

QUEM FAZ O QUÊ: A PRODUÇÃO DE AZULEJOS NA ÉPOCA MODERNA (SÉCULOS XVI A XVIII)

WHO DOES WHAT: THE AZULEJO PRODUCTION DURING THE MODERN AGE (16th to 18th CENTURIES)

Rosário Salema de Carvalho¹

Az – Rede de Investigação em Azulejo,
ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
rscarvalho@letras.ulisboa.pt

Celso Mangucci²

CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora
cmangucci@gmail.com

RESUMO

Pretende-se definir as principais linhas de actuação dos mestres oleiros, ladrilhadores e pintores no decurso da Época Moderna, explorando as suas dinâmicas de trabalho e as relações que estabeleciam entre si. No que diz respeito aos oleiros, procurou-se perceber as variantes da sua actividade ao longo do tempo, também em função da tipologia de azulejos que produziram – de padrão ou figurativa –, contextualizando ainda estes artífices na sociedade portuguesa. No caso dos ladrilhadores, que na documentação surgem também designados como azulejadores, discute-se o papel que desempenhavam no contexto da encomenda de um revestimento azulejar, observando a sua relação com os encomendadores mas, principalmente, com as olarias, com os pintores e ainda com os arquitectos. Por fim, analisa-se o âmbito de acção dos pintores de azulejos, uma actividade que se reparte entre o conhecimento do processo tecnológico da cerâmica, a assunção de uma cultura ornamental actualizada e o conhecimento de modelos de uma cultura figurativa erudita.

PALAVRAS-CHAVE

Oleiro | Ladrilhador | Pintor | Arquitecto | Azulejo

ABSTRACT

In this paper we aim to define the master potters', tilers' (*ladrilhadores*) and painters' main performance areas in the Modern Age trying to understand their work dynamics and the relationships established with each other. We tried to understand the changes in the potters' activity throughout time, the type of *azulejos* they produced – whether patterned or figurative – and to provide a context for these artisans' place in Portuguese society, analysing the social recognition they enjoyed. In what concerns the tiler (*ladrilhador*), who in some documents is also referred to as *azulejador*, we explore the relationships established with those who commissioned their work as well as, primarily, with potteries, painters and architects. Finally, it is not easy to precisely define the scope of *azulejo* painters' action, as it is an activity that is shared amongst the knowledge of the ceramic technological process, an up-to-date ornamental culture and models of an educated figurative culture.

KEYWORDS

Potter | Tiler | Painter | Architect | Tile

1. Bolseira de pós-doutoramento, com bolsa de investigação atribuída pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/84867/2012), e financiamento participado pelo Fundo Social Europeu, através do Programa Operacional Capital Humano (POCH) e por fundos nacionais do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior.
2. Bolseiro de doutoramento, com bolsa de investigação atribuída pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/101946/2014), e financiamento participado pelo Fundo Social Europeu, através do Programa Operacional Capital Humano (POCH) e por fundos nacionais do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior.

OS MESTRES OLEIROS E O AZULEJO

As mais antigas olarias de Lisboa, com raízes muçulmanas, situavam-se na área dos Anjos (olarias orientais), conhecendo-se, no século XVI, um processo de expansão para a Margem Sul e depois para Ocidente, para a zona de Santos (Sebastian, 2010: 91-138).

Não cabe neste texto fazer uma descrição destes espaços ou das diferentes fases de trabalho que aí aconteciam (Mangucci, 1996; Sebastian, 2010: 93-467 e 468-482; Carvalho, 2012: 387-391), mas apenas sublinhar que a sua importância no processo de produção azulejar tornou os bairros das olarias espaços aglutinadores dos diferentes intervenientes ligados ao azulejo, onde se contam os mestres oleiros (proprietário de uma olaria e tenda) e os respectivos oficiais (que trabalham por conta daquele),³ ou ainda os pintores e mesmo alguns ladrilhadores. Estas vivências em bairros específicos de Lisboa são o resultado da criação de redes profissionais, que se tornam particularmente visíveis quando analisamos a documentação do período, numa perspectiva alargada.

Organizados em ofício, sob a bandeira de Santa Justa e Santa Rufina, os oleiros regulavam-se por um regimento próprio, datando o mais antigo que se conhece de 1572 (Correia, 1926: 135-139).⁴ O articulado deste documento regulador, muito pormenorizado em relação ao exame de louça vermelha, vidrada e “branca de Talavera”, regula também o desenformar da louça, de modo a controlar

a sua qualidade, bem como os locais e dias de venda da mesma, identificando-se ainda itens relativos ao tijolo e à telha. Todavia, não se refere uma única vez à produção de azulejos, situação que se repete nos textos subsequentes.

Se, por um lado, o azulejo e a louça implicavam tecnologias de produção semelhantes, não se justificando a inclusão de um capítulo de exame específico no regimento, por outro, estes regulamentos procuravam normalizar a produção e garantir a sua qualidade, em particular no que diz respeito à durabilidade, protegendo o consumidor. Sendo conhecidos, mais tarde, casos em que o encomendador se queixa da qualidade do azulejo,⁵ não deixa de ser importante assinalar esta ausência, mesmo que não se consiga explicar de forma cabal as razões que estão na sua origem.

Na verdade, em face da documentação conhecida e de algumas descobertas arqueológicas,⁶ podemos concluir que as olarias dos séculos XVI, XVII e XVIII produziram, ao mesmo tempo, louça e azulejos. Como tem vindo a ser defendido por diversos historiadores (Correia, 1956: 114-118),⁷ não haverá nenhum impedimento técnico para que essa produção tenha ocorrido em simultâneo⁸ e faz sentido em termos de estratégia comercial, pois permite alcançar uma diversificação de produtos economicamente mais vantajosa.

3. Note-se que, no contexto das olarias, há todo um conjunto de tarefas com alguma especificidade, mas cuja análise não cabe neste texto. Sobre este assunto e todas as fases da olaria, desde a extracção do barro e a sua preparação até às cozeduras, ver (Sebastian, 2010: 93-101; 197-251; 274-389; 426-467).

4. A mais recente transcrição deste documento pode ser encontrada em (Coutinho, 2017: 338-345).

5. Veja-se, entre outros casos, o contrato com data de 29 de Novembro de 1714 celebrado entre a Venerável Ordem Terceira da Penitência, sita no Convento de Nossa Senhora de Jesus, e o azulejador António de Oliveira (com o mercador de madeira Manuel da Costa Romano), para azulejar duas alas e meia do claustro do referido convento, e onde se pode ler que “[...] se declara que o que já esta a asentado tem muitos erros na bomdade do azulejo e asentamento delle e o que de novo se obriga elle mestre a fazer não ha de ter erro algum nem resaltos nem amarelos”. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Cartório Notarial de Lisboa, nº 12 A actual nº 1, Cx. 85, Livro 373, fl. 75-76v. (Carvalho, 2012: 62, 232, 372-373).

6. Veja-se por exemplo, as escavações arqueológicas realizadas, em 2010, em antigos poços de argila na Estrela, na Rua de Buenos Aires, em Lisboa, entulhados com peças cerâmicas com defeito (Batalha et al., 2017).

7. O que contrasta com as opiniões de Santos Simões que desvaloriza a possibilidade de produção simultânea de louça e azulejos na defesa do estudo da azulejaria portuguesa como um caso à parte da produção cerâmica (Simões, 1990, 36-40).

8. Mencione-se que, como já notou Luís Sebastian (2010: 71-73), em 1620, Frei Nicolau de Oliveira, no seu *Livro das Grandezas de Lisboa*, refere-se aos oleiros de azulejo: “Oleiros de azulejo, ainda que se faça muito nos fornos da loiça de Veneza, treze”.



Fig. 01 · Grande Vista de Lisboa (pormenor onde se vê a área das olarias da zona ocidental), c. 1700, Museu Nacional do Azulejo (inv. 1) (fot. de Carlos Monteiro, 1994 © DGPC)

É esse o caso do italiano Francisco Niculoso (act. 1498-1529), pintor e ceramista, cuja olaria, em Sevilha, produzia azulejos de aresta, painéis figurativos de majólica, peças de escultura vidrada, louça de reflexos metálicos e até mesmo simples vasilhames, numa conjugação sábia e estratégica de técnicas e influências culturais (Pleguezuelo Hernández, 1992).

Em Portugal, na Margem Sul do Tejo, as olarias de Santo António da Charneca, no Barreiro, produziram, durante as primeiras décadas do século XVI, uma grande variedade de utensílios cerâmicos e, ao mesmo tempo, realizaram imitações da azulejaria sevilhana (Barros e Gonzalez, 2000). Já no século XVII, a produção de louça azul e branca com motivos chineses para exportação, conhecida como “louça de carregação” ou “louça de Veneza”, e a execução de azulejaria figurativa e de padrão, era suportada pela colaboração de “pintores de louça de Veneza”⁹ e pintores de azulejos, estes últimos assalariados pelo mestre oleiro e sem grande formação artística.

A presença de oleiros estrangeiros na Lisboa do século XVI, parece ter sido determinante para o desenvolvimento da produção de azulejaria erudita, ainda que, nesta época, o fabrico de louça continuasse a ser preponderante face a uma encomenda de azulejos figurativos de grande qualidade pictórica e, como tal, certamente mais restrita.

O flamengo João de Góis (act.1553-c.1590), que alguns documentos identificam como “oleiro do azulejo e malega” (Bilou, 2013: 93), dispoñdo de olaria na área das Janelas Verdes,¹⁰ onde trabalhava com o seu irmão, Filipe de Góis, “pintor de azulejos e mestre da malega branca” ou “mestre de lousa vidrada” (Correia, 1956: 116), desempenhou um papel de destaque. Apesar desta aparente distinção profissional entre os dois irmãos, é João de Góis quem assina os azulejos da sacristia da igreja do convento da Graça, em Lisboa (Pais et al., 2015).

9. Designação profissional utilizada por João Carvalho, em 1615, no assento como membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santos-o-Velho (Mangucci, 1996: 158).

10. Oriundo de Antuérpia, Jan de Goes chega a Lisboa entre os anos de 1553 e 1554, sendo possível que travasse conhecimento com Jan de Floris que faz também uma curta passagem pela capital. Recentemente a sua assinatura foi identificada no importante revestimento de azulejos da ante sacristia do Convento da Graça, em Lisboa (Pais et al., 2015).

De acordo com a documentação conhecida, Filipe de Góis foi denunciado à Inquisição, em 1575, por Marçal de Matos que, enquanto pintava um arco para a Capela de Nossa Senhora da Conceição, “no forno onde se coze louça vidrada”, situado na praia da Boa Vista, onde estão as Casas Caídas, o ouviu a preferir afirmações heréticas (Correia 1956: 116).¹¹ Uma vez mais, observamos um testemunho da produção, no mesmo espaço de trabalho, de azulejos e louça vidrada, sendo ainda importante salientar o número crescente de designações profissionais que incluem referências ao azulejo.

Numa demonstração da confluência de conhecimentos que se conjugaram, à época, em Lisboa, encontram-se vários artifices flamengos a laborar na capital (Pais et al., 2015: 39) e, entre os colaboradores de João de Góis, contam-se Diogo Lopes, oleiro, morador na Mouraria, o castelhano Lopo de Lição, oleiro, morador na Boa Vista, e Vicente, veneziano, criado de João de Góis. É indubitável que, em meados do século XVI, o conhecimento tecnológico dos vidrados e das tintas cerâmicas foi um factor chave para o desenvolvimento da azulejaria maneirista, um conhecimento que se encontrava ainda restrito a um pequeno círculo de profissionais.

Nesse período, Lisboa acompanha a produção de painéis figurativos e de padrões, e a consequente adaptação de novos materiais na produção de faiança que ocorrem em outros centros peninsulares, como foi o caso de Talavera de la Reina. Nesta cidade perto de Madrid fixou-se, cerca de 1562-1567, o mestre flamengo, oriundo de Antuérpia, Jan Floris (c. 1520-1567), que terá sido pintor a óleo nos círculos de Plasência, tornando-se depois “mestre azulejero real”. Fruto das dificuldades sentidas na adaptação aos materiais cerâmicos, numa fase inicial, os azulejos produzidos em Talavera apresentavam defeitos na ligação entre o vidrado e a chacota, o que atrasou as encomendas para os Paços Reais (Mangucci et al., 2017: 251). Estas dificuldades foram ultrapassadas pelo seu sucessor, Juan Fernández, que terá beneficiado de experiências “com novos metais”, realizadas em 1566 por ordem do próprio Filipe II (Mangucci et al., 2017: 251).¹²

Esta produção erudita e de grande qualidade técnica, de que é exemplo a Capela de São Roque, na igreja com a mesma invocação, em Lisboa, assinada por Francisco de Matos e datada de 1584, deu lugar, a partir do final da centúria, ao azulejo enxaquetado e à azulejaria de padrão policroma, que viria a dominar a produção do século seguinte. Se os azulejos enxaquetados não requeriam habilitações específicas do ponto de vista da olaria, a pintura de padrões permitia, quando realizada em larga escala, a utilização de uma mão-de-obra pouco especializada.



Fig. 02. Vila Viçosa, Igreja do antigo Convento da Esperança, azulejos de padrão da primeira metade do século XVII (fot. de Rosário Salema de Carvalho)

11. Note-se, tal como Vergílio Correia já o fizera (Correia, 1956: 116), que, mais tarde, a morada do pintor António de Oliveira Bernardes era precisamente, às Casas Caídas.

12. Os testes foram coordenados pelo químico Jerónimo Montero, na oficina de António Díaz, sogro de Hernando de Loaysa, contando com a presença de Juan Fernández, mas não de Jan Floris, talvez impedido por doença (Moratinos García e Zubizarreta, 1999: 205-212; Pleguezuelo Hernández, 2000: 15-25).

Nesta centúria, os mestres oleiros alcançaram um certo reconhecimento social e económico, e o famoso arco erguido em Lisboa para a entrada de Felipe III de Espanha, em 1619, é bem um testemunho desta importância acrescida (Pais 2012: 198-210). Como se sabe, o programa iconográfico dos arcos refletia uma espécie de consenso político entre ambas as partes, e o teor das palavras encomiásticas sobre a relevância da produção, comparável à porcelana chinesa, era também uma espécie de reconhecimento régio da importância do desenvolvimento da produção de louça de faiança azul e branca para exportação (Pais, 2012: 207-208). O prestígio dos oleiros advinha-lhes, todavia, da produção de louça, mais do que do azulejo, embora a referência à azulejaria seja expressa no ofício real com que, em 1641, logo após a Restauração, Luís de Moura foi agraciado – “oleiro de azulejo e louça pintada” –, ainda que sem direito a um rendimento fixo.¹³ É muito provável que, fazendo jus ao título, executasse as principais encomendas da Casa Real.

Já na segunda metade do século XVII e nas primeiras décadas de Setecentos, o advento da importação de grandes painéis de azulejos figurativos holandeses, uma solicitação específica das clientelas de Espanha e Portugal, trouxe de volta às olarias lisboetas a colaboração de pintores eruditos que, tudo indica, mantiveram uma certa relação de independência em relação às olarias.

Este sentido de “independência” implica dois níveis de leitura. Por um lado, e face aos pintores de louça e de azulejo padrões, que gravitavam em torno da olaria como assalariados daquela, os pintores de azulejaria figurativa distinguem-se pela especialização do seu trabalho. A importância da figuração transforma o pintor no protagonista deste género de produção, alterando por completo a hierarquia estabelecida no seio das olarias no decorrer da primeira metade do século XVII.

Por outro lado, a autonomia entre oleiros e pintores verifica-se, também, ao nível dos locais de pintura. Se, no século XVII, os padrões eram executados na própria olaria, alguma documentação setecentista revela, contra o que seria expectável, por uma questão de facilidade e agilização de meios de produção, que os azulejos eram transportados para a “casa do pintor” e que, depois de pintados, eram novamente conduzidos à olaria, para a segunda cozedura (vitrificação) (Carvalho, 2012: 390-391). Parece ter havido, assim, um afastamento intelectual e físico no processo de produção de azulejos.¹⁴ Será também essa uma das razões para a “obrigatoriedade” dos pintores habitarem nas proximidades das olarias.

A importância dos pintores deste ciclo figurativo, onde se destaca a figura maior de António de Oliveira Bernardes (1662-1732), não impediu o estabelecimento de parcerias contínuas entre oleiros e pintores,¹⁵ ainda que a figura do ladrilhador se tenha interposto entre ambos e nem sempre seja evidente se a relação entre a olaria e a pintura é directa ou mediada por estes profissionais. Vivendo em Santa Catarina, às Casas Caídas, Bernardes terá sido provável colaborador do núcleo das Olarias de São Bento, entre as quais se conta a da Travessa do Benedito, dirigida por Francisco dos Santos (1672-1722), por vezes identificado como “mestre oleiro de azulejo pintado”, padrinho de um dos filhos do pintor de origem espanhola, Gabriel del Barco, com quem certamente também colaborou (Correia, 1918: 178; Flor e Flor, 2016: 143).

É também esse o caso da olaria de Miguel de Azevedo, que fornece os azulejos aplicados por Brás Barradas e pintados por Manuel dos Santos para o capela do Arcebispo, no antigo Convento dos Congregados, em Estremoz, em 1706 (Espanca, 1968-1969). Poucos anos mais tarde, em 1709, a mesma associação entre oleiro e pintor repete-se na escadaria do Palácio Azevedo Coutinho, em Lisboa, mas agora com o ladrilhador José da Costa (Carvalho, 2012: 73, 98, 303, 390; Lopes e Bastos 2014).

13. Note-se que já em 1637 o mesmo Luís de Moura era designado como “mestre de louça fina e azulejo” (Mangucci, 1996: 160).

14. Importa, todavia, chamar a atenção para o facto de se conhecerem poucos testemunhos desta situação e de a mesma poder ter configurado uma situação de excepção.

15. Esta parceria era fundamental, por exemplo, para garantir questões relacionadas com a qualidade dos azulejos ou com a cozedura mas, de forma muito particular, com a qualidade dos vidrados, que eram preparados no contexto das olarias, onde existiam os instrumentos necessários para tal, como os “moinhos de fazer tintas”, mencionados a propósito da Olaria da Rua da Oliveira-Castelo Picão, de Adrião Gonçalves (Mangucci, 1996: 165).

Um outro exemplo encontra-se no “mestre oleiro” Francisco de Sales (1707-1763), que herda a famosa olaria da Rua da Madragoa,¹⁶ representada na *Grande Vista de Lisboa* (MNAz inv. 1) ao lado do convento das Trinas do Mocambo, uma oficina que nunca deixou de produzir louça, mas com tradição no fabrico de azulejos, pelo menos desde as últimas décadas do século XVII. Está documentada a colaboração regular de Sales com o pintor Valentim de Almeida (1692-1779), no fornecimento de azulejos para o Palácio de Santos (actual embaixada de França), para a Quinta da Piedade, dos Condes de Vila Nova de Portimão, e também, nos últimos anos de vida, com o “pintor de azulejos” Bernardo José (act. 1760-1770) (Mangucci, 1996: 164).

Já na segunda metade do século XVIII, as olarias lisboetas tradicionais (de âmbito familiar e segundo um modelo de organização e produção corporativo), continuaram a produzir azulejos, observando-se, todavia, o aparecimento de diversas *fábricas*. Na verdade, em 1758, o mesmo Francisco de Sales refere-se, em vários recibos relacionados com o fornecimento de azulejos para a Patriarcal, à “minha fábrica”, numa expressão dúbia que tanto pode referir-se à Olaria da Rua da Madragoa como apenas que os azulejos eram do seu fabrico (Pereira, 2003: 437). Todavia, e apesar da designação, muitas destas estruturas parecem corresponder a antigas olarias, caso da Fábrica da Travessa da Bela Vista, ao Mocambo, certamente herdeira da Olaria da Bela Vista (Pereira, 2003: 441), mais não sendo, na verdade, do que estruturas pré-industriais, revelando por isso uma continuidade em relação aos modelos anteriores (Sebastian, 2010: 8).

Entre as novas fábricas criadas na segunda metade do século XVIII¹⁷, merece especial referência a Real Fábrica de Louça, ao Rato, fundada em 1767, no âmbito das políticas de forte incentivo à industrialização por parte do Marquês de Pombal. A Real Fábrica de Louça reuniu as diversas tarefas no mesmo local, desde a preparação dos barros até ao enformamento, passando pela pintura de louça e de azulejos de padrão, de forma seriada, e figurativos, através de

encomendas específicas. De que modo se integrou nesta estrutura organizativa o mestre oleiro? O seu conhecimento era um dos pilares da Fábrica no que dizia respeito à preparação das pastas cerâmicas, que adquire uma enorme importância no contexto da produção industrial da época, bem como na modelação e moldagem de louça, desempenhando todavia um papel mais restrito na produção azulejar, menos exigente do ponto de vista da conformação do barro.

A grande figura da Fábrica será a do director artístico, combinando em larga medida a tarefa da gestão económica com a definição dos modelos decorativos da louça. Nesse sentido é paradigmático o percurso cumulativo de Francisco de Paula e Oliveira (act. 1788-1825) que iniciou a sua colaboração na Fábrica como aprendiz de oleiro, passou pela pintura da louça e só mais tarde, por volta de 1794, passa a pintor – “Pintor de Azulejo grotesco” (Pereira, 2003: 440) –, para no final da carreira assumir o cargo de mestre da Fábrica do Rato.

Essa alteração e evolução no sentido da especialização industrial e de uma hierarquia bem definida, acompanhadas de algumas melhorias na tecnologia da cerâmica, levou as *fábricas*, mais estruturadas em termos de organização do trabalho, com uma maior capacidade de produção e melhor organizadas, a substituir e actualizar as antigas olarias, mas, no que diz respeito à azulejaria figurativa, manteve-se o triângulo de colaboração com os pintores de azulejo e os ladrilhadores, responsáveis pelo desenvolvimento de um programa decorativo adaptado à arquitectura.

16. Francisco de Sales é filho do oleiro Bernardo Francisco, activo entre os anos de 1701 e 1743.

17. Entre as inúmeras e importantes iniciativas podemos citar a título de exemplo, entre muitas outras, a Fábrica de Louça de Massarelos (1763), a Fábrica de Miragaia (1775), a Fábrica do Cavaquinho (1786) e a Real Fábrica da Bica do Sapato (1796) (Pais e Monteiro, 1997: 50)

OS MESTRES LADRILHADORES E O CONTROLO DA ENCOMENDA

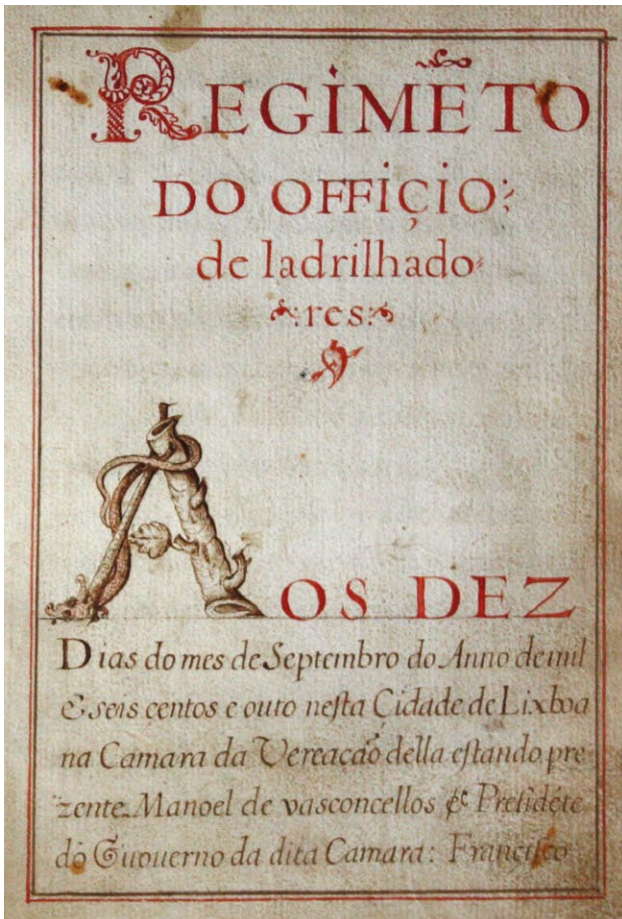


Fig. 03- *Regimento do Offício de Ladrilhadores*, folha de rosto, 1608 (fot. de Rosário Salema de Carvalho)

Organizados como oficiais mecânicos com regimento próprio, pelo menos desde 1608 (Carvalho, 2011), os ladrilhadores são tradicionalmente os profissionais responsáveis pela aplicação dos azulejos nos suportes murais acabando, mais tarde, por coordenar todo o processo de encomenda.

O ofício de ladrilhador resulta, numa primeira fase, de uma especialização do ofício de pedreiro e é precisamente destes últimos que os ladrilhadores procuram autonomizar-se através da constituição do seu próprio regimento.¹⁸ Apesar da vitória alcançada com esta postura, o conflito com os pedreiros manteve-se latente

durante todo o século XVII e são várias as petições conhecidas, dirigidas à Câmara de Lisboa, que denunciam uma situação recorrente de tomada indevida de obras do ofício de ladrilhador por parte dos pedreiros (Correia, 1956: 119-121; Carvalho, 2011: 88).

O crescente número de ladrilhadores em Lisboa, que evolui de quatro ou cinco “antiguamente” (Correia, 1956: 120), passando para trinta e dois em 1551 (Oliveira, 1554: 44) e sendo cerca de cinquenta em 1608 (Correia, 1956: 120), atesta não apenas a importância destes mestres mas também a evolução na produção azulejar e o volume de encomendas às

18. É importante identificar a pertença dos mestres ladrilhadores a esse universo da cultura arquitectónica, com diferenças assinaláveis em relação ao ambiente profissional dos mestres oleiros, ao contrário do que defende Rui André Alves Trindade (2007: 254).

quais era preciso responder. A multiplicação de revestimentos de azulejaria enxaquetada e de azulejos de padrão, durante o final do século XVI e no decorrer do século XVII, fez dos mestres ladrilhadores os interlocutores privilegiados entre os encomendadores, os arquitectos e as olarias.

Neste contexto, em que o azulejo era fabricado e pintado no âmbito das olarias, o papel do ladrilhador incidia sobretudo no exterior destas unidades, não parecendo haver uma relação próxima de dependência. Deslocando-se pelo país, onde angariavam encomendas, os ladrilhadores adquiriam depois os azulejos nas olarias que, para a produção seriada, não eram marcados no tardoz.

Eram estes mestres os responsáveis pela articulação dos azulejos com a arquitectura, seguindo um programa decorativo global envolvendo também os retábulos de talha dourada, as pinturas murais e de tectos mas que, nos casos mais eruditos, era definido pelo arquitecto.

Este trabalho qualificado é visível na azulejaria enxaquetada, cujo requinte de aplicação, por exemplo, no contorno de estruturas arquitectónicas pré-existentes, testemunha o nível de excelência alcançado por estes mestres. O caso da Igreja de Santa Maria de Marvila, em Santarém, datado de 1617-1620, e aplicado pelo ladrilhador Gaspar Gomes (Serrão 1990; Gomes, 1995), é paradigmático pelo dinamismo que estes azulejos lisos de diferentes dimensões, habilmente conjugados na diagonal, imprimiam aos interiores dos templos.¹⁹

Para o entrecruzar de colaborações em análise, importa salientar que os conjuntos enxaquetados de azulejaria verde e branca ou azul e branca recebiam com frequência uma decoração em ouro, aplicada no local já depois do assentamento, e executada por pintores decoradores sem nenhuma relação com o processo de fabrico da cerâmica.²⁰ Estas pinturas douradas, relativamente frágeis, foram desaparecendo

com o passar dos anos, mas ainda se conservam vestígios, por exemplo, nos conjuntos da Casa do Capítulo e no claustro do Convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja. Contemporâneos do pórtico de mármore com colunas dóricas da Capela de São João Evangelista (1601), do mesmo convento, os azulejos de caixilho dourado conferiam à decoração um carácter verdadeiramente opulento, subvertendo por completo um pretensão rigor geométrico geralmente atribuído a este género de composições.

Esse tipo de decoração iria, por sua vez, dar origem a um padrão realizado apenas em amarelo-torrado, imitando ouro, utilizado para promover uma solução de articulação entre a talha dourada e os azulejos de tapete, como se pode observar no caso da Igreja do Convento do Salvador, em Évora.

Paradoxalmente, a grande valorização profissional dos mestres ladrilhadores ocorre a partir do final do século XVII, com um novo ciclo de azulejaria figurativa, quando a complexidade das composições tornou essencial a realização de desenhos dos alçados com as medidas exactas para o cálculo da quantidade e da localização de cada um dos azulejos no suporte mural. A necessidade de planeamento das encomendas de azulejo reforçou, assim, a importância dos mestres ladrilhadores, que se assumiram cada vez mais como agentes intermediários neste processo, com uma influência crescente quer sobre a olaria, quer sobre os pintores, sendo determinante para o sucesso de um revestimento a articulação entre todos estes profissionais.

O levantamento dos desenhos dos alçados com as medidas é uma tarefa que cabia aos mestres ladrilhadores, cuja importância é atestada pelas alterações introduzidas em 1736 ao *Regimento do ofício de ladrilhadores*, de 1608. Com clareza, e certamente formalizando uma tarefa que era prática há algumas décadas, o capítulo 2º refere que:

“Saberá também tirar as medidas a qualquer planta que Se offerecer e tiuer petipé de palmos

19. Muito embora, do ponto de vista da produção, a azulejaria enxaquetada fosse uma solução simples, a sua aplicação requeria um saber fazer qualificado, mesmo se assumirmos que a sua concepção possa ter uma raiz arquitectónica (de matriz visual ou com a participação de arquitectos). Esta competência profissional transformou o ladrilhador num dos protagonistas deste género de aplicação, numa situação que se manteria com o azulejo de padrão, ganhando contornos ainda mais relevantes com a assunção dos revestimentos figurativos.

20. Garantindo uma unidade decorativa, o douramento era também aplicado sobre estuques ou directamente sobre a superfície mural. A técnica continuou a ser utilizada durante toda a primeira metade do século XVII e as decorações de brutescos também foram realizadas sobre azulejos brancos, como no caso do Convento de Almoester, em Santarém (Meco, 1989: 126).

reduzindo a azulejos quadrículados, de forma que se possa executar a obra sem haver erro de mais nem de menos, ainda que a planta tenha voltas formas ou perdiuas” (Carvalho, 2015: 19).

Por sua vez, também a marcação do tardez de cada azulejo, com um código alfanumérico para facilitar a sua aplicação rigorosa *in situ*, cabia, segundo uma leitura possível do *Regimento*, ao ladrilhador, embora se considere que esta tarefa poderia também ser desempenhada pelo pintor.

Demonstrando a novidade desse tipo de intervenção, o articulado dos capítulos menciona a importância da correcta aprendizagem desse código, conforme é consignado em 1736 e reforçado no *Regimento* de 1768:

“Como já se não uzam a mayor parte das obras porque athe agora se examinavam os officiaes do officio de Ladrilhador, o que daqui em diante, se quizer examinar do dito officio saberá bem armar qualquer painel de azulejo de brutesco assim em bordadura Como para outro qualquer Lugar de qualquer grandeza que **Seja acertando-lhe os números, marcas e pinturas, Com muita perfeição e toda a segurança**” (Carvalho, 2015: 20).

Como vimos, a cada código marcado no tardez dos azulejos correspondia, assim, uma determinada posição na arquitectura do edifício, o que implicava uma perfeita sintonia entre o ladrilhador e o pintor de azulejos.

O planeamento do revestimento era iniciado com uma visita ao edifício, como aconteceu no caso da Igreja da Misericórdia de Évora. O contrato com o “mestre do azulejo” Manuel Borges (1681-c.1746), celebrado em 1715, menciona a existência de um plano iconográfico escrito, com a indicação dos temas:

“(...) que azuliasse repartindo o azuleiio em sete passos das obras espirituais da misericordia com varios emblemas por baxo dos ditos passos de que se lhe dara um papel declarando-se os passos e emblemas em que sera assignado pello thezou-reiro desta meza o qual mostrara depois do dito

azoleiio asintado na igreja para ver se esta feito na forma do estrato que se lhe der assignado (...)” (Mangucci, 2008: 16-17).

Muito embora não se conheça hoje qualquer destes “papéis”, a sua existência seria certamente uma prática recorrente, até, como menciona o contrato, enquanto modo de verificação do cumprimento do plano inicial.

Os contratos notariais que ratificam uma encomenda realizam-se, quase sempre, com os mestres ladrilhadores, responsáveis pelo planeamento inicial da obra e pelo assentamento final, o que provocou confusões sistemáticas sobre a autoria, atribuindo-se, por exemplo, ao mestre ladrilhador Manuel Borges, as obras pintadas por António Oliveira Bernardes, e ao mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes (1688-1753), os trabalhos dos pintores Nicolau de Freitas (1703-1765), Valentim de Almeida (1692-1779) e Sebastião de Almeida (1727-1779).

Essa confusão ainda perdura no caso de Domingos de Almeida,²¹ mestre ladrilhador que, em 1761, se encontra em Faro, planeando e contratualizando a intervenção de restauro do revestimento da abóbada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, com o assentamento de novos azulejos policromos no centro de uma composição barroca azul e branca. Confirmando a sua profissão, entre os anos de 1762-1763, o *Livro das Décimas de Lisboa* identifica-o como “oficial de azulejador”, com residência na Rua do Caldeira, na Freguesia de Santa Catarina²².

Situação semelhante acontece com Francisco Jorge da Costa (act.1777-1829), “mestre azulejador da Casa do Infantado e da Real Casa das Obras”, ligado às obras régias, às importantes olarias lisboetas da Madragoa e, mais tarde, às encomendas à Real Fabrica de Louça, ao Rato, que só há poucos anos tem vindo a ser reconhecido não como pintor de azulejos mas como mestre ladrilhador (Pereira, 2003: 445; Saldanha, 2013), e cuja biografia foi reavaliada no âmbito do presente colóquio, por Sandra Costa Saldanha.

21. A primeira referência documental a Domingos de Almeida reporta-se a 1744, na Quinta da Piedade, em Vila Franca de Xira, quando redige o recibo para o mestre ladrilhador José da Silva Pepino, que não sabe escrever, comprovando a colaboração com o pintor Valentim de Almeida. A.N.T.T., Arquivos Particulares, Arquivo da Casa de Abrantes, n.º 13A, n.º 184. Documento inserido no maço da “Conta do Rendimento das cazas da Olaria”.

22. Agradecemos à Doutora Isabel Mendonça a comunicação do documento.

É importante recordar que, enquanto actividade profissional sujeita às regras dos ofícios mecânicos, é perfeitamente natural que um pintor exercite, no âmbito das suas competências profissionais, um leque variado de técnicas, como a pintura a óleo, frescos, douramentos e pintura cerâmica. Todavia, os mestres ladrilhadores são uma especialização da profissão de pedreiro e será muito pouco provável – e contra as regras estabelecidas – que se dediquem à pintura dos azulejos. São dois universos de saberes diferentes, com outro tipo de aprendizagem e inserção profissional.

O mestre ladrilhador Manuel Borges parece ter privilegiado uma carreira de sucesso com o trabalho quase em exclusivo com uma mesma oficina de pintores, liderada por António de Oliveira Bernardes e depois pelo seu filho, Policarpo de Oliveira Bernardes. Essa parceria de longo prazo propiciou um certo *modus operandi* e uma eficaz conclusão dos projectos de assentamento dos azulejos, ao contrário, por exemplo, de Gabriel del Barco (1648-c.1703), que, tanto quanto sabemos, não conheceu uma relação permanente com um mestre ladrilhador.

Por sua vez, Bartolomeu Antunes parece ter dado um passo ainda maior no reforço da importância do mestre ladrilhador como actor privilegiado no processo de organização da produção do azulejo, reservando para si os maiores ganhos económicos e boa parte do reconhecimento social (Mangucci, 2003). Foi o único que criou uma marca própria, mandando pintar a sua *assinatura* em diversos conjuntos, identificando o “Bairro das Olarias de Lisboa” como origem do fabrico dos azulejos. Também se intitulava “mestre ladrilhador dos paços reais” e, em 1747, chega a criar uma sociedade com o seu sobrinho, João Nunes de Oliveira, para o assentamento de azulejos e ladrilhos do Palácio e Convento das Necessidades. Na verdade, o objectivo de Bartolomeu Antunes ao criar essa sociedade é mais vasto e procura dar resposta a “todas as obras que por ordem de sua majestade se manda fazer”, numa estratégia de controlo de toda a encomenda régia.

Mais tarde, depois do grande terramoto e no difícil processo de reconstrução de Lisboa, assistir-se-á à formação de várias sociedades de mestres ladrilhadores, como demonstra o texto de Rui Mendes neste volume.

Não só as oficinas dos pintores congregam diversos mestres, oficiais e aprendizes, muitas vezes ligados

por laços de parentesco, como, provavelmente, em função da extensão e dos prazos restritos de execução, uma mesma encomenda poderia ser subdividida por diversas oficinas de pintores de azulejo. É o que se pode depreender quer da observação dos revestimentos azulejares, cuja pintura denuncia uma clara actividade de colaboração, quer da documentação desse período. Novamente, no caso de Bartolomeu Antunes, o apuramento da sua herança revela que, para além do genro Nicolau de Freitas, tinha ao seu serviço vários pintores, alguns ainda com obra por identificar (Mangucci, 2003).

Em 1754, nos autos da partilha da herança do mestre ladrilhador, os pintores de azulejo Nicolau de Freitas, Valentim de Almeida, Sebastião de Almeida, Joaquim de Brito e José dos Santos Pinheiro declaram-se credores de Bartolomeu Antunes, “embora sem identificar as obras, subentendendo-se que se tratava de uma colaboração continuada, numa espécie de conta corrente que seria objecto de acertos regulares. Se conhecemos com algum rigor o estilo de Valentim e Sebastião de Almeida, pouco se sabe dos pintores José Pinheiro e Joaquim de Brito, com obra totalmente anónima, conhecidos unicamente pela referência de documentos no fornecimento de azulejos para o Hospital de São José, o primeiro no ano de 1771 e o segundo em 1775 e 1778. Mas para além dos principais pintores de meados do século XVIII, toda uma nova geração de jovens pintores, ainda associada aos mestres, é convocada para testemunha das dívidas do mestre ladrilhador: Martinho José, Salvador de Sousa Carvalho (1727-1810), José da Silva de Oliveira, Joaquim José, Manuel António de Góis (1730-1790), Sebastião Vieira e Eusébio da Silva (...)” (Mangucci, 2003: 139).

Não obstante a regra habitual ser a da celebração de contratos de encomenda com os ladrilhadores, conhecem-se exemplos em que os promotores da obra preferiram contactar directamente os pintores. Foi o que aconteceu, entre outros casos, na Sé do Porto, com pagamentos realizados directamente aos pintores Valentim de Almeida e António Vital Rifarto (1700-act.1740). Também Teotónio dos Santos (1688-1762) recebe directamente pelos azulejos da Igreja Matriz de Figueiró dos Vinhos (Portela, 2016). Ao contrário do que era mais comum, esses casos parecem corresponder a uma valorização do papel dos pintores na condução geral da encomenda, e ao privilégio de um contacto directo com os encomendadores e arquitectos.

A acção dos ladrilhadores não se esgota, todavia, na relação que estabelecem com os pintores, tendo por vezes influenciado directamente a gestão da olaria que lhes fornecia os azulejos. A documentação demonstra que houve casos em que o ladrilhador concedeu empréstimos ao mestre oleiro a troco de preços mais convenientes e outros em que aquele podia assumir o controlo total da produção, como aconteceu com a olaria do Pé de Ferro, que pertencia ao ladrilhador António Antunes (act.1676-1709) (Mangucci, 1996:

166). Esta mesma olaria foi vendida, em 1706, a um outro ladrilhador, Sebastião Francisco, ano em que aí trabalhava o oleiro Domingos Francisco (Carvalho, 2012: 82-84),²³ e, ainda em 1762, será arrendada pelo ladrilhador Manuel Borges de Palma (Mangucci, 1996: 166). Neste caso, a figura do ladrilhador impõe-se como um gestor com competências alargadas, mas que não pode prescindir da colaboração com oficiais de oleiro e com pintores.

A ESPECIALIZAÇÃO DOS PINTORES DE AZULEJO

Muito embora se conheçam, desde o século XVI, referências a pintores de azulejo – e é provável que se encontrem muitos pontos de contacto com a situação vivida no século XVIII –, foi a partir das últimas décadas de seiscentos, com a assunção da azulejaria figurativa azul e branca, que os pintores ganharam uma renovada importância no contexto da produção azulejar, como detentores de um conhecimento específico e diverso do âmbito oficial das olarias.

Na segunda metade de Seiscentos, assiste-se a um período de forte pendor decorativo caracterizado por uma policromia intensa e, posteriormente, pela pintura a azul e branco, cujo vocabulário ornamental é comum à pintura de tectos. Como refere José Meco (1979), e mais tarde Vítor Serrão (2012), tanto nos brutescos policromos como nas molduras de motivos idênticos percebe-se uma confluência de linguagens partilhada por diferentes modalidades artísticas. Esta cultura ornamental comum foi um dos factores que, no final do século XVII, tornou mais simples que os pintores de brutescos comesçassem, também, a pintar azulejos, possibilitando uma harmonização dos programas decorativos, como se documenta nos casos de Raimundo do Couto (? - 1711) e Gabriel del Barco (1648-c.1703) (Meco, 1979; Carvalho, 2012: 118-129; 173-175; 340-344).

Como já tivemos oportunidade de referir em outro local, “a qualidade artística e a enorme experiência do pintor António de Oliveira Bernardes (1662-1732), o seu vínculo familiar com o cunhado José Ferreira de Araújo, que dirige uma oficina especializada na pintura de tectos, é o mais próximo que actualmente conhecemos de um artista multifacetado, ciente da globalidade do espaço barroco, executando obras de pintura a fresco, telas e azulejos” (Mangucci, 2014: 18). Todavia, e considerando o elevado número de obras, assinadas e atribuídas, que fazem parte do *corpus* artístico da sua oficina (Serrão 2007; Serrão, 2014), só excepcionalmente Bernardes terá sido responsável por campanhas multidisciplinares para o mesmo espaço. Entre estas, merecem especial referência a Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, em Beja (tectos a fresco e telas); a Igreja do Convento de Santa Clara, em Évora (telas da nave e tecto); a Capela da Quinta da Ramada, em Frielas, hoje na Casa de Santa Maria, em Cascais (azulejos e tecto); a Igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Luz de Carnide, em Lisboa (telas, tecto e azulejos); e a Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo (azulejos da nave, atribuídos, e tela do retábulo-mor, assinada).

23. Que não deve ser confundido com o oficial de oleiro, pai do pintor Valentim de Almeida, com o mesmo nome.



Fig. 04. Viana do Castelo, Igreja da Misericórdia, António e Policarpo de Oliveira Bernardes, 1719-1720 (fot. de Rui Carvalho/SCMVC)

Para os objectivos deste colóquio, convém salientar que a multidisciplinaridade de António de Oliveira Bernardes não deve ser confundida com a autoria de um programa decorativo global, já que todos estes programas contaram com a colaboração dos mestres entalhadores, sendo, pelo menos no caso do último, o da Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo, documentada a colaboração com o arquitecto Manuel Pinto de Vilalobos II (m. 1734) e com o engenheiro José da Silva Pais (1679-1760) que, em Lisboa, fica responsável pelas diretrizes para os azulejos e as pinturas (Araújo, 1983: 14-15 e 41).

Observando-se o *Período de Transição* e o *Ciclo dos Mestres*, podemos perceber que vários pintores apresentam propostas que transformam o azulejo num repositório de referências decorativas presentes, como

já referimos, na pintura de tectos, mas também nos embutidos de pedra, na talha dourada e na própria arquitectura (Coutinho et al., 2014). Entre estes, devemos mencionar Gabriel del Barco e as obras efectuada para a igreja do Convento de Nossa Senhora da Assunção em Arraiolos e para a Igreja de Santiago de Évora; bem como o Mestre P.M.P. e o revestimento da nave da igreja do Convento dos Eremitas de São Paulo da Serra d'Ossa, no Redondo, ou da capela-mor da Basílica de Castro Verde, onde as simulações arquitectónicas dominam por completo a lógica do revestimento azulejar. Aliás, este crescente sentido de simulação de outras artes, quer da escultura, quer da arquitectura, que se observa de forma particular nas molduras dos revestimentos, é revelador da transversalidade plástica que caracteriza a azulejaria portuguesa.

A construção do discurso narrativo da pintura em azulejo do século XVIII é outra característica relevante do período, permitindo-nos destacar a figura de Gabriel del Barco como planificador de grandes ciclos narrativos, como acontece na igreja dos Lóios, em Arraiolos (Mangucci, 2013a), mas também na Igreja de São Victor, em Braga (Carvalho, 2017), onde as obras literárias servem de suporte a um discurso em que as imagens reproduzem os argumentos históricos dos textos. Em vários conjuntos desse período, com programas iconográficos alargados e complexos, é fundamental o papel do pintor de azulejos na transposição do discurso para o espaço arquitectónico e a sua colaboração com iconógrafos eruditos.

Esse aparente sucesso contrasta com as dificuldades significativas, no decorrer do século XVIII, de reconhecimento artístico por parte dos pintores de azulejo, dificuldades essas que sobressaem ao compararmos o percurso de António de Oliveira Bernardes e o do seu filho primogénito, Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781).

Não será difícil imaginarmos o jovem Inácio dando os primeiros passos na oficina do pai, quem sabe ensaiando algumas pinceladas sobre os azulejos. O prestígio de António de Oliveira Bernardes que, oriundo de Beja se casou com a filha do “pintor de têmpera de sua majestade”,²⁴ terá sido decisivo para que Inácio tenha recebido uma bolsa para estudar em Roma. Com alguma injustiça, pelo menos histórica, nunca mais se lembrou das tintas cerâmicas. Preferiu o cavalete e as tintas a óleo, o estirador e a tinta-da-china, assim como a participação nas obras régias de Mafra e Queluz, tendo sido autor do projecto para o edifício principal da quinta de Benfica de Gerard De Visme (França, 1990: I, 30). Em suma, escolheu realizar obras de maior impacto e susceptíveis de lhe conferir outro prestígio social, actuando preponderantemente como arquitecto e desenhando cenários para apresentações teatrais, que depois eram executadas pelo pintor João António Narciso (Machado, 1823). E fez bem, pois foi agraciado com uma pensão anual de 700 mil réis, um valor semelhante ao auferido por Giuseppe Trono (1739-1810),

pintor régio de D. Maria I e de D. João VI. É esse rendimento fixo que o distingue de forma abissal dos artistas pagos a metro ou por milheiro de azulejos, sujeitos às contingências das encomendas.

Cirilo Wolkmar Machado (1748-1823), autor da *Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores...*, que certamente conheceu Inácio, a quem imputa uma certa falta de originalidade como pintor, calou qualquer menção à obra azulejar de António de Oliveira Bernardes – e a qualquer outro pintor de azulejos –, apesar de não esquecer toda uma plêiade de escultores, miniaturistas, pintores de tectos, estuadores, cenógrafos, etc. (Mangucci, 2016).

Este preconceito encontra raízes profundas na teoria artística portuguesa, sendo também partilhado por Félix da Costa que, no seu tratado *Antiguidade da Arte da Pintura*,²⁵ considerava acintoso – “indigno” – que um pintor de louça ou azulejo se identificasse social e profissionalmente na categoria de pintor.

Na verdade, e como já defendemos em outra ocasião (Mangucci, 2016: 33), na sequência do pleito movido pelos pintores de têmpera, em 1614, contra as regalias concedidas aos pintores a óleo (Serrão, 1983: 96-100), a defesa do estatuto da liberalidade da pintura e dos pintores foi sendo construído à custa da separação em relação aos pintores de têmpera e douradores, ou seja, através do distanciamento entre a prática profissional mais erudita e os ofícios das artes decorativas.²⁶

É nesse contexto de dificuldade no reconhecimento do seu estatuto social e artístico que podemos compreender a necessidade dos pintores do período barroco em associarem o seu nome a determinadas obras, por vezes numa versão pomposa e latinizada, como acontece com António ou Policarpo de Oliveira Bernardes. A assinatura corresponde a uma reivindicação do reconhecimento de uma marca autoral, quer se reporte ao próprio pintor ou à oficina por si dirigida, protagonizada por pintores decoradores que encontram no azulejo figurativo uma forma e um propósito que os afasta da pintura anónima dos artífices seiscentistas.

24. Trata-se do pintor Francisco Ferreira de Araújo, já anteriormente mencionado, cuja filha e mulher de Bernardes se chamava Francisca Xavier de Araújo (1670-1750).

25. Ainda que se possa considerar que as suas palavras foram escritas em data anterior à grande produção figurativa e se refiram aos pintores de azulejos de padrão assalariados pelos mestres oleiros (Costa, 1967).

26. O que aconteceu também ao nível da produção historiográfica (Mangucci, 2016: 33).

Não deixa de ser revelador que a afirmação da individualidade do pintor Gabriel del Barco, que também pintou tectos de brutescos, se faça exclusivamente nos azulejos, a partir do momento em que estes funcionam como suporte de um discurso figurativo erudito.

Nesse contexto de clara hierarquia artística, onde a formação em Roma e a prática do desenho são passos obrigatórios e distintivos, o pintor de azulejos Sebastião de Almeida (1727-1779), ao ser nomeado como director artístico da Real Fábrica de Louça ao Rato, atinge aquele que pode ser considerado o cume da carreira, com um reconhecimento social efectivo muito para além do que poderia ser facultado pelo simples reconhecimento profissional proporcionado pela Irmandade de São Lucas, que nunca se afirmou como uma Academia e nunca se propôs a avaliar o mérito artístico dos pintores.

A sua nomeação em substituição ao primeiro mestre, Tomás Bruneto, é, a vários títulos, surpreendente, já que não se conhece nenhum conjunto de azulejos assinado pelo pintor e, pelo contrário, podemos assinalar um percurso inicial associado ao mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, juntamente com outros pintores de azulejos anónimos, sem uma afirmação de individualidade artística categórica.

A sua escolha parece ser o corolário de um longo percurso de afirmação familiar (avô oleiro e pai pintor de azulejos), e do seu contacto com importantes encomendadores, dos quais se destaca provavelmente a encomenda dos azulejos para a Quinta dos Condes de Oeiras. Além de uma pensão anual de 700 mil réis, Sebastião de Almeida passou a ter direito a residência e, posteriormente, por força de um novo contrato, celebrado em 1774, aos lucros da administração da Real Fábrica (Pereira, 2003: 40-43).

Ao implementar a construção de novos fornos, uma nova fórmula para os vidrados, novos modelos para a louça e a produção de azulejos, Sebastião de Almeida, enquanto director artístico da Real Fábrica do Rato, desempenha os vários campos de conhecimento que combinam a vertente tecnológica com a formação artística, equiparando-se, de certo modo, ao papel desempenhado pelos ceramistas quinhentistas como Francisco Niculoso ou João de Góis. É preciso reconhecer que Sebastião de Almeida acrescenta, assim, ao seu percurso de pintor de azulejos, a actividade como director artístico que, por força das novas

políticas e do patrocínio régio, adquire uma maior importância na produção das artes decorativas em Portugal.

Ainda no contexto da Fábrica do Rato, infere-se, por uma petição de Francisco de Paula e Oliveira, escrita em 1818, que a formação do pintor de azulejos exigiria uma educação cuidada, tendo por base a aprendizagem do desenho. A disciplina era, de maneira unânime, considerada uma linguagem primordial de todas as artes, e o tratadista Félix da Costa, cem anos antes, num texto que já citámos, ao procurar traçar uma linha distintiva e resolver uma certa confusão incómoda existente entre os diversos profissionais da pintura, também sublinhava que a aprendizagem do desenho era necessária aos "...que pintão azulejos, e louça; para saberem o que obrão, porque sem debuxo he impossivel fazerem Pintura e indignamente possuem o nome de pintores de louça" (Costa, 1967: 70r).

Com esse mesmo objectivo de distinção positiva, tanto mais que a carta de Francisco de Paula e Oliveira é parte do processo em que reivindica possuir as qualidades necessárias para o provimento do cargo de mestre da Fábrica do Rato, o pintor, procurando exaltar as qualidades da sua própria formação, escrevia:

"Primeiramente he necessario o estudo do desenho em todas as regras e preceitos: segundo a noção das historias Sagradas e Profanas, fabulas, história natural, tanto do Mundo Vegetal quanto animal dos trez himisferios para com verdadeiros conhecimentos satisfazer à delineação dos diferentes caprixos particulares nos emblemas que dictão, ou mesmo reformando-os com acrescentamento, ou diminuições para constituimento das partes agradaveis, conforme ao gosto de quem os dicta, ou nos cazos de nada disso acontecer, sempre é infalível a tradução do debuxo para maior ponto no lemite do quadro que deve occupar, e o ponto de vista que deve ter, segundo se destina o assentamento dos ditos quadros" (Pereira, 1997: 92).

Segundo o discurso de Paula e Oliveira, a formação de base em desenho "deveria ser complementada com o conhecimento, verdadeiramente enciclopédico, da história sagrada e profana, da mitologia clássica e da fauna e flora de todos os continentes. Essas duas experiências formativas capacitariam o pintor de azulejos a poder realizar um "*capriccio*", termo italiano que utiliza em sentido lato para designar uma pintura

agradável, englobando todo o tipo de paisagens ou pinturas de género” (Mangucci, 2013b: 123).

Fica evidente também que, na verdade, para além de funcionar como caução “artística” das suas pretensões ao cargo de mestre da Fábrica do Rato, o desenho desempenha um papel importante não no processo criativo das obras, mas sim como instrumento de “tradução” entre a gravura e a sua adaptação aos azulejos, possibilitando as ampliações ou diminuições,

ou ainda os acréscimos sempre necessários para alcançar uma composição “agradável” que responda aos desejos dos clientes (Mangucci, 2013b: 123).

Como última nota, Francisco Paula de Oliveira alega que essa formação em desenho foi feita à sua custa, fora da Real Fábrica de Louça, numa demonstração clara dos limites da formação proporcionada na Fábrica, direcionada para oleiros e pintores de louça.

SÍNTESE FINAL

Os diferentes agentes que temos vindo a acompanhar – oleiros, ladrilhadores, pintores de azulejo e arquitectos –, movem-se, entre os séculos XVI, XVII e XVIII, num tabuleiro em que as suas posições se vão modificando num percurso que não é linear, mas sim definido em função das alterações que se verificam na cultura artística de um determinado período e na configuração de programas ornamentais que combinam todo um conjunto de modalidades artísticas, onde o azulejo é apenas uma das componentes.

A integração do azulejo, uma peça cerâmica, na arquitectura foi possível graças à colaboração de diversos intervenientes, entre os quais destacam-se os arquitectos, os mestres ladrilhadores, os pintores de azulejo e

os mestres oleiros. Para encomendas específicas foi muitas vezes necessário a colaboração de um iconógrafo, com um conhecimento específico para a articulação do programa de imagens, e de pintores para a elaboração de cartões que depois seriam executados pelos pintores de azulejo. Muitas vezes inseridos em programas decorativos complexos, também os mestres entalhadores conformaram o papel decorativo do azulejo. Esse esquema de colaboração, esse processo de autoria múltipla, no qual não podemos esquecer o papel decisivo dos mecenas, é também um dos factores da enorme criatividade de soluções decorativas que, em larga medida, conformam a versatilidade do uso do azulejo em Portugal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, José Rosa de – *A Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo*. 2ª edição corrigida e aumentada. Viana do Castelo: Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo, 1983.

BARROS, Luís, Guilherme Cardoso. GONZALEZ António – “Primeira notícia do forno de Santo António da Charneca”. *Actas das 1as Jornadas Arqueológicas e do Património da Corda Ribeirinha Sul*. Barreiro: Câmara Municipal do Barreiro, 2000, pp. 72-87.

BATALHA, Luísa. CARDOSO, Guilherme. NETO, Nuno. REBELO, Paulo. SANTOS, Raquel – “Portuguese faience found at 10 Buenos Aires street pits – Lisbon (17th -18th centuries)”. GOMES, Rosa Varela. CASIMIRO, Tânia Manuel. GOMES, Mário Varela (ed.) – *Proceedings of the First International Conference of Portuguese Faience (16th-19th centuries)*. Lisboa: Instituto de Arqueologia e Paleociências / Universidade Nova de Lisboa, 2016, pp. 27-38. Disponível em <https://www.academia.edu/31944471> (2017.07.25).

BILLOU, Francisco Teófilo Alfaiate – “Alguns artistas estrangeiros residentes em Portugal (1550-1640). Notas documentais colhidas nos processos da Inquisição de Lisboa”. *Cadernos de História da Arte*, 1 (2013): 89-98. Disponível em <http://cad.letras.ulisboa.pt/index.php/Cadharte/article/view/10/15> (2017.07.22).

CARVALHO, Rosário Salema de – *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]: autorias e biografias – um novo paradigma*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012. (Tese de doutoramento). Disponível em <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/6527> (2017.07.23).

— — — “O regimento do ofício de ladrilhadores da cidade de Lisboa”. *Revista de Artes Decorativas*, 5 (2011), 79-105.

CARVALHO, Rosário Salema de. SILVA, Libório Manuel. *A Igreja de São Victor / The Church of Saint Victor – Braga*. Vila Nova de Famalicão: Centro Atlântico, 2017.

- CORREIA, Vergílio – “As primeiras faianças e azulejos lisos em Lisboa”. *Azulejos*. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1956, pp. 114-121.
- – *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da Mui Nobre e Sepre Leal Cidade de Lixboa (1572)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.
- COSTA, Félix da – *The Antiquity of the Art of Painting*. Traduzido por George Kubler. New Haven; London: Yale University Press, 1967.
- COUTINHO, Maria João Pereira – “Regimento dos oleiros”. *CADERNOS DO ARQUIVO MUNICIPAL*, 7 (2017), 338-345.
- COUTINHO, Maria João Pereira. FERREIRA, Sílvia – “Construindo identidades: reconhecimento dos elementos decorativos comuns na azulejaria, embutidos marmóreos e talha dourada”. FLOR, Susana Varela (ed.) – *A Herança de Santos Simões. Novas Perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*. Lisboa: Edições Colibri, 2014, pp. 393-411.
- ESPANCA, Túlio – “Miscelânea Alentejana”. *A Cidade de Évora*, 51-52 (1968-1969), 59-101.
- FLOR, Susana Varela. FLOR, Pedro – *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A irmandade de São Lucas*. Lisboa: Scribe, 2016.
- FRANÇA, José Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX*, 2 volumes, 3ª edição. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.
- GOMES, Maria Manuela Malhoa – “Um Exemplo de Construção e Restauro de Revestimentos Cerâmicos: A Intervenção da Igreja de Santa Maria de Marvila, em Santarém”. *Monumentos*, 2 (1995), 72-77.
- LOPES, Fernando M. Peixoto. BASTOS, Margarida Almeida – “Os azulejos de Manuel dos Santos na escadaria nobre do Palácio Azevedo Coutinho”. *Revista de História da Arte. Estudos de Lisboa*, 11 (2014): 332-340.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de memorias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva, 1823.
- MANGUCCI, Celso – *A iconografia de São Lourenço Justiniano nos Azulejos dos Conventos Lóios de Évora e Arraiolos*. Évora: Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora, 2013a.
- – “A condição de autor nas campanhas de talha dourada e azulejos”. *Documentos para a História da talha dourada e azulejo em Évora*. Évora, Arquivo Distrital de Évora, 2014. Disponível em <http://adevr.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/4/2014/11/link.pdf> (2017.08.12).
- – “A Estratégia de Bartolomeu Antunes: mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)”. *Al-Madan – Arqueologia, Património e História Local*, 12 (2003), 135-148.
- – “Francisco da Silva, António de Oliveira Bernardes e Francisco Lopes Mendes na Igreja da Misericórdia em Évora”. *Cenáculo – Boletim on line do Museu de Évora*, 3 (2008), 3-18.
- – “Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho: dos meados do século XVI aos meados do século XVIII”. *Al-Madan – Arqueologia, Património e História Local*, 5 (1996): 155-168.
- – “Um esquecimento premeditado. Cirilo Volkmar Machado e a historiografia da azulejaria portuguesa”. *ARTIS – Revista de História da Arte e Ciências do Património*. 4 (2016), 28-33.
- – “Valentim de Almeida, agradável pintor de países”. MATOS, Maria Antónia Pinto de. CURVELO, Alexandra (ed.) – *O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII)*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2013b, pp. 133-144.
- MANGUCCI, Celso. RELVAS, Cátia. NUNES, Margarida. TOMAZ, Marco. ABBOUD, Rana. CANEIAS, António. MIRÃO, José. FERREIRA, Teresa – “Análise de pastas cerâmicas e vidrados dos azulejos do frontal de altar do Convento de Nossa Senhora dos Remédios de Évora”. *A Reforma Teresiana em Portugal – Congresso Internacional, 2015*. Marco de Canaveses: Edições Carmelo, 2017, pp. 249-261.
- MECO, José – *Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa: período inicial, até cerca de 1691 Pintura de tectos*. Lisboa: Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, 1979.
- – *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1989.
- MONTEIRO, João Pedro – “A Real Fábrica de Louça 1767-1835”. PAIS, Alexandre Nobre. MONTEIRO, João Pedro. HENRIQUES, Paulo (coord.) – *Real Fábrica de Louça, ao Rato*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2003, pp. 30-107.
- MORATINOS GARCÍA, Manuel. ZUBIZARRETA, Olatz Villanueva – “Nuevos datos sobre la obra en Valladolid del maestro azulejero Hernando de Loaysa”. *Goya Revista de Arte*, 271-272 (1999): 205-212.
- OLIVEIRA, Cristóvão Rodrigues de – *Sumario e[m] que brevemente se contem algumas cousas assi ecclesiasticas como seculares que ha na cidade de Lisboa*. Lisboa: em casa de Germão Galharde, depois de 1554. Disponível em <http://purl.pt/14435> (2017.07.21).
- PAIS, Alexandre Nobre – “Fabricado no Reino Lusitano o que antes nos vendeu tão caro a China”: a produção de faiança em Lisboa, entre os reinados de Filipe II e D. João V. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2012. (Tese de doutoramento). Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.14/10123> (2017.07.22).
- PAIS, Alexandre Nobre. MIMOSO, João Manuel. DUMORTIER, Claire. ESTEVES, Maria de Lurdes. SILVA, Miguel Ângelo. PEREIRA, Sílvia – “Graça Church revisited / A Igreja da Graça revisitada”. *GlazeArch2015 – International Conference Glazed Ceramics in Architectural Heritage*. Lisboa: LNEC – Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 2015, pp. 35-40.
- PAIS, Alexandre Nobre. MONTEIRO, João Pedro – “A Faiança Neoclássica”. PEREIRA, João Castel-Branco (coord.) – *Cerâmica Neoclássica em Portugal*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1997, pp. 43-87.
- PEREIRA, João Castel-Branco – *Cerâmica Neoclássica em Portugal*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1997.
- – “Notícias para a história dos azulejos na Real Fábrica de Louça”. PAIS, Alexandre Nobre. MONTEIRO, João Pedro. HENRIQUES, Paulo (coord.) – *Real Fábrica de Louça, ao Rato*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2003, pp. 436-447.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso – “Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos”. *Boletino del Museo Internazionale di Faenza* 3-4 (1992): 171-191.
- – “Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 146 (2000): 15-25.
- PORTELA, Miguel. “Teotónio Dos Santos: Mestre Dos Azulejos Da Igreja de S. João Batista de Figueiró Dos Vinhos.” *Jornal da Golpiheira*, 231 (Setembro 2016), 21.

SEBASTIAN, Luís – *A produção oleira de faiança em Portugal (séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010. (Tese de doutoramento). Disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/5562> (2017.07.23).

SERRÃO, Vitor – “A actividade artística de António de Oliveira Bernardes na Igreja da Conceição da Luz: um exemplo de Cripto-História de Arte”. FLOR, Susana Varela (ed.) – *A Herança de Santos Simões. Novas Perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*. Lisboa: Edições Colibri, 2014, pp. 459-474.

——— – “As campanhas artísticas da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres (1672-1698).” *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja – Arte e História de um espaço Barroco (1672-1698)*. Lisboa: Aletheia Editores, 2007, pp. 27-95.

——— – *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640)*. Fundação Casa de Bragança, 2012.

——— – *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses. Arte e artistas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

——— – *Santarém*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

TRINDADE, Rui André Alves – *Revestimentos Cerâmicos Portugueses, Meados do século XIV à primeira metade do século XVI*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.