





**N.º 6**

**edição especial – no âmbito do AzLab#33** *Quem faz o quê: processos criativos em azulejo*  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 7 de junho de 2017

**special issue – in the context of the AzLab#33** *Who does what: creative processes in azulejo*  
School of Arts and Humanities, University of Lisbon, 7<sup>th</sup> June, 2017

**2018**

**Diretor / Director**

Vítor Serrão – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, [vit.ser@letras.ulisboa.pt](mailto:vit.ser@letras.ulisboa.pt)

**Diretor Adjunto e Editor Geral / Associate Director and General Editor**

Clara Moura Soares – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, [claramourasoares@letras.ulisboa.pt](mailto:claramourasoares@letras.ulisboa.pt)

**Editor para esta edição especial / Editor for this special issue**

Rosário Salema de Carvalho – Az – Rede de Investigação em Azulejo, ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, [rscarvalho@letras.ulisboa.pt](mailto:rscarvalho@letras.ulisboa.pt)

**Comissão Científica para esta edição especial / Scientific Commission for this special issue**

Alexandre Pais – Museu Nacional do Azulejo

Alexandra Gago da Câmara – Universidade Aberta e Centro de História da Arte e Investigação Artística

Clara Moura Soares – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Francisco Queiroz – Az – Rede de Investigação em Azulejo, ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Luísa Capucho Arruda – Faculdade de Belas-Artes / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

Rosário Salema de Carvalho – Az – Rede de Investigação em Azulejo, ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Vítor Serrão – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa (ARTIS-IHA/FLUL)

**Edição / Edition**

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

**Conceção gráfica e paginação / Graphic design and layout**

José Dias – Conceção gráfica / Graphic design

Mafalda Matias – Paginação / Layout

**ISSN**

2183-7082

**Periodicidade / Frequency**

Anual / Annual

**Capa / Cover**

Imagem oficial do AzLab#33 *Quem faz o quê: processos criativos em azulejo* concebida por Inês Leitão (padrão P-17-00101, séc. XVII, fotografia de Inês Aguiar/AzInfinitem)

Official image of AzLab#33 *Who does what: creative processes in azulejo* designed by Inês Leitão (pattern P-17-00101, 17<sup>th</sup> century, photo by Inês Aguiar/AzInfinitem)

A propriedade intelectual dos conteúdos pertence aos respetivos autores e os direitos de edição e publicação à revista ARTIS ON®. Os conteúdos dos artigos são da inteira responsabilidade científica e ética dos seus autores, bem como os critérios ortográficos adotados.

Avaliação por *double blind peer review*.

The intellectual property of the journal's contents belong to the authors and the editing and publishing rights belongs to the journal ARTIS ON®. The contents of the articles are those of the scientific and ethical responsibility of their authors, as well as the spelling criteria adopted.

Evaluation by double blind peer review.

- 4 **EDITORIAL**  
Rosário Salema de Carvalho
- 8 **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 (16<sup>TH</sup> TO 18<sup>TH</sup> CENTURIES)**  
Rosário Salema de Carvalho  
Celso Mangucci
- 25 **OS ARQUITECTOS E A DIRECÇÃO DAS CAMPANHAS DECORATIVAS COM AZULEJOS**  
**ARCHITECTS AND THE DIRECTION OF TILES DECORATIVE CAMPAIGNS**  
Celso Mangucci
- 32 **A ARTE DO AZULEJO EM PORTUGAL NOS SÉCULOS XVII-XVIII: À (RE)DESCOBERTA DOS SEUS MESTRES**  
**THE ART OF THE TILE IN PORTUGAL IN THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURIES: (RE)DISCOVERING ITS MASTERS**  
Miguel Portela
- 45 **COMPANHIAS DE AZULEJADORES E DE PINTORES DE AZULEJOS ACTIVAS EM LISBOA ENTRE 1757 E 1773: NOVOS CONTRIBUTOS PARA O ESTUDO DA PRODUÇÃO DE AZULEJOS NO PERÍODO POMBALINO**  
**TILE MASTERS' AND TILE PAINTERS' COMPANIES ACTIVE IN LISBON BETWEEN 1757 AND 1773: NEW CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF TILE MANUFACTURING IN THE POMBALINE PERIOD**  
Rui Manuel Mesquita Mendes
- 60 **O PROBLEMA DA AUTORIA E DA REPARTIÇÃO DE TAREFAS NA PRODUÇÃO AZULEJAR DO PERÍODO ROMÂNTICO**  
**AUTHORSHIP AND TASK DISTRIBUTION ISSUES IN TILE PRODUCTION DURING THE ROMANTIC PERIOD**  
Francisco Queiroz
- 70 **MEMORIES OF THE PRODUCTION OF AZULEJO AT THE CONSTÂNCIA CERAMIC FACTORY**  
**MEMÓRIAS DO FAZER AZULEJO NA FÁBRICA CONSTÂNCIA**  
Marluci Menezes  
Sílvia Pereira
- 81 **ATMOSFERAS DE LUZ. O AZULEJO NA ARQUITETURA DE SIZA VIEIRA**  
**ATMOSPHERES OF LIGHT. AZULEJOS IN THE SIZA VIEIRA'S ARCHITECTURE**  
Alexandre Nobre Pais
- 89 **QUEM FAZ O QUÊ: GLOSSÁRIO**  
**WHO DOES WHAT: GLOSSARY**

# Editorial

Rosário Salema de Carvalho

A definição das diferentes contribuições que estão na origem da produção e aplicação dos revestimentos em azulejo foi o desafio lançado pelo seminário AzLab#33, intitulado *Quem faz o quê: processos criativos em azulejo*, que decorreu no dia 7 de Junho de 2017 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.<sup>1</sup>

No texto da chamada de comunicações esclarecia-se que a realização de um revestimento em azulejo implica diversas etapas, que têm início na sua concepção e terminam com a sua aplicação. Neste processo destacam-se vários intervenientes – encomendadores, ladrilhadores, oleiros, pintores ou arquitectos –, em que também se incluem, por exemplo, as olarias e as fábricas.

Estas tarefas nem sempre foram cabalmente entendidas e ainda hoje há dúvidas sobre os limites de acção de cada interveniente. Por este motivo, o AzLab#33 revestiu-se de uma enorme importância, lançando pela primeira vez, à comunidade científica, o desafio de estudar estes diferentes agentes e definir conceitos para um futuro *thesaurus* sobre azulejaria, quer através de textos de reflexão teóricos, quer através de casos de estudo particulares. Pretendia-se, em última análise, traçar um quadro amplo caracterizador de *quem faz o quê*, considerando que as posições relativas destes múltiplos agentes no tabuleiro da produção azulejar portuguesa se vão alterando ao longo dos tempos, em função de aspectos tão distintos como a evolução tecnológica ou a cultura artística.

Muito embora, face à especificidade do tema e ao número reduzido de investigadores que se dedicam a estas matérias, a resposta da comunidade científica possa ser considerada muito positiva, a verdade é que não há ainda massa crítica suficiente para permitir uma leitura destas questões que seja transversal a toda a história da azulejaria portuguesa.

Como tal, espera-se que o número especial da revista ARTISON, que agora se edita, possa vir a constituir-se como uma sólida base de trabalho, onde os investigadores encontrem um actualizado estado da arte sobre *quem faz o quê* em azulejo, estimulando um debate que precisa urgentemente de ser ainda mais alargado.

Procurando espelhar as dinâmicas do colóquio, optou-se, na organização deste volume, por uma sequência cronológica apresentando primeiro, em jeito de contexto, os artigos de cariz mais teórico e, logo de seguida, os casos de estudo correspondentes. Nesta medida, os primeiros dois textos caracterizam as actividades profissionais associadas à produção azulejar entre os séculos XVI e XVIII – oleiro, mestre ladrilhador, pintor e arquitecto –, centrando a atenção na cidade de Lisboa, o principal núcleo produtor de azulejos do país. Ambos resultam da comunicação apresentada pelos promotores do AzLab#33, Rosário Salema de Carvalho

1. O AzLab é um seminário mensal, organizado pelo grupo Az – Rede de Investigação em Azulejo, do ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em colaboração com o Museu Nacional do Azulejo. O objectivo do AzLab é criar novas perspectivas de análise sobre questões relacionadas com o azulejo, entre as quais a investigação, o inventário, o coleccionismo, a salvaguarda, a criação ou a divulgação do azulejo. A ideia de desenvolver um *laboratório* de pesquisa sobre azulejo, que passa pelo conceito de procedimento experimental associado a estes espaços, é aqui aplicada à discussão de trabalho que se pretende promover. Introduce também um conceito externo à história da arte e que aponta para a investigação multidisciplinar. Todos os meses é apresentado um tema para discussão pública, que pode partir de projectos de investigação, dissertações de mestrado, teses de doutoramento e outros. São convidados a colaborar investigadores nacionais, pessoas ligadas às mais diversas instituições tentando, sempre que possível, contar com a participação de investigadores estrangeiros. O AzLab#33 especial *Quem faz o quê: processos criativos em azulejo* consistiu num dia inteiro de conferências (<https://blogazlab.wordpress.com/category/quem-faz-o-que-who-does-what/>) e contou com a co-organização do Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA-UE), tendo ainda o apoio da editora Centro Atlântico.

e Celso Mangucci, que funcionou como uma introdução contextualizada ao tema principal em discussão no colóquio, sintetizando as perspectivas de investigação seguidas por ambos nos últimos anos.

Seguem-se os textos de Miguel Portela, que apresenta um importante contributo para a genealogia de vários mestres ladrilhadores setecentistas, e de Rui Mendes, que revela algumas sociedades de ladrilhadores e pintores constituídas na segunda metade do século XVIII.

Da Época Moderna passamos ao Romantismo, com um texto de Francisco Queiroz sobre as questões da autoria e da repartição de tarefas centrado na produção industrial da segunda metade do século XIX. Este permite avançar a cronologia de análise contextualizando também o artigo seguinte, de Marluci Menezes e Sílvia Pereira, em que se abordam as memórias de produção da Fábrica Constância, em Lisboa.



Fig. 01 · Sessão de abertura do AzLab#33 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (7 de Junho de 2017)  
AzLab#33 opening session at School of Arts and Humanities, University of Lisbon (June 7<sup>th</sup>, 2017)

Por fim, chegamos à contemporaneidade, através da reflexão sobre a importância do azulejo no âmbito da obra do arquitecto Siza Vieira, conduzida por Alexandre Nobre Pais.

Ao entender este número especial da ARTisON como um volume de actas, e ao considerá-lo como uma ferramenta de trabalho futuro, não poderíamos deixar de incluir a publicação das definições terminológicas discutidas no *workshop* com que se encerrou o AzLab#33, nem deixar de mencionar o desafio lançado no sentido da prática de uma cultura científica aberta, inclusiva e colaborativa. Na verdade, pedia-se aos participantes com comunicação que, em jeito de inscrição, criassem ou complementassem uma ou mais fichas biográficas dos intervenientes que iriam abordar nas suas comunicações, para serem publicadas no *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo*,<sup>2</sup> e que podem ser consultadas no separador “autorias”.

2. *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo*. Disponível em <http://redeazulejo.letras.ulisboa.pt/pesquisa-az> (2017.08.12). Sistema desenvolvido pela Rede de Investigação em Azulejo, em parceria com o Museu Nacional do Azulejo e a empresa Sistemas do Futuro.

Resta-nos agradecer a todos os participantes, à Comissão Científica do AzLab#33, assim como à Comissão Executiva, destacando, nesta última, o apoio científico de Celso Mangucci e o apoio ao nível do *design* gráfico e na organização do seminário de Inês Leitão.

---

The definition of the different contributions that led to the production and application of *azulejo* coverings was the challenge set by the special AzLab#33 seminar entitled *Who does what: creative processes in azulejo*, which took place on June 7, 2017, at the School of Arts and Humanities, University of Lisbon.<sup>1</sup>

In the call for papers one can read that the creation of a tile covering comprises several stages, from conception to application. Several agents stand out during this process – commissioners, tilers, potters, painters or architects – as well as potteries and factories, among others.

These tasks were not always completely understood, and there are still doubts concerning the exact role of each agent. For this reason, AzLab#33 was of great importance, as for the first time it issued the scientific community the challenge of studying these different agents and defining concepts for a future thesaurus on tiles, either through a theoretical reflection on the texts, or through particular case studies. Using a comprehensive approach, the goal was to examine these various “authorships” and the interactions they inspired by defining an ample framework featuring *who does what*, and consider that the relative positions of these multiple agents in the Portuguese tile production was changing over time due to aspects as diverse as technological evolution or the artistic culture.

Given the specificity of the theme and the small number of researchers working on these subjects, the scientific community’s response can be considered very positive. However, the fact is that there is not enough critical mass to allow a transversal perspective of the whole history of Portuguese *azulejos*.

As such, we expect that this special issue of ARTisON journal, which is now edited, may be a solid working basis, where researchers find an up-to-date state of the art about *who does what* in *azulejos*, stimulating a debate that urgently needs to be wider.

In order to reflect the dynamics of the seminar, a chronological sequence was chosen when organizing this volume. First the more theoretical articles are presented and, afterwards, the corresponding case studies. Thus, the first two texts characterize the professional activities associated with *azulejo* production between the sixteenth and eighteenth centuries – potter, master tiler, painter and architect – focusing on the city of Lisbon, the country’s main tile production center. Both are the result of the paper presented by the promoters of AzLab#33, Rosário Salema de Carvalho and Celso Mangucci, that acted as a contextualized introduction to the main topic under discussion, summarizing the research perspectives followed by both authors in recent years.

1. The AzLab is a monthly seminar organized by the research group Az–*Rede de Investigação em Azulejo*, from the ARTIS–Art History Institute of the School of Arts and Humanities, University of Lisbon, in collaboration with the National *Azulejo* Museum. The aim of AzLab is to foster new analytical perspectives on issues related to *azulejo*, including research, inventory, collecting, safeguarding, creating or disseminating this art form. The idea of developing a research *lab* focused on *azulejos*, passing through the concept of experimental procedure associated with lab spaces, is applied here to the discussion of work that is intended for promotion. Moreover, it also introduces a concept that is foreign to Art History, therefore requiring a multidisciplinary research. Every month, a new topic will be up for discussion, suggested by research projects, master and PhD theses, etc. Although national researchers and people connected to several institutions will be invited to collaborate, we will try, whenever possible, to enlist foreign researchers. The AzLab#33, devoted to *who does what: creative processes in azulejo*, was the 33<sup>rd</sup> session of this seminar, and consisted of a special one-day conference (<https://blogazlab.wordpress.com/category/quem-faz-o-que-who-does-what/>). It was co-organized by the Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA-UE) and was supported by the publisher Centro Atlântico.

The following texts concern the eighteenth century. One, by Miguel Portela, is an important contribution to the genealogy of several eighteenth century master tilers while the other one, by Rui Mendes, uncovers several societies of tilers and painters founded in the second half of the same century.

From the Modern Era, we turn to Romanticism with a text by Francisco Queiroz on issues related to authorship and the distribution of tasks centered on the industrial production of the second half of the nineteenth century. This article allows us to advance chronologically and serves to put into context the following text, by Marluce Menezes and Sílvia Pereira, which addresses the memories of the production at Constância Factory in Lisbon.

Finally, we reach contemporaneity through the analysis of the importance of *azulejos* in the work of the architect Siza Vieira, an article by Alexandre Nobre Pais.

Seeing as this special issue of ARTisON is a proceedings volume, and regarding it as a tool for future work, we could not fail to include the terminological definitions discussed in the final workshop as well as to mention the challenge issued by the practice of an open, inclusive and collaborative scientific culture. In fact, participants with a paper were requested to create or complement one or more biographical records of the analyzed agents to be published in *Az Infinitum – Azulejo Indexation and Referencing System*.<sup>2</sup> Those records can now be found under the “authors” tab.

Finally, we would like to thank all the participants and the Scientific as well as the Executive Committee of AzLab#33. Furthermore, we want to highlight the scientific support given by Celso Mangucci and all the contributions made by Inês Leitão, both to the seminar’s graphic design and to its organization.

2. *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo*. Available at <http://redeazulejo.lettras.ulisboa.pt/pesquisa-az> (2017.08.12). System developed by Rede de Investigação em Azulejo, in collaboration with the National *Azulejo* Museum and the company Sistemas do Futuro.

# 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 (16<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> CENTURIES)

Rosário Salema de Carvalho<sup>1</sup>

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

Celso Mangucci<sup>2</sup>

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),<sup>3</sup> 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).<sup>4</sup> 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,<sup>5</sup> 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,<sup>6</sup> 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),<sup>7</sup> não haverá nenhum impedimento técnico para que essa produção tenha ocorrido em simultâneo<sup>8</sup> 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”<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> 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).<sup>11</sup> 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).<sup>12</sup>

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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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,<sup>15</sup> 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,<sup>16</sup> 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 XVIII<sup>17</sup>, 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

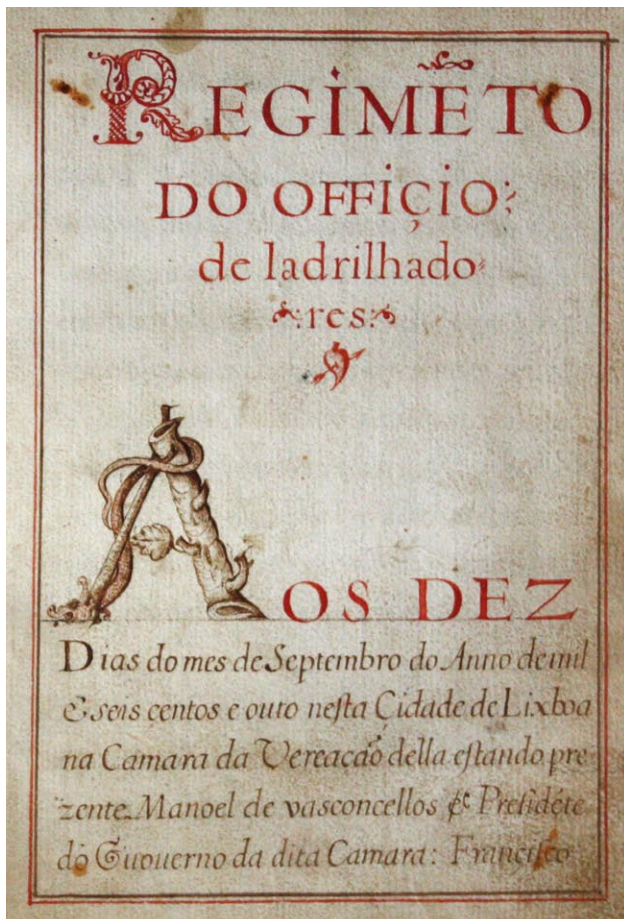


Fig. 03 - *Regimento do Offício de Ladrilhadores*, folha de rosto, 1608  
(fot. de Rosário Salema de Carvalho)

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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup> 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 pretenso 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 igreia 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,<sup>21</sup> 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 Catarina<sup>22</sup>.

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),<sup>23</sup> 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”,<sup>24</sup> 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*,<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup>

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.lettras.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.

# OS ARQUITECTOS E A DIRECÇÃO DAS CAMPANHAS DECORATIVAS COM AZULEJOS <sup>1</sup>

## ARCHITECTS AND THE DIRECTION OF TILES DECORATIVE CAMPAIGNS <sup>1</sup>

Celso Mangucci <sup>2</sup>

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

### RESUMO

Apesar de pouco conhecida e estudada, a participação dos arquitectos é fundamental para a definição do papel específico que a azulejaria desempenha em cada campanha decorativa. Nesse âmbito, a actividade do arquitecto é, em larga medida, o de supervisor geral da obra, podendo ser o responsável pelo desenho de pormenor do programa decorativo, pela compatibilização entre as diversas artes e o discurso arquitectónico, pela indicação de matérias ou técnicas construtivas específicas para o azulejo, ou ainda, pela supervisão do desenvolvimento das diversas fases da obra e pelos pagamentos aos mestres envolvidos. Por concentrar em si o poder efectivo das decisões é também o interlocutor privilegiado dos encomendadores, podendo ainda delegar em pintores e mestres ladrilhadores a formalização de desenhos de pormenor.

### PALAVRAS-CHAVE

Arquitecto | Programa decorativo | Azulejo

### ABSTRACT

Although little known and studied, architects' participation is fundamental to the definition of the specific role tiling plays in each decorative campaign. In that framework, the architects' role is, by and large, that of a general art supervisor. They might be responsible for drawing details of the decorative programme, for matching the multiple arts and the architectural discourse, for indicating materials or building techniques specific to *azulejos* or for the supervision of the development of the different construction stages and the payments to the masters involved. Because they take upon themselves the power to make actual decisions, architects are also in a position of favour in the dialogue with those who commission the work(s). Furthermore, they might delegate the execution of detailed drawings to painters and master tilers.

### KEYWORDS

Architect | Decorative programme | Tile

1. Este artigo, parcialmente publicado em Mangucci et al., 2017 e em Mangucci, 2012, foi agora actualizado.

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

A participação dos arquitectos na direcção das campanhas decorativas está intimamente associada à evolução da profissão, com a definição profissional do seu papel como projectistas e directores de obras. Grosso modo, na história da azulejaria portuguesa parece haver um primeiro tempo, no século XVI, onde os azulejos estão principalmente integrados no âmbito de grandes campanhas decorativas manuelinas de pintura e talha dourada, e um segundo período, que amadurece sob o domínio filipino (1580-1640), onde os arquitectos definem as linhas gerais do programa ornamental e, com esse intento, determinam também o papel dos azulejos.

A historiografia tem vindo a defender a existência de uma forma “portuguesa” de utilização da azulejaria sevillhana de corda seca e aresta. Todavia, parece-nos mais importante sublinhar que, a par e passo com a importação de azulejaria seriada, houve a partilha de uma cultura artística, responsável pela escolha de padrões e pela forma de aplicação da azulejaria nos edifícios civis e religiosos. É esse fundo cultural comum que explica a escolha cuidadosa e variada dos padrões para a decoração dos bancos e espaldares da Casa do Capítulo do Convento da Conceição de Beja, ou a aplicação da azulejaria sevillhana em figuras geométricas no pavimento da Capela de Garcia de Resende, no Convento do Espinheiro, em Évora, para ficarmos com dois exemplos eruditos e de vincado sabor “castelhano” por terras do Alentejo.

Por outro lado, entre alguns dados revelados pela documentação coeva, importa salientar que a compra de azulejos sevillhanos realiza-se no âmbito de vastas campanhas decorativas de talha dourada e pintura, cabendo ao escultor e entalhador Olivier de Gand (?-1512) a aquisição de azulejos ao mestre Fernan Martínez Guijarro, segundo uma nota de dívida assumida em 1503. Com muita probabilidade foram esses os azulejos aplicados numa primeira fase da decoração na Sé Velha de Coimbra, na sequência

da finalização, em 1502, do retábulo da capela-mor, encomendado pelo bispo-conde D. Jorge de Almeida.<sup>3</sup> Também não deve ser coincidência que, entre 1508 e 1509, enquanto Olivier de Gand e Francisco Henriques realizam o retábulo da capela-mor, se aplicam azulejos sevillhanos na igreja do Convento de São Francisco, em Évora, exemplares esses que agora se conservam, em pequeno número, deslocados da sua utilização original, na sacristia.

Meio século depois, a implementação da produção de azulejos em Talavera, por imposição de Felipe II, certamente enamorado pela novidade dos motivos decorativos flamengos, foi acompanhada pelo reforço do papel dos arquitectos no processo de escolha dos desenhos dos padrões e dos intervenientes para a sua realização. No caso da decoração do Palácio de Aranjuez, será o arquitecto régio Juan de Herrera (1530-1597) o interlocutor privilegiado de Felipe II na selecção dos padrões e mestres azulejadores. Como esclarece a documentação, foi o arquitecto quem solicitou a José de la Oliva a apresentação dos desenhos, criando um conflito com Juan Fernández, “mestre azulejero real”, para depois aceitar a realização também por esse último, apenas por uma questão de prazos.<sup>4</sup>

Infelizmente, continua a faltar-nos documentação associada a importantes núcleos azulejares, mas de Talavera são os azulejos do Paço Ducal de Vila Viçosa, com grande segurança atribuídos à oficina de Hernando de Loaysa, colocados durante as obras de remodelação que precederam o casamento do Duque D. Teodósio II com D. Ana de Velasco y Girón, em 1603. Além da novidade e qualidade do conjunto, que se pode comparar com a encomenda para o palácio do banqueiro Fabio Nelli, em Valladolid<sup>5</sup> e para o Salão de Linhagens do Palácio do Infantado, em Guadalajara,<sup>6</sup> é relevante a intervenção do arquitecto Pero Vaz Pereira<sup>7</sup> acompanhando a fase final da remodelação do Paço, concluindo o projecto do arquitecto Nicolau de Frias. Tudo aponta para que

3. A actividade artística de Olivier de Gand em Toledo foi certamente decisiva para o processo escolha e aquisição dos azulejos sevillhanos (Gestoso Y Pérez, 1903: 158; Correia, 1956: 5 e, com uma opinião parcialmente divergente, Simões, 1990: 65-66)

4. Para uma descrição pormenorizada do papel do arquitecto Juan de Herrera na escolha dos mestres azulejadores e o conflito aberto com Juan Fernández veja-se (Pleguezuelo Hernández, 2002: 198-206).

5. Conjunto realizado em 1586, que se conserva no edifício hoje sede do Museo de Valladolid.

6. Esse conjunto foi lamentavelmente destruído por um incêndio em 1936, mas alguns exemplares remanescentes, com muitas semelhanças aos de Vila Viçosa, fazem parte agora do acervo do Museo de Guadalajara.

7. Vaz Pereira será nomeado arquitecto do Duque de Bragança em 1604, mas é muito provável que seja uma espécie de “prémio” pela sua actividade anterior, como indica também a redacção do tratado do Rádio Latino, no ano anterior, em 1603, dedicada ao Duque D. Teodósio II (Serrão, 2012b: 131-136).

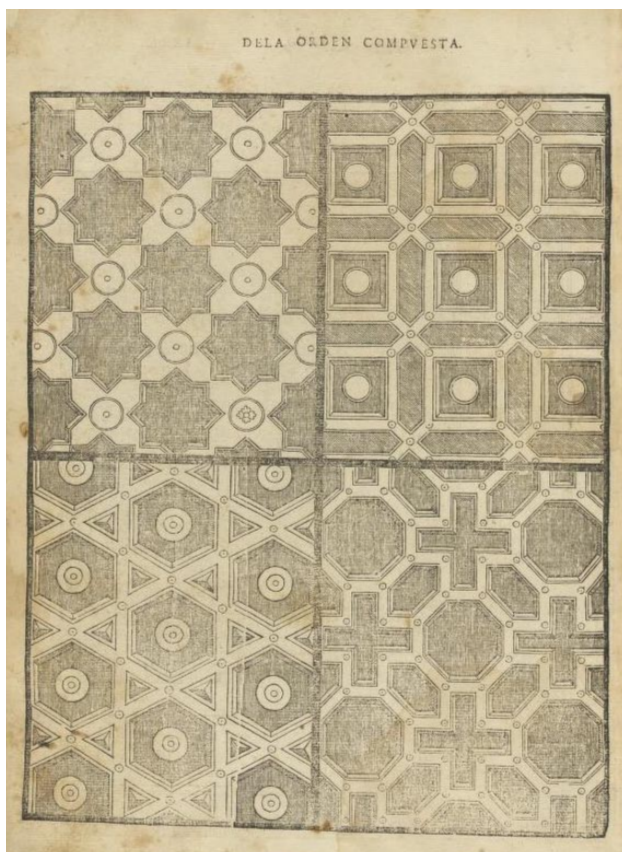


Fig. 01 · Gravura com modelos decorativos para tectos do *Tercero y quarto libro de Arquitectura* de Sebastiano Serlio, na edição espanhola de Francisco de Villalpando, publicada em Toledo, em 1552

o arquitecto Pero Vaz Pereira, apesar de alguma experiência acumulada na arquidiocese eborense, tenha entrado em contacto com a erudita produção de Loaysa, também por influência desse casamento, uma vez que o mesmo mestre azulejador firma um contrato para o fornecimento de azulejos para o Castelo de Oropeza do Condestável de Castela, pai de Ana Velasco, em 1602 (Vaca González e Luna Rojas, 1943; Simões, 1990a: 88).

Como vimos através do exemplo do arquitecto Juan de Herrera, o papel de coordenador das campanhas decorativas vai, progressivamente, desde os meados do século XVI, fazer parte das atribuições profissionais do arquitecto, como aliás preconizava o muito influente *Tratado* de Sebastiano Serlio (1552), no livro quarto, capítulo XI, intitulado *De lo ornamento de la pintura para por de fuera y dentro de los edificios*:

“Digo, que el architecto no solamente deve ser curioso en los ornamentos que han de ser de piedra

y de marmol, pero tambien lo deve ser en la obra y pintura de pinzel para adornar las paredes y otras partes de los edificios, principalmente conviene ser el mismo ordenador de todo como superior de todo lo que se aya de hazer en las obras”.

Em Lisboa, serão esses interesses profissionais uma das razões que explicam as relações de proximidade entre o mestre de azulejos João de Góis e o arquitecto Nicolau de Frias, que apadrinha o filho do mestre flamengo, em 1573 (Mangucci, 1996).

Mas o Paço Ducal de Vila Viçosa não foi a primeira experiência do arquitecto Vaz Pereira com a decoração azulejar e, na sua intervenção na capela-mor da Sé de Elvas, documenta-se a utilização de azulejos, provavelmente com um esquema de enxaquetados, que receberam decoração de dourados por Afonso Gil,<sup>8</sup> num projecto de decoração integrada com a talha dourada.<sup>9</sup>

8. No contexto dos pagamentos realizados preferencialmente aos mestres ladrilhadores, parece ser mais lógico esta nossa interpretação do que a opção de atribuir a Afonso Gil um pagamento pela pintura cerâmica dos azulejos (Cabeças, 2004).

9. Entre os azulejos referenciados, veja-se a decoração de dourados sobre azulejos enxaquetados numa capela lateral da Igreja de Santo Antão, em Évora.

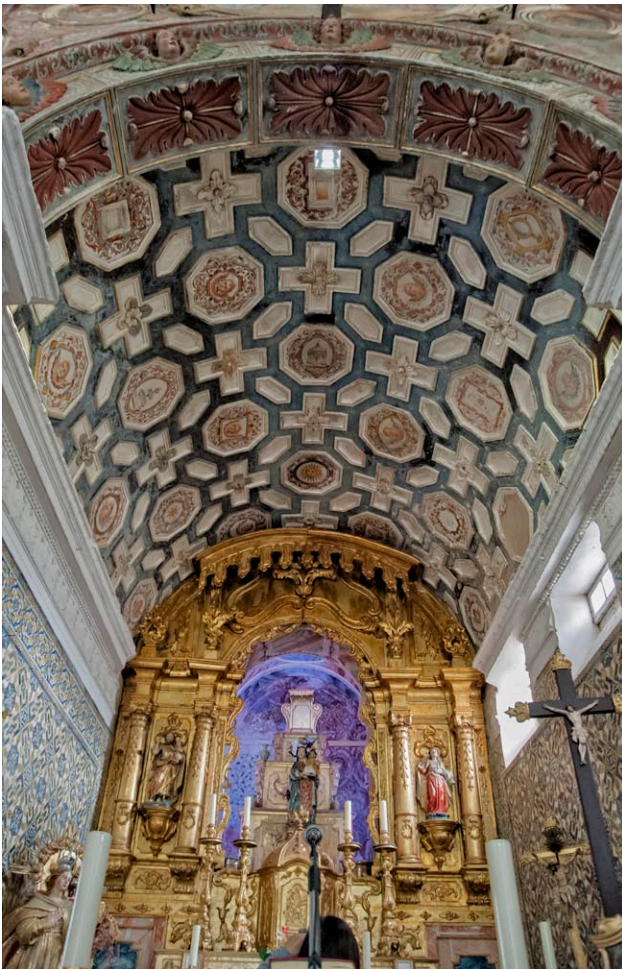


Fig. 02. Évora, Igreja de Nossa Senhora da Graça do Divor, tecto da capela-mor (fot. de Joaquim Carrapato, 2014)

Como bem notou Vítor Serrão (2015), o percurso e a actividade de Vaz Pereira torna-o especialmente apto para o acompanhamento de campanhas decorativas. Filho de um mestre entalhador de Portalegre, as referências documentais identificam-no sucessivamente como marceneiro, escultor e arquitecto. Ainda jovem, está ao serviço do arcebispo D. Teotónio de Bragança, que custeia uma sua primeira estadia em Roma, complementando a sua aprendizagem no importante estaleiro do convento cartuxo de Scala Coeli de Évora.

Para além do labor no mais importante estaleiro de obras de Évora, onde deve ter actuado como escultor dos elementos marmóreos mais elaborados, é conhecida a sua actividade de tracista em pequenos templos

do Alentejo. De facto, a documentação identifica o “arquitecto do Duque de Bragança”, como o autor do projeto da reconstrução da igreja de Santa Maria de Machede (1604-1622) (Serrão, 2012b: 254) que, tudo indica, foi realizado sem alterações, dentro de um quadro de grande unidade estilística, incluindo a decoração de massa do tecto, os frescos da nave<sup>10</sup> e o silhar de azulejos enxaquetados, provavelmente oriundos de Lisboa.

Com muita probabilidade, é de sua autoria o projecto de reconstrução da igreja de Nossa Senhora da Graça do Divor, com um elegante pórtico serliano, de mármore claros e escuros, a lembrar o discurso da fachada do Paço de Vila Viçosa. O templo ainda preserva o programa de *stucchi*, pinturas e azulejos

10. O revestimento de azulejos da nave com um padrão de meados de seiscentos, é uma alteração posterior. Sobre o programa iconográfico dos frescos, veja-se (Goulart e Serrão, 2004).

da capela-mor, num plano ornamental unitário em que os emblemas marianos do tecto da capela-mor se repetem no friso de azulejos que corre sob a sanca.

Essa combinação entre a obra de massa, a pintura a fresco e os azulejos repete-se também no programa da sacristia da Igreja do Espírito Santo, em Évora. Embora não se conheça documentação sobre a obra, é possível associá-la ao arquitecto de Portalegre, com azulejos de ponta de diamante tradicionalmente atribuídos às olarias de Sevilha ou, se atentarmos ao historial das encomendas eborenses, talvez não devêssemos excluir as oficinas de Talavera de la Reina.<sup>11</sup>

É importante lembrar também que os azulejos de ponta de diamante, provavelmente criado nas oficinas de Talavera (Simões, 1990: 89), por volta de 1560, têm como principal fonte de inspiração o já mencionado *Tratado* de Sebastiano Serlio,<sup>12</sup> tal como aliás muitas outras composições de azulejos de padrão se baseiam nos desenhos de pavimentos deste tratadista, atestando mais uma vez, nesse período, o papel de uma cultura especificamente arquitectónica.<sup>13</sup>

Esse papel de supervisor das campanhas decorativas dos edifícios consolida-se, na segunda metade do século XVII, e o “arquitecto de sua majestade”, João Nunes Tinoco, ao compilar, em 1660, um manual para uso dos arquitectos que, na sua prática profissional, deveriam medir todas as obras de construção, define para utilização geral no Reino que a braça de azulejo levaria 156 azulejos. Estabelecia assim uma medida padrão, com implicações directas sobre a normalização do trabalho das olarias e, de maneira mais específica, sobre a medição e remuneração do trabalho dos mestres ladrilhadores.

Importa notar que, apesar das avaliações das obras deverem ser feita pelos juizes do ofício de ladrilhador, os arquitectos desempenharam, por vezes, estas funções de medidores da obra de azulejaria, sendo provável, por isso, que tivessem intervenção na definição da encomenda. Exemplo dessa actividade supervisora são os registos documentais das obras

efectuadas no antigo Convento de Santa Marta, em Lisboa, em que o arquitecto João Antunes mediu os azulejos e ladrilhos dos dormitórios novos, assentes por Manuel Clemente (Serrão, 1977).

No âmbito desta actividade prévia de concepção do programa ornamental, os arquitectos contaram também com a colaboração dos pintores para a implementação de programas figurativos, e podemos confirmar a existência de desenhos como “os padrões” que a equipa do pintor Marcos da Cruz elaborou, em 1675, para os azulejos do lavatório da sacristia da igreja do Loreto, em Lisboa (Flor, 2010/2011).

Nesse mesmo ano, o autor dos cartões dos azulejos de grinaldas, frutos e flores para a decoração dos azulejos da Sala dos Actos da Universidade de Évora foi justamente recompensado, segundo as palavras do historiador jesuíta, o padre Manuel Fialho.<sup>14</sup>

Há ainda notícia, entre 1673 e 1675, do pagamento de um montante de seis mil réis ao pintor Manuel Soares, que trabalhou no púlpito da Igreja da Misericórdia de Torres Novas, pelo “feitio das linhas” do azulejo, expressão cujo alcance se desconhece, mas que se enquadra certamente nesta relação entre a concepção da obra e os pintores, mesmo que aquela seja de azulejos de padrão (Gregório, 2003: 84-89, 130-131; Serrão, 2012a: 161).

Como vimos, também o arquitecto régio João Antunes se preocupou com os programas ornamentais. Particularmente interessante é a memória descritiva que escreveu para a intervenção na Igreja de Nossa Senhora da Vitória, no Porto, nos últimos anos da centúria, com as orientações sobre os retábulos de pedraria e da talha e, para o que nos interessa de momento, sobre os azulejos. Note-se que, ao planear a arquitectura do interior do templo, João Antunes já pressupõe o revestimento de azulejos, por exemplo definindo a medida de separação do arco de pedra da capela-mor e das capelas laterais “o que ocuparem dous azulejos que hão de fazer guarnição”, assumindo uma métrica propícia ao desenvolvimento do programa

11. Poucos anos antes, em 1596, encomendam-se também azulejos de ponta de diamante para a igreja de São Roque de Lisboa, tradicionalmente atribuídos às olarias de Sevilha (Simões, 1990: 89).

12. Os motivos decorativos de ponta de diamante são uma derivação dos silhares de pedra da ordem rústica, como se pode ver no capítulo VI do livro quarto, intitulado *De lo ornamento rustico de la ordem toscana e de su ornamento* (Serlio, 1552).

13. Veja-se, a título de exemplo, o conjunto da Igreja de Santa Cruz, em Braga (Carvalho, 2016: 92-93).

14. Manuel Fialho, *Évora Illustrada*, com notícias antigas e modernas sagradas e profanas. Manuscrito. 4 volumes. Biblioteca Pública de Évora COD. CXXX/1-12. Disponível on line: <http://www.bdalentejo.net/BDABra/BDADigital/Obra.aspx?id=296>

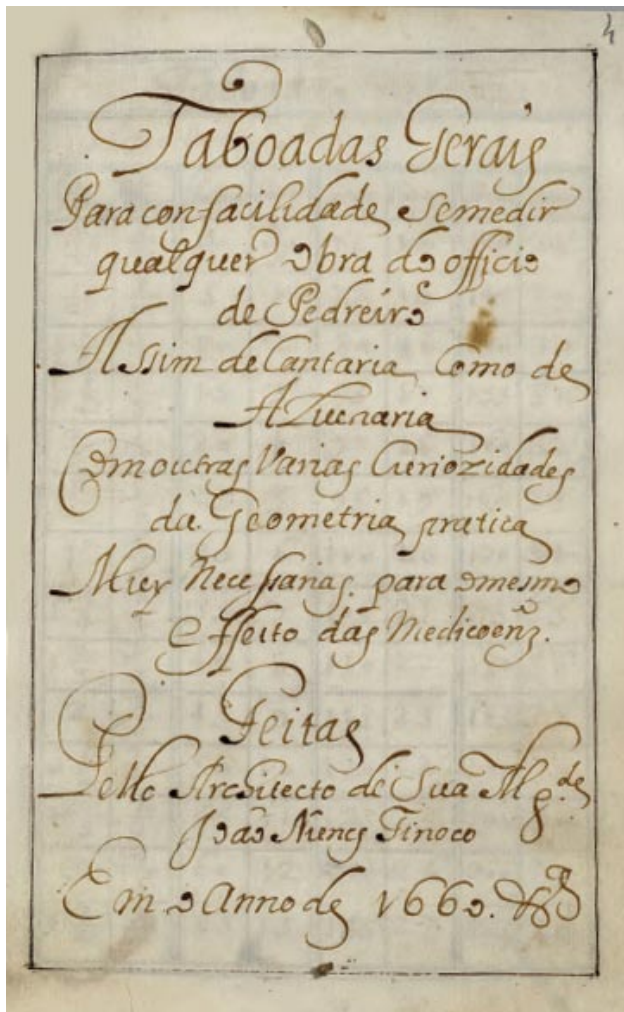


Fig. 03- Página de abertura das *Taboadas gerais para com facilidade se medir qualquer obra do officio de pedreiro, assim de cantaria como de alvenaria...* João Nunes Tinoco, 1660 (fot. de Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 5166)

da azulejaria. O cuidado do arquitecto vai ao ponto de propor condições específicas de execução da obra de construção que prepare e garanta a fixação dos azulejos: “os altares, todos os trez, hão de ser de pedra, guarnecidos a roda, com huma faixa de largura de hum palmo, e traspillada para serem azulejados por dentro...” (Caetano e Silva, 1993: 165-166).

Ainda nesta relação entre azulejo e arquitectos, não podemos deixar de mencionar a integração de azulejaria nas obras dos arquitectos Manuel Fernandes da Silva ou Manuel Pinto de Vilalobos II, no contexto da encomenda do Arcebispo de Braga, D. Rodrigo de Moura Teles (Carvalho, 2016).

Com um impacto acrescido foram os cartões elaborados pelo pintor “de perspectiva” Vitorino Manuel da Serra (1692-1747), a crer nas palavras do seu biógrafo, um dos grandes responsáveis pela introdução da ornamentação *rocaille*, e assim da própria renovação da azulejaria do período: “Manifestem

os pintores do azulejo quantas vezes o atenderão, e receberão da sua mão própria os riscos, sem que nisso interessasse alguma conveniencia...” (Andrade, 1748: 17; Serrão, 2003: 257-258). É possível que a indicação de que Vitorino da Serra trabalhava “na casa de Vieira”, seja uma referência ao arquitecto Custódio Vieira, e dessa maneira poderíamos ter a ligação plausível entre a actividade do arquitecto como planeador dos programas decorativos do interior e o desenho de concepção de painéis decorativos por parte de um pintor decorador.

Por outro lado, a proposta a identificação do pintor de azulejos, o monogramista P.M.P., com o padre arquitecto Manuel Pereira (Arruda, 1991; Arruda, 1996; Arruda e Coelho, 2004: 38) parece ser de todo pouco provável pelas diferenças que subsistem entre o exercício da pintura de azulejos e o percurso profissional do arquitecto, normalmente associados à carreira militar ou então, como era o caso, aos votos religiosos. A ligação documentada do arquitecto Manuel

Pereira com as obras da Capela da Rainha Isabel do Paço Real de Estremoz, com projecto do arquitecto Francisco da Silva Tinoco, e azulejos atribuídos ao pintor Teotónio dos Santos (Espanca, 1975), parece confirmar que se tratam de dois percursos artísticos diferentes. Também a documentação que associa o

padre arquitecto Manuel Pereira ao mestre ladrilhador António Antunes e ao pintor de azulejos Dionísio Pacheco no Palácio Olhão, em Lisboa, corrobora, mais uma vez, a ideia de uma colaboração entre um arquitecto e outros artífices (Serrão, 2003: 221; Jacquinet 2013).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Jeronymo de – *Elogio Funebre panegirico, laudatorio, e encomiastico, do insigne pintor Vitorino Manoel da Serra*. Lisboa: na Officina de Pedro Alvares da Sylva, 1748.
- ARRUDA, Luísa. COELHO, Teresa – *Convento de S. Paulo de Serra da Ossa*. Lisboa: Inapa, 2004.
- ARRUDA, Luísa d'Orey Capucho – *Azulejaria barroca portuguesa: figuras de convite*. Lisboa: Inapa, 1996.
- – “O Palácio de Xabregas – do legado de Tristão da Cunha às grandes obras do século XVIII”. *Claro-Escuro. Revista de Estudos Barrocos*, 6-7 (1991), 151-161.
- CABEÇAS, Mário Henriques – “Obras e remodelações na Sé Catedral de Elvas de 1599 a 1638”. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 3 (2004), 239-266.
- CAETANO, Joaquim Oliveira. SILVA, Nuno Vassallo – “Breves notas para o estudo do arquitecto João Antunes”. *Poligrafia*, 2 (1993), 151-171.
- CARVALHO, Rosário Salema de. SILVA, Libório Manuel – *Azulejo em/in Braga – O largo tempo do barroco / The Baroque period*. 2ª ed. (aumentada). Famalicão: Centro Atlântico, 2016.
- Correia, Vergílio. *Azulejos*. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1956.
- ESPANCA, Túlio – *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora Zona Norte (concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas)*. Vol. I (tomo VIII). Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1975.
- FLOR, Susana Varela – “As relações artísticas entre pintores a óleo e de azulejo perspectivados a partir da oficina de Marcos da Cruz (a. 1637-1683)”. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 9/10 (2010/2011), 291-307.
- GESTOZO Y PÉREZ, José – *Historia de los Barros Vidriados Sevillanos*. Sevilla: Tipografía La Andalucía Moderna, 1903.
- GOULART, Artur. SERRÃO, Vítor – “O ciclo de frescos com Sibilas e Profetas da Igreja de Nossa Senhora de Machede (c. 1604-1625) e o seu programa iconológico”. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 3 (2004), 211-238.
- GREGÓRIO, Paulo Renato Ermitão – *A Igreja da Misericórdia de Torres Novas (1572- 1700)*. Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 2003.
- JACQUINET, Luísa – “Manuel Pereira (C.O.), arquitecto: contributos para a desconstrução de um enigma da historiografia da arte”. *INVENIRE – Revista de Bens Culturais da Igreja*, 7 (2013), 14-19.
- MANGUCCI, Celso – “Nova história, novas imagens. A singular experiência dos programas iconográficos religiosos seiscentistas em azulejos”. *Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo e Athena, 2012, pp. 237-246.
- – “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.
- 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 – *Os frontais de Altar Quinhentistas e Seiscentistas no Azulejo. Separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, 1990-1998.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso – “Flores, Fernández y Oliva: Tres azulejeros para las obras reales de Felipe II”. *Archivo Español de Arte*, 298 (2002), 198-206.
- SERLIO, Sebastiano – *Tercero y Quarto Libro de Architectura*. Ed. castelhana de VILLALPANDO, Francisco de. Toledo, 1552.
- SERRÃO, Vítor – *Arte, Religião e Imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578-1602*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2015.
- – *As Igrejas do Salvador, São Tiago e São Pedro de Torres Novas*. Torres Novas, 2012a.
- – *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640)*. Fundação Casa de Bragança, 2012b.
- – *História da Arte em Portugal – O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003.
- – “O arquitecto maneirista Pedro Nunes Tinoco – Novos documentos e obras (1616-1636)”. *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*, 83 (1977), 143-201.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- VACA GONZÁLEZ, Diodoro. LUNA ROJAS, Juan Ruiz de – *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Editora Nacional, 1943.

# A ARTE DO AZULEJO EM PORTUGAL NOS SÉCULOS XVII-XVIII: À (RE)DESCOBERTA DOS SEUS MESTRES

## THE ART OF THE TILE IN PORTUGAL IN THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURIES: (RE)DISCOVERING ITS MASTERS

**Miguel Portela**  
Investigador  
magelo2001@gmail.com

### RESUMO

Pretendemos, com este estudo, dar a conhecer elementos da maior relevância para o percurso da vida e obra de alguns mestres ligados à arte da azulejaria em Portugal, em particular, dos ladrilhadores António de Abreu, Domingos da Cruz, Manuel da Mata, Pedro de Almeida, Matias Batista Lisboa, Dionísio de Araújo, e dos oleiros Manuel dos Santos e Miguel de Azevedo.

Procuraremos, ainda, elencar documentos que nos permitem traçar o seu percurso familiar, assim como alguns acontecimentos do seu caminho profissional e artístico, entre o final do século XVII e as primeiras décadas do século XVIII.

Por fim, propomo-nos, através de um conjunto de novos dados, alargar o conhecimento sobre estes mestres ladrilhadores, oleiros e pintores de louça no contexto do *Ciclo dos Mestres*, firmando e dando consistência e rigor aos elementos elencados que nos permitiram (re)descobrir a arte da azulejaria em Portugal nesse período.

### PALAVRAS-CHAVE

**Azulejo | Ladrilhador | Oleiro | Pintor de louça**

### ABSTRACT

In this study, we intend to present the most relevant elements concerning the life and work of some of the masters associated with the art of tiling in Portugal, in particular the tilers António de Abreu, Domingos da Cruz, Manuel da Mata, Pedro de Almeida, Matias Batista Lisboa, Dionísio de Araújo, and the potters Manuel dos Santos and Miguel de Azevedo.

We will also seek to list documents that allow us to trace their family's history as well as some events of their professional and artistic path between the end of the seventeenth century and the first decades of the eighteenth century.

Finally, through a set of new data, we propose to broaden the knowledge about these masters tilers, potters and crockery painters in the context of the *Masters' Cycle*, establishing and giving coherence and accuracy to the elements that have allowed us to (re)discover the art of tiling in Portugal during this period.

### KEYWORDS

**Tile | Tiler | Potter | Crockery painter**

## INTRODUÇÃO

Entre o final do século XVII e as primeiras décadas do século XVIII assistiu-se, em Portugal, a uma renovação artística de um número significativo de edifícios religiosos, públicos e civis. A arte portuguesa, nessa época, conheceu um significativo florescimento de diversos ofícios, muito em particular dos vidreiros, pintores, escultores, entalhadores, ladrilhadores, azulejadores, pintores de louça, entre tantos outros.<sup>1</sup>

Nesse período realça-se um gosto por um envolvimento decorativo mais exuberante, interagindo de forma única e sublime o azulejo com a pintura e com a talha, culminando todo o processo criativo na designada *obra de arte total*, tendo os pintores aduzido às suas obras uma original espontaneidade na aplicação mais despreendida e pictural das gravuras.

Investigar a azulejaria portuguesa nas mais diversas formas e componentes implica, antes de mais, reconhecer esta arte na sua relevância e especificidade mais ampla e alargá-la, quer na História da Arte, quer em outros ramos do saber, numa dimensão multidisciplinar.

Tivemos a oportunidade de, numa ampla investigação sobre fontes documentais modernas, efetuada ao longo dos últimos anos, sobre a região estremenha, recolher um grande número de documentos históricos. Neste contexto, foi realizada uma árdua pesquisa, sobretudo no que respeita à vida económica, administrativa, social e religiosa dos seus moradores, existente em vários arquivos.

Como resultado dessa investigação, foi-nos possível dar a conhecer novos dados genealógicos e reconstituir as biografias do pintor de azulejos, Teotónio dos

Santos (Portela, 2016c: 21), e dos ladrilhadores Francisco dos Santos<sup>2</sup> (Portela, 2016a), Manuel Clemente (Portela, 2016d: 124-125) e Manuel da Silva (Portela, 2016b: 8-9), bem como documentar algumas obras por eles executadas que, em alguns casos, estavam atribuídas a outros artistas.

Procuraremos seguidamente, e através de um conjunto de novos dados, visitar a biografia de alguns artistas ligados à arte da azulejaria portuguesa, alargando o conhecimento e divulgando elementos do percurso da vida e obra desses artistas, em particular dos ladrilhadores António de Abreu, Domingos da Cruz, Manuel da Mata, Pedro de Almeida, Matias Batista Lisboa, Dionísio de Araújo, e dos oleiros Manuel dos Santos e Miguel de Azevedo.

Este estudo apresenta novas linhas de investigação no que à genealogia destes artistas diz respeito, tendo sido possível traçar o seu perfil familiar de uma forma precisa. A informação que aqui se publica tem múltiplas implicações, principalmente ao nível das parcerias de trabalho em diversas empreitadas artísticas, não só entre elementos ligados à arte do azulejo, mas também a um conjunto de indivíduos ligados a outras dinâmicas artísticas, nomeadamente, a pintores, entalhadores, etc.

1. Seja-nos permitido referenciar Vítor Serrão, que nos dá uma visão, ainda que sucinta, da importância da azulejaria no contexto da arte portuguesa (Serrão, 2003: 209-225). Com a obra *Revestimentos Cerâmicos Portugueses. Meados do século XIV à primeira metade do século XVI*, a problemática da cerâmica do azulejo em Portugal ganhou uma nova dinâmica, dimensão e alcance, abrindo novas abordagens e caminhos no campo da investigação (Trindade, 2007). De idêntico modo, atente-se no alcance da linguagem brutesca na azulejaria portuguesa e dos seus mais diversos interlocutores, nomeadamente, pintores-brutescadores e azulejadores (Serrão, 2012: 183-200), assim como das relações artísticas entre pintores a óleo e de azulejo (Flor, 2011: 291-307). Veja-se também o enquadramento do estado da arte do azulejo em (Carvalho, 2012: 18-53) e, sobre o *Ciclo dos Mestres*, vejamos as várias considerações com a respetiva bibliografia analisada e documentada por (Carvalho, 2012: 334-361).

2. Temos presente que Francisco dos Santos surge no contrato celebrado em 22 de abril de 1718 com os oficiais da Confraria de Nossa Senhora da Conceição de Peniche designado como mestre pintor de azulejos (Portela, 2016a).

## O OLEIRO MANUEL DOS SANTOS<sup>2</sup>

Manuel dos Santos<sup>3</sup>, filho do mestre oleiro João Francisco<sup>4</sup> e de sua primeira mulher Cipriana Luís, foi batizado em 10 de novembro de 1658, na paróquia de Santa Catarina em Lisboa.<sup>5</sup> Deste casamento nasceu Benta Maria,<sup>6</sup> cujo batismo foi celebrado em 3 de fevereiro de 1662. Cipriana Luís<sup>7</sup> veio a falecer na rua defronte de São Bento, poucos meses depois do nascimento desta filha, em 4 de dezembro de 1662.

No ano seguinte, em 8 de abril de 1663, o entretanto viúvo João Francisco<sup>8</sup> contraiu matrimónio com Maria Gomes, filha de Pedro Mendes e Isabel Marques, natural de Porto de Brandão. Constatamos, também, que Maria Gomes<sup>9</sup> faleceu em 26 de janeiro de 1683 e João Francisco,<sup>10</sup> novamente viúvo, em 19 de agosto de 1686.

No matrimónio de Domingos Gonçalves<sup>11</sup> com Francisca dos Santos, celebrado em 29 de dezembro de 1697, Manuel dos Santos surge arrolado como oficial de oleiro, juntamente com Lucas da Costa, também oleiro.<sup>12</sup>

Conhecemos ainda um segundo Manuel dos Santos, pintor de loiça, morador ao pé de Nossa Senhora do Monte, na freguesia dos Anjos,<sup>13</sup> que entrou na Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de S. Roque em 22 de abril de 1686 (Coutinho e Ferreira, 2014: 217). Em 21 de março de 1703, Manuel dos Santos<sup>14</sup> figura como oleiro, morador na freguesia dos Anjos em Lisboa, tendo ficado registado enquanto testemunha no casamento de Benedito Bino, natural de Génova, com Teresa de Jesus.

3. Os documentos que referiremos relativos à genealogia do oleiro Manuel dos Santos encontram-se publicados (Portela, 2017: 9). Não devemos confundir Manuel dos Santos, oleiro, com um seu homónimo, D. Manuel dos Santos, pintor espanhol, o qual exerceu a sua atividade em Portugal na primeira metade do século XVIII, tendo falecido em 26 de janeiro de 1757, enquanto morador na calçada de Santa Ana na freguesia da Pena, em Lisboa. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Arquivo Distrital de Lisboa (A.D.L.), Livro de Óbitos da Paróquia da Pena [1743-1762], Livro O6, Caixa n.º 29, assento n.º 4, fl. 102. De igual modo, não deve ser confundido o referido Manuel dos Santos, oleiro, com um seu outro homónimo Manuel dos Santos, pintor, casado com Luísa Francisca, que entrou na Irmandade de S. Lucas em 22 de outubro de 1702 (Teixeira, 1931: 76) e que já era falecido em 1723, inviabilizando a possibilidade de ser este pintor aquele que pintou, por exemplo, os azulejos da Igreja da Misericórdia de Olivença. Sobre o pintor de azulejos Manuel dos Santos destacamos o relevante estudo de José Meco (1980: 75-158), assim como a análise feita à sua obra por Rosário Salema de Carvalho (2012: 302-314). Sobre a dificuldade de identificação entre os vários pintores com o nome de Manuel dos Santos, veja-se ainda (Flor e Flor, 2016: 152-154).
4. Não devemos confundir este João Francisco com um seu homónimo casado com Catarina Lopes, o qual vivia em 1674 na Rua de Marcos Marreiros, em Santa Catarina (Coutinho et al., 2011: 40-41), nem com outro seu homónimo casado com Faustina Maria, que faleceu por volta de 1732 e que era pai de Agostinho dos Santos, Bartolomeu de Assunção e Antónia Maria, o qual viveu em Santos-o-Velho (Mangucci, 1996: 163). Vergílio Correia, em 1918, referiu em relação ao oleiro que nos ocupa e à Olaria da Travessa de Bento da Silva, em Santa Catarina (2.ª Travessa dos Poiaes) que “Em 1670 encontramos estabelecido na sua olaria «defronte da Orta de S. Bento», a João Francisco, oleiro, em cuja casa vivem tres empregados. Em 1663, o Rol de Santa Catarina menciona-o como morando, mais os seus cinco officiaes, à frontaria de S. Bento, logo a seguir a Travessa do Oleiro. Em 1677 e 1680 o local onde habita é designado pela Travessa de Bento da Silva, a segunda da rua dos Poiaes” (Correia, 1918: 177-178). Estes dados fornecidos por Vergílio Correia, em 1918, são comprovados com os dados recolhidos no Rol dos Confessados da paróquia de Santa Catarina publicados por (Coutinho et al., 2011: 3-62), permitindo asseverar a veracidade de que o oleiro João Francisco que tratamos é o mesmo a que se refere Vergílio Correia.
5. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia de Santa Catarina [1648-1674], Livro B5, Caixa n.º 4, assento n.º 7, fl. 72v.
6. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia de Santa Catarina [1648-1674], Livro B5, Caixa n.º 4, assento n.º 4, fl. 105.
7. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia de Santa Catarina [1652-1674], Livro O5, Caixa n.º 54, assento n.º 3, fl. 58v.
8. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia de Santa Catarina [1659-1672], Livro C3, Caixa n.º 33, assento n.º 1, fl. 41.
9. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia de Santa Catarina [1652-1674], Livro O5, Caixa n.º 54, assento n.º 5, fl. 70.
10. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia de Santa Catarina [1652-1674], Livro O5, Caixa n.º 54, assento n.º 4, fl. 100.
11. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia de Anjos [1692-1719], Livro C3, Caixa n.º 24, assento n.º 1, fl. 99.
12. Importa referir a existência de um oleiro de loiça pintada de nome Manuel dos Santos, morador no Mocambo, em Santos-o-Velho, que figurou como testemunha no testamento de Manuel Nunes Guizado, também este oleiro de loiça pintada (Simões, 2002: 80-82). Este oleiro assinou o referido testamento de cruz pelo que não corresponde aos já aludidos seus homónimos, o pintor Manuel dos Santos, ou mesmo ao oleiro Manuel dos Santos, que vimos referindo. É de salientar que no seu estudo sobre as Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho, Celso Mangucci não refira em momento algum a presença de Manuel dos Santos nessa freguesia no período em estudo (Mangucci, 1996).
13. Em 3 de maio de 1704, Miguel de Azevedo, cunhado de Manuel dos Santos era morador ao *Pé do Monte*, na freguesia dos Anjos, sendo então testemunha no casamento de Manuel Ferreira com Maria da Costa. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia de Santos-o-Velho [1696-1706], Livro C6, Caixa n.º 40, assento n.º 3, fls. 115-115v.
14. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia de Santa Catarina [1695-1707], Livro C6, Caixa n.º 34, assento n.º 1, fl. 208v.



Fig. 01 - Vista da cidade de Lisboa (Lisbone, ville capitale du Royaume de Portugal située a 1<sup>o</sup> embouchure du Tage / gravee par Aveline), Pierre Aveline, 1656-1722 (fot. de Biblioteca Nacional de Portugal, e-1314-v.)

O testamento de Miguel de Azevedo, lavrado em 30 de outubro de 1711, veio documentar o nome de “Vicente Mendiz official delle Manoel dos Santos”, sendo este referido nessa data como “Manoel dos Santos oleiro de louça vermelha”, o que nessa especialidade parece distingui-lo do pintor de louça.<sup>15</sup>

Também devemos distinguir os oleiros de nome Manuel dos Santos, do pintor de azulejos Manuel dos Santos. No que se refere aos painéis da capela-mor da Igreja do Espírito Santo do Montijo, cuja data de 1708 se encontra assinalada numa das barras sobre uma das portas laterais, José Meco afirma “com algumas reservas que estes painéis sejam de Manuel dos

Santos, que não só os teria realizado num espaço de tempo muito curto como ensaiaria uma forma nova e mais pictural de expressão artística” (Meco, 1980: 144-145)<sup>16</sup>. Rosário Salema de Carvalho segue o mesmo entendimento afirmando, ainda, e no que concerne às molduras desses painéis, que as mesmas estão associadas a revestimentos de António Pereira (Carvalho, 2012: 418). Na verdade, esses painéis de azulejos, assim como os da capela de Nossa Senhora da Purificação, no mesmo templo, podem ter sido executados por Manuel dos Santos, como tem sido proposto, pois sabemos que Manuel dos Santos,<sup>17</sup> morador nas olarias da cidade de Lisboa, se deslocou a esta igreja no dia 3 de junho de 1708, onde foi

15. Este testamento encontra-se citado por (Carvalho 2012: 97), e publicado por (Portela 2017d: 9).

16. Veja-se também, a sintetização dos elementos colhidos por Rosário Salema de Carvalho numa ficha resumo sobre a Igreja do Espírito Santo no Montijo no anexo B da sua tese (Carvalho, 2012: 996-1000).

17. Arquivo Distrital de Setúbal, Livro de Batismos da Paróquia do Montijo [1688-1722], Cota 13/5913/6, assento n.º 4, fl. 148v, “< Antonia > Aos trez de junho de setecentos e oito baptizei a pus os Santos oleos a Antonia filha de Joseph Pereira mareante e de Iignes Cardoza sua mulher. Padrinho Manoel dos Santos morador nas Olarias em Lisboa. (a) O Prior Antonio Catella”.

padrinho de batismo de Antónia, filha de José Pereira e de Inês Cardoso. Contudo, a identificação desse Manuel dos Santos, morador em 1708 nas olarias da cidade de Lisboa, com o pintor de azulejos, deverá

ser aceite com algumas reservas dada a existência de vários homónimos a trabalhar na mesma zona, conforme já referimos.

## O LADRILHADOR ANTÓNIO DE ABREU<sup>18</sup>

António de Abreu, filho de António de Abreu e de sua mulher Maria de Almeida, foi batizado na Igreja de Nossa Senhora das Mercês, em 2 de julho de 1685.<sup>19</sup> António de Abreu era irmão de Pedro de Almeida, ladrilhador, e de José de Almeida, pintor, conforme documentamos neste estudo.

Em 5 de abril de 1701, António de Abreu surge inscrito na Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque em Lisboa, sendo arrolado como ladrilhador, morador na rua do Carvalho, nas Mercês (Coutinho e Ferreira, 2014: 164).

A primeira referência a António de Abreu<sup>20</sup> enquanto azulejador é-nos dada a conhecer num registo de batismo, datado de 16 de maio de 1697, de duas irmãs gémeas, Maria e Teresa, filhas de dois escravos, as quais tiveram como padrinhos António de Abreu e José de Almeida, pintor.<sup>21</sup> De igual modo, em 9 de fevereiro de 1698, António de Abreu surge referenciado como ladrilhador no registo de casamento de Manuel Ferreira com Margarida Salvador.<sup>22</sup>

Constatamos que António de Abreu casou uma primeira vez, em 14 de fevereiro de 1700, na igreja de Santa Catarina, em Lisboa, com Maria do Nascimento,

filha de João Antunes e de Maria Francisca, tendo assistido nesse ato, como testemunhas, António Antunes, ladrilhador, morador na rua do Pé de Ferro, em Santos-o-Velho, e António João, pedreiro, morador na rua das Partilhas.<sup>23</sup> Deste matrimónio nasceu Marcelina, batizada em 13 de junho de 1703, e cujos padrinhos foram Egídio Lestam e Maria Moreira.<sup>24</sup>

Maria do Nascimento faleceria pouco tempo depois do nascimento da filha Marcelina pelo que, em 29 de julho de 1705, António de Abreu contraiu novo matrimónio com Maria do Ó, filha de João Rodrigues Negrão e de Maria João.<sup>25</sup> Deste casamento nasceram, entre outros filhos, António<sup>26</sup>, que foi batizado em 27 de abril de 1707, tendo assistido como padrinhos Manuel Antunes, pedreiro e Maria dos Santos mulher de José Rodrigues Negrão; Pedro<sup>27</sup>, que foi batizado em 11 de julho de 1709, tendo assistido como padrinho António Pereira, ladrilhador; Manuel,<sup>28</sup> que foi batizado em 1 de maio de 1711, tendo assistido como padrinho, Francisco dos Santos<sup>29</sup>, ladrilhador; Joana,<sup>30</sup> que foi batizada em 8 de junho de 1713, tendo assistido como padrinho Felipe de Souza, e ainda Roberto,<sup>31</sup> que foi batizado em 3 de abril de 1721, tendo assistido como padrinho, o já supra referido Francisco dos Santos.

18. Tenhamos presente que António de Abreu surge nos anos de 1697 e 1711 designado como azulejador.

19. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia das Mercês [1622-1685], Livro B1, Caixa n.º 1, assento n.º 4, fl. 191v.

20. Os documentos que aqui apresentamos encontram-se publicados em (Portela, 2017b: 9).

21. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia das Mercês [1685-1746], Livro B2, Caixa n.º 2, assento n.º 3, fl. 68v.

22. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia das Mercês [1697-1761], Livro C2, Caixa n.º 20, assento n.º 1, fl. 6.

23. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia de Santa Catarina [1695-1700], Livro C6, Caixa n.º 34, assento n.º 1, fl. 122.

24. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia de Santa Catarina [1701-1721], Livro B8, Caixa n.º 4, assento n.º 4, fl. 29v.

25. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia das Mercês [1697-1761], Livro C2, Caixa n.º 20, assento n.º 2, fl. 44v.

26. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia das Mercês [1685-1746], Livro B2, Caixa n.º 2, assento n.º 7, fl. 124v.

27. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia das Mercês [1685-1746], Livro B2, Caixa n.º 2, assento n.º 4, fl. 137v.

28. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia de Santa Catarina [1701-1721], Livro B8, Caixa n.º 4, assento n.º 2, fl. 137v.

29. Relembramos que Pedro de Almeida, ladrilhador, irmão de António de Abreu, foi testamenteiro de Francisco dos Santos.

30. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia de Santa Catarina [1701-1721], Livro B8, Caixa n.º 4, assento n.º 5, fl. 165v.

31. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia de Santa Catarina [1721-1731], Livro B9, Caixa n.º 5, assento n.º 3, fl. 4. Roberto veio a falecer em 24 de abril de 1725, A.N.T.T., A.D.L., Livro de óbitos da Paróquia de Santa Catarina [1721-1749], Livro O1, Caixa n.º 54, assento n.º 3, fl. 24v.

António de Abreu é referido em mais alguns atos paroquiais enquanto testemunha, surgindo arrolado como azulejador no registo casamento de Manuel da Silva<sup>32</sup> com Maria Josefa, celebrado em 14 de janeiro de 1711, onde também figura como testemunha José Vicente, entalhador; e como ladrilhador no registo de casamento de José Caetano<sup>33</sup> com Maria de Jesus, celebrado em 26 de outubro de 1720. De idêntico modo, António Abreu surge referido como testemunha em alguns atos notariais, sobretudo num contrato de obrigação entre Nicolau Morum e o mestre pedreiro Domingos António, celebrado em 5 de fevereiro de 1705, ou numa obrigação entre o carpinteiro António João e Páscoa Francisca (Carvalho, 2012: 62).

As relações estabelecidas entre diversos artistas podem ser alargadas a pintores de outras modalidades, conforme se pode observar em documentação lavrada em 13 de novembro de 1712, onde António de Abreu “surge envolvido numa complexa documentação que se relaciona com António de Oliveira ladrilhador e, eventualmente, com António de Oliveira Bernarde, e com a obra dos claustros do Convento de Jesus. Nessa data recebeu três mil réis: “Em dito despendeu o dito síndico três mil reis / que tantos se entregaram ao N. J. [I] António de Abreu / por conta do assento do azulejo que faz nos claustros e de como os recebeu assinou comigo / Padre Bento Francisco

Garcez e Serreat. / António de Abreu” (Carvalho, 2012, 62). De igual modo, tenha-se em atenção o facto de António Abreu ter sido testemunha, em 24 de novembro de 1712, de uma quitação de Catarina Santos a José Ferreira de Araújo, este último representado pelo cunhado António de Oliveira Bernardes, que se reporta a uma nota lavrada em 30 de abril de 1698 (Carvalho, 2012: 62).

Em 1722, antes de falecer, António de Abreu recebeu a encomenda do revestimento para a Igreja da Misericórdia de Salvador, no Brasil (Carvalho, 2012: 62).

António de Abreu faleceu na rua do Almada, em 17 de julho de 1722, tendo sido sepultado no Convento de Nossa Senhora de Jesus, não tendo feito testamento.<sup>34</sup> Maria do Ó, viúva, veio a falecer em 12 de fevereiro de 1743, tendo sido sepultada no referido Convento.<sup>35</sup>

As relações familiares e profissionais dos irmãos ladrilhadores António de Abreu e Pedro de Almeida são visíveis na presença de ambos, por exemplo, num contrato de obrigação entre Nicolau Morum e o mestre pedreiro Domingos António, celebrado em 5 de fevereiro de 1705, onde António de Abreu e Pedro de Almeida surgem como testemunhas (Carvalho, 2012: 62).

## O LADRILHADOR DOMINGOS DA CRUZ

Escassos são os elementos relativos a Domingos da Cruz,<sup>36</sup> o qual sabemos que residiu na Carreira dos Cavalos, freguesia dos Anjos, em Lisboa, onde veio a falecer em 7 de julho de 1693, tendo sido casado com Natália da Silva.

Em 29 de abril de 1680, Domingos da Cruz surge inscrito na Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina

da Igreja de São Roque em Lisboa, sendo arrolado como ladrilhador, morador à Carreira dos Cavalos, nos Anjos (Coutinho e Ferreira, 2014: 164).

Sabemos que Domingos da Cruz e Manuel Clemente, ambos juizes do ofício de ladrilhador, e Domingos Antunes, escrivão do mesmo ofício, figuram na carta de exame e aptidão passada por estes, em 10 de

32. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia das Mercês [1697-1761], Livro C2, Caixa n.º 20, assento n.º 2, fl. 70.

33. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia de Santa Catarina [1718-1724], Livro C8, Caixa n.º 35, assento n.º 1, fl. 72.

34. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia de Santa Catarina [1698-1724], Livro O7, Caixa n.º 55, assento n.º 2, fl. 166.

35. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia de Santa Catarina [1738-1753], Livro O9, Caixa n.º 55, assento n.º 5, fls. 71-71v.

36. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia dos Anjos [1687-1716], Livro O2, Caixa n.º 36, assento n.º 2, fl. 68. Após a sua morte, Natália da Silva casa novamente, na paróquia dos Anjos, em 21 de agosto de 1694, com João Antunes, viúvo de Maria Josefa da Encarnação, que havia falecido em 23 de dezembro de 1692 na freguesia de S. Sebastião da Pedreira. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia dos Anjos [1692-1719], Livro C3, Caixa n.º 24, assento n.º 1, fl. 40v.

dezembro de 1685, a João Neto da Costa, natural de Viana do Conde, que pretendia exercer o ofício de ladrilhador na Comarca do Porto (Basto, 1964: 197).

Os dados mais relevantes surgem no seu testamento, lavrado em 4 de julho de 1693, e dado a conhecer por João Miguel Simões (2002: 71-73). Nele refere-se que não tinha filhos nem herdeiros, ficando sua

esposa, Natália da Silva, como herdeira de seus bens. Declara, também, que o Conde de São Lourenço lhe devia dinheiro da obra que corria por ordem de João Rebelo de Campos. De igual modo, lhe deviam Francisco de Barros, filho de Amaro de Barros, 65 000 réis, bem como o Secretário de Estado 160 000 réis, dos quais lhe deveriam tirar 70 000 réis para pagar a Manuel Ferreira, oleiro do azulejo (Simões, 2002: 71-73).

## O LADRILHADOR MANUEL DA MATA

Manuel da Mata,<sup>37</sup> natural da freguesia de São Pedro da cidade de Coimbra, filho de António da Mata e de Maria Simoa, morador na freguesia de São José, em Lisboa, foi casado com Maria Pinheira,<sup>38</sup> a qual faleceu em 7 de outubro de 1656, tendo sido sepultada na Igreja de Santo André, em Lisboa.

Em 8 de novembro de 1670, Manuel da Mata declara que azulejou uma casa e um escritório sito na rua Larga de São Roque, pertencente ao Padre Manuel Soares.<sup>39</sup>

Anos mais tarde, e em 25 de março de 1674, Manuel da Mata contraiu matrimónio novamente, tendo desposado Mariana da Costa, filha de João Baltasar e de Jerónima Gonçalves, e viúva de Pedro Garcia, que havia falecido na Índia. Assistiram a este ato como testemunhas “João da Silva Leão morador nesta freguesia na Rua da Esperança, cavaleiro do habito de S. Tiago e Francisco Rodriguez cobeiro morador no Campo de Santa Anna freguesia de Santa Ana”.<sup>40</sup>

Manuel da Mata<sup>41</sup> veio a falecer em 8 de abril de 1697, tendo sido sepultado na Igreja de Santa Catarina, em Lisboa.

## O LADRILHADOR PEDRO DE ALMEIDA<sup>42</sup>

Pedro de Almeida<sup>43</sup> filho de António de Abreu e de sua mulher Maria de Almeida, foi batizado na Igreja de Nossa Senhora das Mercês, em 3 de maio de 1676.

Contraiu matrimónio, na Misericórdia de Lisboa, em 2 de julho de 1700, com Antónia Maria<sup>44</sup>, filha de João de Miranda e de Júlia Maria.

37. Sobre o ladrilhador Manuel da Mata veja-se a informação publicada, ainda que de modo mais reduzido em (Carvalho, 2012: 77-78).

38. A.N.T.T., A.D.L., Livro Misto de Batismos, Casamentos e Óbitos da Paróquia de Santo André [1645-1695], Livro M2, Caixa n.º 1, assento n.º 1, fl. 151.

39. Documento transcrito por (Sequeira, 1939: 240).

40. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia de Santa Catarina [1672-1684], Livro C4, Caixa n.º 34, assento n.º 1, fl. 30, documento publicado em (Flor, 2011: 301).

41. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia de Santa Catarina [1675-1698], Livro O6, Caixa n.º 55, assento n.º 3, fl. 175v, documento publicado em (Flor, 2011: 301).

42. Relevante referir que só após 1731 surge referido em diversa documentação como “Pedro de Almeida mestre azelegador”, conforme se comprova nas referências documentais apresentadas neste estudo, sendo nas restantes referido como ladrilhador. Sobre este ladrilhador veja-se os documentos publicados em (Portela, 2017c: 21), assim como algumas notas em que é referido só e apenas como ladrilhador (Carvalho, 2011: 99-100).

43. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia das Mercês [1622-1685], Livro B1, Caixa n.º 1, assento n.º 2, fl. 101v.

44. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia da Encarnação [1694-1708], Livro 4, Caixa n.º 15, assento n.º 2, fl. 134.

Em 1 de janeiro de 1701, Pedro de Almeida surge inscrito na Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque em Lisboa, sendo arrolado como ladrilhador, morador na rua das Partilhas, nas Mercês (Coutinho e Ferreira, 2014: 164).

Pouco tempo depois, em 5 de março de 1702, o seu pai, António de Abreu,<sup>45</sup> falecia na freguesia das Mercês, em Lisboa. A sua mãe, Maria de Almeida,<sup>46</sup> veio a falecer em 12 de novembro de 1706.

Do consórcio de Pedro de Almeida com Antónia Maria nasceram, entre outros filhos, Francisca,<sup>47</sup> que foi batizada em 10 de janeiro de 1706; Maria,<sup>48</sup> que foi batizada em 27 de junho de 1708, tendo assistido a esse ato como padrinho, o entalhador José Rodrigues Ramalho<sup>49</sup> e pela madrinha, apresentou-se José de Almeida, pintor, irmão de Pedro de Almeida; Joana,<sup>50</sup> batizada em 4 de julho de 1709; Maria,<sup>51</sup> batizada em 7 de setembro de 1710, tendo assistido como padrinho o já referido José Rodrigues Ramalho e António,<sup>52</sup> batizado em 4 de abril de 1716.

Pedro de Almeida é, na maior parte das vezes, referido como ladrilhador, sobretudo em 5 de fevereiro de 1705, quando foi testemunha numa escritura de obrigação quando Nicolau Morum assinou uma obrigação com Domingos António, mestre pedreiro, e outros, para as obras de sua casa (Carvalho, 2011: 99); em 25 de fevereiro desse ano, como testemunha de uma escritura de Rafael Correia, mestre pedreiro (Carvalho, 2011: 99) e em 22 de março do citado ano, como testemunha de uma obrigação entre o ladrilhador João de Oliveira, sua mulher e a congregação de Nossa Senhora dos Agonizantes da Igreja de São Roque (Carvalho, 2011: 99).

Sabemos que, em 1724, Pedro de Almeida desempenhou o cargo de escrivão na Casa dos Vinte e Quatro, tendo exercido o mesmo cargo uma segunda vez, em 1732 (Carvalho, 2011: 100).

Reconhecemos Pedro de Almeida referenciado como “Mestre azulejador” apenas na terceira década do século XVIII, nomeadamente enquanto testemunha no casamento de Gaspar Gonçalves dos Reis<sup>53</sup> com Ana Maria Coutinha, celebrado em 15 de junho de 1730, na igreja da Encarnação, em Lisboa; no casamento de António da Cunha<sup>54</sup> com Leonarda do Espírito Santo, celebrado em 9 de junho de 1731, na referida igreja da Encarnação; e no casamento de José da Anunciação<sup>55</sup> com Maria Teresa Caetana, celebrado em 27 de agosto de 1733, na dita igreja.

Constatamos a presença de Pedro de Almeida, em 2 de setembro de 1736, na votação entre ladrilhadores, enquanto juiz da bandeira, para que “se acrescentase este regimento com novos capitulos que focem convenientes ao bem comum”, sendo juizes do ofício José da Costa e João Antunes (Carvalho, 2011: 88-89).

Em 1737, Pedro de Almeida, do ofício de ladrilhador, era juiz do povo de Lisboa, conforme se reconhece nos elementos que incorporavam uma consulta da câmara de Lisboa ao rei, em 26 de outubro de 1735 (Oliveira, 1903: 97-98).

Pedro de Almeida<sup>56</sup> veio a falecer em 20 de janeiro de 1738, afirmando-se no registo de seu óbito que “Deixou quatro filhos, foy sepultado na Igreja de Nossa Senhora de Jezus, e não fes testamento”. Sua esposa, Antónia Maria<sup>57</sup> veio a falecer muitos anos mais tarde, em 10 de setembro de 1751.

45. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia das Mercês [1622-1831], Livro O1, Caixa n.º 30, assento n.º 3, fl. 157v.

46. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia das Mercês [1622-1831], Livro O1, Caixa n.º 30, assento n.º 7, fl. 170v.

47. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia da Encarnação [1703-1720], Livro B10, Caixa n.º 3, assento n.º 5, fl. 44v.

48. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia da Encarnação [1703-1720], Livro B10, Caixa n.º 3, assento n.º 1, fl. 86v.

49. Salientamos o facto de que na “Folha das pessoas que trabalharam nos Paços da Ribeira e a quem se deu luto pelo falecimento da rainha D. Catarina de Bragança. Lisboa, 12 de Janeiro de 1706”, surgir a seguinte referência: “Ao Aprendiz de Architectura Jozeph Rodrigues Ramalho doze Couados” (Coutinho, 2010: 184-186).

50. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia da Encarnação [1703-1720], Livro B10, Caixa n.º 3, assento n.º 2, fl. 104.

51. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia da Encarnação [1703-1720], Livro B10, Caixa n.º 3, assento n.º 2, fl. 126.

52. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia da Encarnação [1703-1720], Livro B10, Caixa n.º 3, assento n.º 3, fl. 240v.

53. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia da Encarnação [1729-1736], Livro 7, Caixa n.º 16, assento n.º 1, fl. 78v.

54. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia da Encarnação [1729-1736], Livro 7, Caixa n.º 16, assento n.º 1, fl. 109.

55. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia da Encarnação [1729-1736], Livro 7, Caixa n.º 16, assento n.º 1, fl. 197.

56. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia da Encarnação [1736-1754], Livro O11, Caixa n.º 27, assento n.º 5, fl. 52.

57. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia da Encarnação [1736-1754], Livro O11, Caixa n.º 27, assento n.º 4, fl. 278.

Sabemos que este mestre ladrilhador teve vários irmãos, entre os quais destacamos Francisco de Almeida e José de Almeida. O primeiro,<sup>58</sup> também chamado de Francisco de Almeida Carvalho, foi batizado em 26 de fevereiro de 1679, tendo casado em 26 de junho de 1702 com Madalena da Paz,<sup>59</sup> filha de Sebastião Dias e de Francisca de Abreu, moradora em casa de Cristóvão da Cunha, na rua da Trombeta. Deste casamento nasceram, entre outros, Cristóvão,<sup>60</sup> que foi batizado em 1 de junho de 1705. Madalena da Paz<sup>61</sup> veio a falecer em 1 de setembro de 1742.

O outro irmão, José de Almeida,<sup>62</sup> pintor, contraiu matrimónio, em 1 de junho de 1703, com Josefa Maria, filha de Rafael Botado de Almeida e de Maria da Silva natural da vila de Atouguia, tendo assistido como padrinho o pintor Manuel da Paz e Silva e o boticário Francisco Gomes da Fonseca. José de Almeida<sup>63</sup> veio a falecer em 19 de janeiro de 1730 e sua esposa, Josefa Maria,<sup>64</sup> em 25 de dezembro de 1738.

Conhecem-se ainda mais dois irmãos de Pedro de Almeida, um dos quais de nome João, que foi batizado em 8 de setembro de 1681,<sup>65</sup> e o já referido António de Abreu, ladrilhador.

Respeitante a Pedro de Almeida, mestre ladrilhador, morador na cidade de Lisboa Ocidental, é ainda uma procuração lavrada em 23 de janeiro de 1723 por parte da viúva do capitão Sebastião Vaz Domingos, D. Antónia de Jesus, assistente em São Mamede, para que pudesse ser ajustada a aquisição de umas casas a Maria da Luz, viúva de Francisco dos Santos, ladrilhador, residente nessa cidade.<sup>66</sup>

O mesmo surge como testamenteiro de Francisco dos Santos, ladrilhador da cidade de Lisboa, que faleceu na freguesia de Santa Catarina, em 10 de janeiro de 1722.<sup>67</sup>

No que respeita às obras efetuadas por Pedro de Almeida que se encontram documentadas, conhece-se o registo de despesa da confraria de Nossa Senhora do Rosário da Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Caldas da Rainha, entre janeiro de 1731 e julho de 1732: “Pedro de Almeida mestre azelegador que veyo de Lixboa a tomar a medida da igreja para o azulejo tres mil e dozentos reis”.<sup>68</sup>

Tenhamos presente que a ligação de Pedro de Almeida, ladrilhador, à família de Francisco dos Santos<sup>69</sup> – o *mestre pintor de azulejo* da cidade de Lisboa que contratualizou a execução dos azulejos da Igreja de S. Sebastião de Peniche, em 22 de abril de 1718, com os oficiais da Confraria de Nossa Senhora da Conceição de Peniche –, poderá ser reveladora de uma parceria entre ambos, que no início da segunda década do século XVIII se encontravam a executar trabalhos para diversas confrarias na região das Caldas da Rainha e de Peniche (Portela, 2015: 17).

De igual modo, deveremos estar atentos e procurar explorar, como possibilidades de investigação, as ligações familiares e de amizade entre ladrilhadores, entalhadores e pintores, como sejam os casos de amizade entre o ladrilhador Pedro de Almeida e o entalhador José Rodrigues Ramalho, ou dos pintores José Almeida – irmão de Pedro de Almeida –, e Manuel da Paz e Silva, entre outros mais exemplos.

58. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia das Mercês [1622-1685], Livro B1, Caixa n.º 1, assento n.º 4, fl. 132.

59. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia da Encarnação [1694-1708], Livro 4, Caixa n.º 15, assento n.º 2, fl. 173v.

60. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia da Encarnação [1703-1720], Livro B10, Caixa n.º 3, assento n.º 3, fl. 35.

61. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia das Mercês [1622-1831], Livro O1, Caixa n.º 30, assento n.º 1, fl. 73.

62. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia de Santa Catarina [1695-1707], Livro C6, Caixa n.º 34, assento n.º 1, fl. 214.

63. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia do Socorro [1720-1738], Livro O4, Caixa n.º 28, assento n.º 2, fl. 92.

64. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia do Socorro [1720-1738], Livro O4, Caixa n.º 28, assento n.º 1, fl. 180.

65. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia das Mercês [1622-1685], Livro B1, Caixa n.º 1, assento n.º 3, fl. 164.

66. Arquivo Distrital de Leiria, Livro Notarial de Óbitos, Dep. V-90-E-34, fls. 1-1v.

67. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia de Santa Catarina [1698-1724], Livro O7, Caixa n.º 55, assento n.º 3, fl. 161, documento publicado em (Portela, 2015: 17).

68. Arquivo Distrital de Leiria, Confraria de Nossa Senhora do Rosário, Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Rosário [1710-1739], Dep. VI-2-B-5, fl. 111. Esta referência documental inédita foi publicada em (Portela, 2015: 17). Todavia, Rosário Salema transcreve, em 2011, de um contrato celebrado em 16 de maio de 1733, um excerto desse documento onde Pedro de Almeida ajustou “azulejar a igreja de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup> do Rosario da Vila das Caldas da Rainha de azulejo de brutesco com passos da Vida da Senhora guarnecida com seus ornatos, conforme planta que ele dito mestre apresentou”, pela quantia de 38 000 réis o milheiro assentado (Carvalho, 2011: 100). Vítor Serrão (2012: 194) volta a publicar também um excerto desse documento e, nesse mesmo ano, Rosário Salema de Carvalho (2012: 82) transcreve novamente, do mesmo contrato, um excerto mais amplo.

69. É de realçar que em 1707 e 1710 Francisco dos Santos, filho de Domingos Francisco, surge como dirigente da oficina (Olaria e forno) da travessa do Benedito da freguesia de Santa Catarina em Lisboa (Correia, 1918: 178).

## O LADRILHADOR MATIAS BATISTA LISBOA<sup>70</sup>

São poucos os dados conhecidos sobre a vida de Matias Batista Lisboa,<sup>71</sup> que reconhecemos enquanto testemunha, com a designação de ladrilhador, no registo de casamento de Manuel Ribeiro, filho de Pedro Francisco e de sua mulher Catarina Ribeiro, com Jerónima Avenes, filha de Agostinho Avenes e de sua mulher Brites Falcata, celebrado em 1 de agosto de 1671, na Igreja de Santa Catarina em Lisboa. Nesse mesmo registo surge também como testemunha o oleiro Miguel de Azevedo, o que demonstra a importância quer das ligações familiares, quer das ligações profissionais.

De igual modo, no registo de casamento de Dionísio Correa,<sup>72</sup> filho de José Correa e de Antónia Soares, com Ana José, filha de Francisco Ferreira e de Madalena da Costa, celebrado em 10 de dezembro de 1687, Matias Batista Lisboa, ladrilhador, surge referenciado enquanto testemunha, morador aos Poiais de São Bento, figurando também nesse ato, José Ferreira, pintor, irmão da contraente.

Em 1680, enquanto morador na rua Direita dos Poiais de São Bento, Matias Batista Lisboa surge referido enquanto testamento de D. Maria Falcoa da Silva (Simões, 2002: 217).

Deve-se a José António Falcão a publicação do contrato lavrado em 20 de setembro de 1681, subs-

critado em vereação pela Câmara de Montemor-o-Novo e Matias Batista Lisboa, em que se refere que este, “oficial de soleia/dor o qual se obrigou a soleiar a capella / do Senhor São Bartholomeu sita na Igreja matris de Nossa Senhor [sic] do Bispo, de que / he administrador a Camera desta villa / e se obrigou a fazer a dita obra de soleio / de obra de el Rey com o seu Banco de // De obra de Baiam e as fahças como lhe / a elle pareser; e o teto de azuzena de / a Rozal com os seus perfis de brastas / e o preso de toda esta obra faria per / preso de seis mil reis a brasa pondo / per sua comta a cal e area e todos / os carretos e tudo que mais necessario / for e o arco azoleiado de azuleria de / Rozal d asusena fachas as que o mes / tre lhe pareser mais convenientes / e o frontespicio [sic] da mesma forma; pello / mesmo presso; e o frontal de burtesco / com sua llargas e lastro em sima por / preso de oito mil e quinhentos reis / per barsa e não a tendo se abatera / aquillo que tiver de menos e os a / lizares que levar o dito frontal / lhe pagarão per oitenta reis cada hum / seno da marca costumada o qual / solleio hum e outro serão bons de Rece / ber conforme o azul e amarello que / ouver na terra de bom e bem asentado” (Falcão, 1990: 156-158).

Matias Batista Lisboa volta a ser referido, em 3 de fevereiro de 1686, como testemunha na aprovação do testamento de Domingos Jorge, oleiro, tendo sido arrolado como ladrilhador (Simões, 2002: 31-32).

## O LADRILHADOR DIONÍSIO DE ARAÚJO<sup>73</sup>

Filho de Manuel de Araújo e de Antónia da Silva, Dionísio de Araújo<sup>74</sup> contraiu matrimónio em 14 de setembro de 1698 com Ângela Maria, filha de Manuel Duarte e de Maria Rodrigues. O seu pai, Manuel de Araújo,<sup>75</sup> era filho de Baltasar de Araújo

e de Isabel da Costa, natural da freguesia de São Vicente de Fora em Lisboa, tendo casado em 29 de abril de 1638 com Antónia da Silva, filha de Baltasar Dias e de Antónia Correa.

70. Relevante referir que só em 1681 surge referido na documentação como “oficial de soleia/dor”.

71. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia de Santa Catarina [1659-1672], Livro C3, Caixa n.º 33, assento n.º 1, fl. 118.

72. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia de Santa Catarina [1684-1695], Livro C5, Caixa n.º 34, assento n.º 1, fl. 78.

73. Relevante referir que em 1707 surge referido como “Dionísio de Araújo oficial de azulejador” (Carvalho, 2012: 63-64).

74. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia dos Anjos [1692-1719], Livro C3, Caixa n.º 24, assento n.º 2, fls. 113-113v.

75. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia dos Anjos [1635-1666], Livro C1, Caixa n.º 24, assento n.º 1, fl. 137.

Sabemos também que Ângela Maria<sup>76</sup> foi batizada em 28 de fevereiro de 1677, tendo seus pais, Manuel Duarte, filho de Manuel Duarte e de Maria Gomes, e Maria Rodrigues, filha de Pedro Fernandes e de Maria Rodrigues, contraído matrimónio em 4 de outubro de 1671.<sup>77</sup>

Dionísio de Araújo surge como ladrilhador em 18 de janeiro de 1696, aquando da sua inscrição na Irmandade de Santa Cruz e Passos da Graça (Sales, 1925: 225).

Da união de Dionísio de Araújo com Ângela Maria nasceram os seguintes filhos, Maria,<sup>78</sup> que foi batizada em 28 de fevereiro de 1700; Francisco,<sup>79</sup> que foi batizado em 26 de dezembro de 1701; Antónia,<sup>80</sup> batizada em 29 de outubro de 1704; Rosa,<sup>81</sup> batizada em 7 de fevereiro de 1707 e João,<sup>82</sup> batizado

em 2 de junho de 1709 e que se chamou João de Araújo,<sup>83</sup> tendo falecido solteiro em 27 de novembro de 1727.

Em 1707, surge arrolado no Livro da Devassa da Visita à Cidade de Lisboa, da seguinte maneira: “Angella Maria cazada com Dionisio de Araujo oficial de azulejador m.or na travessa dos Mayos de id. De trinta annos fei.da jurada aos Ssos Sacram.os em que poz sua mão direita e prometeo dizer a verd.” (Carvalho, 2012: 63-64).

Ângela Maria<sup>84</sup> veio a falecer em 14 de novembro de 1721, tendo sido sepultada no Convento de São Francisco da cidade de Lisboa. Pouco tempo depois, e em 16 de junho de 1723, Dionísio de Araújo,<sup>85</sup> contraiu matrimónio com Bárbara da Conceição filha de Manuel Antunes, e de Joana Ferreira.

## O OLEIRO MIGUEL DE AZEVEDO

Miguel de Azevedo,<sup>86</sup> filho de Francisco Rodrigues e Maria Antunes, foi batizado na paróquia de Santo Antão em Évora, em 15 de maio de 1653.<sup>87</sup> Não sabemos quando veio para a cidade de Lisboa, mas casou em 3 de fevereiro de 1676<sup>88</sup> na paróquia de Santa Catarina, com Benta Maria, irmã de Manuel dos Santos (e portanto filha de João Francisco e de Cipriana Luís), que nessa data contava apenas com 14 anos. Em 1677 trabalhava como aprendiz na olaria do seu sogro em Lisboa (Coutinho et al., 2011: 1-62).

Miguel de Azevedo<sup>89</sup> surge aludido como oleiro, em 1 de agosto de 1677, enquanto testemunha do matrimónio de Manuel Ribeiro com Jerónima Avenes, surgindo nesse ato, também como testemunha, o ladrilhador Matias Batista Lisboa. De igual modo, em 10 de janeiro de 1695, surge arrolado como oficial de oleiro,<sup>90</sup> juntamente com o pintor Manuel Francisco, enquanto testemunhas no casamento de António Gonçalves e de Teresa Maria.

76. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia dos Anjos [1656-1678], Livro B2, Caixa n.º 2, assento n.º 1, fl. 262v.

77. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia dos Anjos [1666-1692], Livro C2, Caixa n.º 24, assento n.º 1, fl. 73v.

78. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia dos Anjos [1690-1710], Livro B4, Caixa n.º 3, assento n.º 3, fl. 166v.

79. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia dos Anjos [1690-1710], Livro B4, Caixa n.º 3, assento n.º 3, fl. 201v.

80. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia dos Anjos [1690-1710], Livro B4, Caixa n.º 3, assento n.º 2, fl. 253.

81. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia dos Anjos [1690-1710], Livro B4, Caixa n.º 3, assento n.º 5, fl. 298v.

82. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Batismos da Paróquia dos Anjos [1690-1710], Livro B4, Caixa n.º 3, assento n.º 2, fl. 341.

83. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia dos Anjos [1716-1740], Livro O3, Caixa n.º 36, assento n.º 1, fl. 99v.

84. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia dos Anjos [1716-1740], Livro O3, Caixa n.º 36, assento n.º 2, fl. 40.

85. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia dos Anjos [1719-1733], Livro C4, Caixa n.º 25, assento n.º 1, fl. 61v.

86. Em (Carvalho, 2012: 97-98) há dúvidas sobre haver um ou mais artífices com este nome, dúvidas essas que são agora dissipadas, com o conjunto de documentação apresentada. Os documentos que referiremos relativos à genealogia de Miguel de Azevedo encontram-se publicados em (Portela, 2017: 9).

87. Arquivo Distrital de Évora, Livro de Batismos da Paróquia de Santo Antão [1648-1656], Livro 15, Caixa n.º 5, assento n.º 4, fl. 77.

88. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia de Santa Catarina [1672-1684], Livro C4, Caixa n.º 34, assento n.º 1, fl. 77v.

89. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia de Santa Catarina [1672-1684], Livro C4, Caixa n.º 34, assento n.º 1, fl. 118.

90. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia dos Anjos [1692-1719], Livro C3, Caixa n.º 24, assento n.º 2, fls. 46v-47.

Anos mais tarde, em 3 de maio de 1704, voltamos a ter notícia de Miguel de Azevedo como morador ao *Pé do Monte*, na freguesia dos Anjos, sendo então testemunha no casamento de Manuel Ferreira com Maria da Costa.<sup>91</sup>

No contexto deste trabalho conseguimos localizar o registo de óbito de Miguel de Azevedo, o qual veio a falecer em Lisboa, na freguesia dos Anjos, em 10 de novembro de 1711.<sup>92</sup> De igual modo, reconhecemos que sua esposa, Benta Maria, morreu em 31 de agosto de 1741.<sup>93</sup>

A leitura do testamento de Miguel de Azevedo, lavrado em 30 de outubro de 1711, veio documentar vários nomes de oficiais – “Phelipe Neri e Antonio dos Santos e Antonio Antunes e Luis Gomes e Antonio de Araujo oficiais delle Miguel de Azevedo” – os quais trabalharam na sua oficina; esclarecendo que o mesmo passou a dispor de uma olaria própria em determinado período da sua vida, a qual manteve até ao seu falecimento.<sup>94</sup>

As relações pessoais e familiares entre alguns membros destas famílias atestam a relevância profissional dos

seus vários elementos. Nesse sentido, facilmente se compreende o trabalho desenvolvido por Manuel dos Santos, pintor de azulejos, e Miguel de Azevedo, oleiro, que sendo provenientes de famílias distintas, se cruzaram também no percurso profissional. Ambos surgem, por exemplo, em 1709, concertados com António Correia da França<sup>95</sup> para executar uma certa quantidade de azulejos para o revestimento das escadarias do Palácio Azevedo Coutinho, em Lisboa.<sup>96</sup>

As relações de amizade entre o ladrilhador Matias Batista Lisboa, o pintor de azulejos Manuel dos Santos e o oleiro Miguel de Azevedo, podem estar na origem das diversas empreitadas artísticas levadas a efeito por estes mestres na região de Montemor-o-Novo, sobretudo na produção dos azulejos para a Capela de São Bartolomeu, na Igreja de Santa Maria do Bispo, efetuada por Matias Batista Lisboa (Falcão, 1990: 137-174), na execução dos azulejos, em 1706, para o convento dos Congregados de Estremoz, por Manuel dos Santos (Espanca, 1968/69: 90), ou mesmo na execução dos azulejos para a Igreja da Misericórdia de Olivença, assinados por Manuel dos Santos.

## EM SÍNTESE

Os elementos aqui apresentados contribuem para o conhecimento mais aprofundado, principalmente do ponto de vista da genealogia, de ladrilheiros (6) e oleiros (2) ativos na Lisboa seiscentista e setecentista.

A revelação destes dados alicerçados em documentos inéditos ou já conhecidos da historiografia (mas que

não foram transcritos nem integralmente referenciados) contribui, acima de tudo, para um maior conhecimento das suas biografias e para o enriquecimento do conhecimento da história da azulejaria portuguesa nos séculos XVII e XVIII.

91. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Casamentos da Paróquia de Santos-o-Velho [1696-1706], Livro C6, Caixa n.º 40, assento n.º 3, fls. 115-115v.

92. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia dos Anjos [1687-1716], Livro O2, Caixa n.º 36, assento n.º 2, fl. 223v.

93. A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia de Santa Catarina [1721-1749], Livro O1, Caixa n.º 54, assento n.º 3, fl. 47v.

94. Este testamento encontra-se citado por (Carvalho, 2012: 97), e publicado por (Portela, 2017d: 9).

95. António Correia da Franca foi casado com D. Ângela Francisca de Melo, morador no Arco do Chanceler, tendo falecido em 7 de maio de 1729, A.N.T.T., A.D.L., Livro de Óbitos da Paróquia de Santo Estevão [1728-1749], Livro O5, sem Caixa, assento n.º 1, fl. 6.

96. Relembramos que o documento relativo à execução do revestimento dessa escadaria foi referido por Jorge Brito e Abreu num *Encontro sobre Preservação e Tratamento do Azulejo* em março de 1988, tendo sido parcialmente transcrito, em 2012, por Rosário Salema de Carvalho (2012: 303 e 370), e transcrito na sua totalidade, em 2014, por Fernando M. Peixoto Lopes e Margarida Almeida Bastos (2014: 332-340). Tanto Rosário Salema de Carvalho, em 2012, como Fernando M. Peixoto Lopes e Margarida Almeida Bastos, em 2014, afirmam que Manuel dos Santos tinha um filho chamado Joaquim. Na realidade, Joaquim é filho de José da Costa, conforme se pode facilmente comprovar pela leitura atenta e cuidada do documento de recebimento transcrito. Sobre a utilização do azulejo como elemento decorativo integrado nos interiores das casas senhoriais, veja-se (Correia, 2014: 155-174).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTOS, Artur Magalhães – *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1964.
- CARVALHO, Rosário Salema de – “O regimento do ofício de ladrilhadores da cidade de Lisboa”. *Revista de Artes Decorativas*. 5 (2011), 79-105.
- – *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]: autorias e biografias – um novo paradigma*. Lisboa, 2012. (Tese de doutoramento).
- CORREIA, Ana Paula Rebelo – “Iconografia nos revestimentos de azulejos da casa senhorial no século XVIII em Lisboa”. MENDONÇA, Isabel (coord.) – *Casas senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores. Estudos luso-brasileiros em arte, memória e património*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro / Universidade Nova de Lisboa / Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014, 155-174.
- CORREIA, Vergílio – “Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa”. *A Águia*. 77 e 78, 2ª série, (1918), 167-178.
- COUTINHO, Maria João Fontes Pereira – *A Produção Portuguesa de Obras de Embutidos de Pedraria Portuguesa (1670-1720)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010. (Tese de doutoramento).
- COUTINHO, Maria João Pereira. FERREIRA, Sílvia – *Artistas e Artífices da Lisboa Barroca. A Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque*. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2014.
- COUTINHO, Maria João Pereira. FERREIRA, Sílvia. FLOR, Susana Varela. SERRÃO, Vítor – “Contributos para o conhecimento dos pintores de Lisboa na época barroca (1664-1720)”. *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 96, 1.º Tomo, Série IV, 2011, 1-62.
- ESPANCA, Túlio – “Miscelânea Alentejana”. *A Cidade de Évora, anos XXV-XXVI*. 51-52 (1968-1969), 59-173.
- FALCÃO, José António – “Acerca das obras de reconstrução da Igreja de Santa Maria do Bispo, de Montemor-o-Novo, em 1693 e 1717”. *Almansi*, (1990), 137-174.
- FLOR, Susana Varela – “As relações artísticas entre pintores a óleo e de azulejo perspectivadas a partir da oficina de Marcos da Cruz (A. 1637-1683)”. *ARTIS – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. 9/10 (2010/2011), 291-307.
- FLOR, Susana Varela e FLOR, Pedro – *Pintores de Lisboa, séculos XVII e XVIII. A Irmandade de São Lucas*. Lisboa: Scribe, Produções Culturais, 2016.
- 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*. 11 (2014), 332-340.
- MANGUCCI, Celso – “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 II.º série (1996), 155-168.
- MECO, José – “O pintor de azulejos Manuel dos Santos: definição e análise da obra”. *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. 86 (1980), 75-158.
- OLIVEIRA, Eduardo Freire de – *Elementos para a História do Município de Lisboa*. 1.º Parte, Tomo XIII. Lisboa: Typographia Universal, 1903.
- PORTELA, Miguel – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII. Novos dados sobre Miguel de Azevedo”. *O Figueiroense*, Edição compartilhada com *O Ribeira de Pera*. 41 (16 de dezembro de 2017d), 9.
- – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: O mestre ladrilhador Pedro de Almeida”. *Jornal da Golpilheira*. 242 (agosto – 2017c), 21.
- – “À (re)descoberta do mestre azulejador e ladrilhador António de Abreu”. *O Figueiroense*, Edição compartilhada com *O Ribeira de Pera*. 37 (16 de agosto de 2017b), 9.
- – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: dados genealógicos dos mestres Manuel dos Santos e Miguel de Azevedo”. *O Figueiroense*, Edição compartilhada com *O Ribeira de Pera*. 36 (16 de julho de 2017a), 9.
- – “A Azulejaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII: Manuel Clemente, mestre ladrilhador”. *ARTIS – Revista de História da Arte e Ciências do Património*. 4 (2016d), 124-125.
- – “Teotónio dos Santos: Mestre dos Azulejos da Igreja de S. João Batista de Figueiró dos Vinhos”. *Jornal da Golpilheira*. 231 (setembro – 2016c), 21.
- – “Manuel da Silva mestre dos azulejos da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche. Contributo documental inédito”. *O Figueiroense*. Edição compartilhada com *O Ribeira de Pera*. 24 (16 de julho de 2016b), 8-9.
- – “Francisco dos Santos, mestre dos azulejos da Igreja de S. Sebastião de Peniche: da atribuição à contratualização – Contributo documental inédito”. *Jornal da Golpilheira*. 228 (junho – 2016a), 25.
- – “As obras setecentistas na Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Caldas da Rainha”. *Jornal da Golpilheira*. 221 (novembro de 2015), 17.
- SALES, Ernesto Augusto Pereira de – *Nosso Senhor dos Passos da Graça (de Lisboa): estudo histórico da sua irmandade com o título de “Santa Cruz e Passos”*. Lisboa: Edição do autor, 1925.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *O Carmo e a Trindade*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1939.
- SERRÃO, Vítor – “O “brutesco nacional” e a pintura de azulejos no tempo do Barroco (1640-1725)”. *Um Gosto Português. O uso do azulejo no século XVII*. Lisboa: MNAz/Babel, 2012, pp. 183-200.
- SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal – O Barroco*. Barcelona: Editorial Presença, 2003.
- SIMÕES, João Miguel Ferreira Antunes – *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II – ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002. 3 Vols. (Dissertação de mestrado).
- TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez – *A Irmandade de São Lucas, Corporação de Artistas. Estudo do seu Arquivo*. Lisboa: Imprensa Beza, 1931.
- TRINDADE, Rui André Alves – *Revestimentos Cerâmicos Portugueses. Meados do século XIV à primeira metade do século XVI*. Lisboa: Edições Colibri e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Novas de Lisboa, 2007.

# COMPANHIAS DE AZULEJADORES E DE PINTORES DE AZULEJOS ACTIVAS EM LISBOA ENTRE 1757 E 1773: NOVOS CONTRIBUTOS PARA O ESTUDO DA PRODUÇÃO DE AZULEJOS NO PERÍODO POMBALINO

## TILE MASTERS' AND TILE PAINTERS' COMPANIES ACTIVE IN LISBON BETWEEN 1757 AND 1773: NEW CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF TILE MANUFACTURING IN THE POMBALINE PERIOD

**Rui Manuel Mesquita Mendes**

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa (investigador colaborador)  
maildoruimendes@gmail.com

### RESUMO

A segunda metade do século XVIII é uma época em que a actividade dos azulejadores e pintores de azulejos em Lisboa está ainda pouco documentada e, por isso, também ainda insuficientemente estudada.

Nesse período da chamada reconstrução pombalina, posterior ao terramoto de 1755, assistimos ao progressivo esforço de reconstrução e reorganização do tecido económico e social da cidade. Para enfrentar os novos desafios com que então eram confrontados, os mestres ladrilhadores organizaram-se em sociedades com o objectivo de garantir o capital necessário para a realização das obras do seu ofício, enquanto os pintores de azulejo criaram uma sociedade para assegurar uma remuneração justa para o trabalho de pintura.

A documentação notarial dessas sociedades, agora revelada, permite não só compreender o seu modo de trabalho, como identificar melhor alguns dos principais mestres azulejadores e pintores de azulejos activos em Lisboa no terceiro quartel do século XVIII.

### PALAVRAS-CHAVE

**Azulejos | Ladrilhadores | Pintores | Lisboa | Século XVIII**

### ABSTRACT

The second half of the eighteenth century is a period when the activity of tile masters and tile painters in Lisbon is still poorly documented and, therefore, also understudied.

After the 1755 earthquake, in the period of the so-called Pombaline reconstruction, we witnessed a progressive reconstruction effort and a reorganization of the economic and social fabric of the city. In order to meet the new challenges they were faced with, master tilers organized themselves into societies aiming at securing the necessary capital to carry out their contracts while tile painters created a society to ensure fair pay for all painting work.

Now unveiled, these societies' notarial documentation allows us not only to better understand their working methods, but also to better identify many of the main master tilers and tile painters, among those who were active in Lisbon in the third quarter of the eighteenth century.

### KEYWORDS

**Tiles | Tile masters | Painters | Lisbon | Eighteenth century**

## INTRODUÇÃO

Após o Grande Terramoto de Lisboa de 1 de Novembro de 1755, e apesar da lenta reconstrução da cidade (França, 1977: 132-140), o aumento gradual da procura do azulejo para a decoração dos espaços públicos e privados da arquitectura civil e religiosa (Câmara, 2005: 307) teve também como consequência o progressivo estabelecimento de novos mestres azulejadores,<sup>1</sup> que se foram constituindo em sociedades sucessivas a partir de 1757. São conhecidas três, cujo primeiro signatário é sempre João Nunes de Nossa Senhora. A inicial, que remonta a 1757, reuniu cinco sócios (logo reduzidos a três, que operam até 1762, e a dois daí até 1767; a segunda, activa entre 1768 e 1769, teve já oito sócios; e a terceira, com dezasseis sócios que operou entre 1770 e 1773. Na mesma época, entre 1764 e 1769, esteve também activa uma sociedade de mestres pintores de azulejos constituída por cinco sócios.

Os contratos das sociedades de azulejadores e o de pintores de azulejos, que transcrevemos e publicamos parcialmente no fim do presente artigo, permitem não só conhecer estas companhias, como também identificam melhor alguns dos principais mestres activos em Lisboa no período inicial da reconstrução pombalina.<sup>2</sup>

De acordo com a bibliografia disponível sobre pintores de azulejos e ladrilhadores (Flor e Flor 2016; Arruda, 1998), concluímos que os cinco mestres azulejadores que constituíram a primeira companhia, talvez sucessores da grande oficina de Bartolomeu Antunes, tio e irmão de dois dos sócios – João Nunes de Nossa Senhora e João Antunes –, seriam provavelmente os principais azulejadores activos em Lisboa no início da década de 1760, o mesmo se podendo dizer acerca

dos mestres pintores de azulejos que constituíram a sociedade de 1764. Na verdade, segundo Borges de Macedo (1982: 91), entre 1763 e 1769, existiam nesta cidade “apenas” seis oficiais de azulejadores e quatro de pintores de azulejos, número reduzido que encontra uma possível explicação na tipologia documental analisada pelo autor – livros das décimas –, que diz respeito a um imposto relançado em 1762 que incidia sobre propriedade, ofícios e ordenados. Seria natural que, na década de 1760, o número de ladrilhadores com oficinas e propriedades fosse reduzido.<sup>3</sup>

Dentro deste universo de mestres azulejadores destacam-se algumas figuras já conhecidas através da documentação, a par de outras cujos nomes são praticamente inéditos no contexto da história do azulejo português. Entre as primeiras merece especial referência João Nunes de Nossa Senhora<sup>4</sup>, tesoureiro da primeira sociedade, e escrivão da receita e despesa da segunda; que com João Antunes, escrivão da primeira sociedade, já havia participado num projecto semelhante com Bartolomeu Antunes para o fornecimento de azulejos para as obras dos Paços Reais, em 1747 (Mangucci, 1997: 429-430; Mangucci, 2003: 142-145); António Manuel Godinho, tesoureiro da segunda e caixa e tesoureiro da terceira sociedade; e Domingos Jorge, clavário do cofre da segunda da sociedade. António Manuel Godinho e Domingos Jorge encontram-se referenciados por Santos Simões (1979: 30-32), que refere ainda o filho deste último, Francisco Jorge da Costa (Simões, 1979: 28-29), além de outros três azulejadores também presentes nestas sociedades: Francisco Gomes (Simões, 1979: 31), Joaquim dos Santos (Simões, 1979: 38) e Manuel da Costa Rosado (Simões, 1979: 29-30).

1. O termo oficial ladrilhador aparece referido no respectivo regimento (Carvalho, 2011), bem como na documentação da Casa dos 24 e da Irmandade de São José dos Carpinteiros, a que pertenciam carpinteiros e pedreiros (cujo regimento incluía originalmente o ofício de ladrilhador). Na documentação que aqui publicamos, o termo mais frequente é o de azulejador, pelo que doravante será o termo que iremos utilizar preferencialmente.
2. Para as biografias destes mestres, que serão oportunamente publicadas na íntegra na plataforma *Az Infinitum*, cruzámos os dados da documentação agora reunida com outros elementos já publicados nos portais *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo* (<http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/autor.aspx>) e *Ars Gest* (<https://sites.google.com/site/arsgestbd/>), assim como com fontes notariais inéditas e a importante documentação da Irmandade de São Lucas (Teixeira, 1931; Flor e Flor, 2016) e da Casa dos 24 e da Irmandade de São José dos Carpinteiros (Arruda, 1998).
3. É importante referir que, quando da renovação do compromisso, em 1736, foram recolhidas assinaturas de quarenta e dois ladrilhadores activos em Lisboa (Carvalho, 2011: 89), mas só um estudo completo das oficinas, agora reveladas, permitirá conhecer melhor esta realidade.
4. Um João Nunes documentado em Queluz, em 1755-56 (Simões, 1979: 33), não é João Nunes de Nossa Senhora, mas João Nunes de Oliveira, outro mestre ladrilhador homónimo activo da mesma época.

Importa mencionar que, no período em que estas sociedades estiveram activas, i.e. entre 1757 e 1773, são escassas as referências a outros oficiais ou mestres azulejadores, sendo citados apenas mais quatro: António Rodrigues (act. 1736-1759), já então em fim de actividade (Simões, 1979: 38); Francisco da Silva Coimbra (act. 1759-1770), a operar na zona da Graça; o filho de Bartolomeu de Antunes,

António Antunes (act. 1747-1767), que continuou a actividade do pai; e Teodósio da Silva (act. 1736-1776), que forneceu azulejos ao Colégio de Arroios em 1760 (Simões, 1979: 39).

Por sua vez, os pintores de azulejos, que outorgaram o seu contrato de sociedade em 1764, eram já todos conhecidos e referidos por Santos Simões.<sup>5</sup>

## AS SOCIEDADES DE MESTRES AZULEJADORES DE JOÃO NUNES DE NOSSA SENHORA & CIA.

Fig. 01 · Azulejadores signatários da primeira Sociedade de azulejadores de João Nunes de Nossa Senhora & Cia. (1757)

A primeira sociedade de azulejadores (1757-1767) efectivou-se com a escritura lavrada em 23 de Fevereiro de 1757 (Fig. 01)<sup>6</sup> e foi realizada entre cinco mestres, a saber: João Nunes de Nossa Senhora (1712, act. 1738-1773),<sup>7</sup> sobrinho do conhecido mestre ladrilhador do Paço, Bartolomeu Antunes (Mangucci, 2003), e principal impulsionador destas companhias de azulejadores; João Antunes (act. 1736-1773); António Francisco Vidigal (act. 1740-1773); Domingos Jorge (act. 1757 † 1782); e Joaquim Gomes (act. 1736 † 1762).

Por esta escritura, os azulejadores acima mencionados tornavam-se sócios em todas as obras pertencentes ao seu ofício de azulejador, assim de empreitada, como de jornal, pelo tempo de dez anos, entrando cada um com 100 mil reis.<sup>8</sup> Contudo, passado um mês, ficaram reduzidos a três sócios, com a saída de António Francisco Vidigal e Domingos Jorge,<sup>9</sup> mantendo-se esta sociedade estável com os sócios João Nunes de Nossa Senhora, o seu tio João Antunes e Joaquim Gomes, até 1762, ano em que este último faleceu, ficando a mesma reduzida aos restantes dois

5. Bernardo José (Simões, 1979: 32); Joaquim de Brito (Simões, 1979: 28); José dos Santos Pinheiro (Simões, 1979: 37); Sebastião Inácio de Almeida (Simões, 1979: 25); e Valentim de Almeida (Simões, 1979: 26).

6. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, Livros de Notas, cx. 3, liv. 2, fls. 34-35, 23-2-1757. Inédito. Anexo 1.

7. Mestre com actividade documentada pelo menos desde 1738, no contrato com o Conde de Cocolim para "azulejar e ladrilhar as casas que forem precisas tanto no seu palácio como nas outras que são contiguas", pagando o cliente pelo milheiro de azulejo de brutesco 35\$500 rs, de azulejo de flores 20\$500, e de azulejo de Santos-o-Velho e aviamentos 7\$000 rs, cf. A.N.T.T., 3.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de Notas, cx. 124, liv. 544, fls. 85-86, 7-2-1738, e fls. 90v-92, 12-2-1738. Inédito.

8. Anexo 1.

9. A.N.T.T., 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, Livros de Notas, cx. 3, liv. 2, fl. 45v-46, 28-3-1757. Inédito: "Antonio Francisco de Vidigal, e Domingos Jorge por respeitos particulares se queriaõ separar da Sociedade; se convencionaraõ com os maes socios a dezistirem della (...) e daõ quitaçaõ ao Thezoureiro da Companhia do capittal pertencente a elles desistentes, com que haviaõ entrado, porque o tornaraõ a receber de que confesaõ estaõ entregues".

Fig. 02. Azulejadores signatários da segunda sociedade (1768-1769)

até 1767, ano em que terminou a vigência deste no contrato inicial. Também sabemos que o cessionário Domingos Jorge estabeleceu em 14 de Março de 1768 uma outra sociedade de natureza vitalícia com o mestre António Manuel Godinho.<sup>10</sup>

Dada por finda a primeira sociedade, logo se tratou de organizar uma segunda (1768-1769), ajustada em 5 de Abril de 1768 (Fig. 02), em contrato já parcialmente publicado por Lécio Leal,<sup>11</sup> e que desta vez abrangeu oito sócios. Dos membros da primeira ficaram excluídos António Francisco Vidigal e Joaquim Gomes que, como se referiu, era já falecido. Foram incluídos, porém, cinco novos sócios: António Manuel Godinho (act. 1757-1793), Manuel da Costa (Rosado) (act. 1758-1787), Valentim Borges (act. 1750-1774), Félix António (act. 1762-1789) e Guilherme Joaquim da Silva (act. 1768 † c. 1778), entrando cada um “apenas” com 50 mil reis, metade da quota da primeira sociedade.<sup>12</sup> Esta segunda sociedade, talvez em razão de outras parcerias já estabelecidas, foi muito breve, pois sendo prevista durar seis anos, não chegou a durar um, extinguindo-se por quitação feita em 1 de Março de 1769, “conçiderãdo com experiencia, que hé difícil, a sua concervação, na forma que tinhaõ o estabelecido, se tem convencionado, a finalizarem na, e estinguilla entre si para o que deraõ o precizo balanço a mesma Companhia ajustando entre si todas

Fig. 03. Azulejadores signatários da terceira sociedade (1770-1773)

as suas contas, e recebendo cada hum a parte que lhe tocava, haver na mesma Sociedade”!<sup>13</sup>

Em 10 de Agosto de 1770, o referido João Nunes de Nossa Senhora ajusta, por fim, a terceira sociedade de azulejadores (1770-1773) (Fig. 03),<sup>14</sup> desta vez constituída com dezasseis sócios,<sup>15</sup> ou seja, o dobro

10. A.N.T.T., 6.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de Notas, cx. 8, liv. 36, fls. 41-41v, 14-3-1768. Inédito.

11. A.N.T.T., 1.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício C, Livros de Notas, cx. 3, liv. 15, fls. 8-9v, 5-4-1768, apud. <[https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos/\(Lécio Leal\)](https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos/(Lécio%20Leal))> (2013-10-14). Anexo 2.

12. Idem.

13. A.N.T.T., 1.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício C, Livros de Notas, cx. 3, liv. 15, fls. 68v, 1-3-1769.

14. A.N.T.T., 15.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, Livros de Notas, cx. 9, liv. 66, fls. 28v-29v, 10-8-1770. Anexo 3.

15. Idem.

da anterior. Só dois dos sócios antigos, Félix António e Valentim Borges, não transitaram da segunda para a terceira sociedade, que além dos seis remanescentes, voltou a incluir António Francisco Vidigal, que já fizera parte da primeira. Constituíram-se como novos sócios António da Cunha (act. 1762-1774), António Gomes (act. 1753-1774), Joaquim dos Santos (act. 1736-1780), Manuel Borges Palma (act. 1736 † 1772), Teotónio da Costa (act. 1756-1774), Tomás de Barros (act. 1736-1773), Francisco Luís (da Silva) Pepino (act. 1770-1773), Francisco da Silva (act. 1770-1774) e José António (act. 1770-1773). Esta última sociedade, a única de que não dispomos de qualquer instrumento de distrate e quitação, terá durado até 1773, os três anos previstos inicialmente.

A leitura e comparação dos termos e condições estabelecidas para as três sociedades de azulejadores (praticamente iguais entre si), mostram a necessidade da existência de capital para fazer face a despesas relacionadas com os oleiros, com os pintores, com materiais e com os próprios pagamentos dos ladrilhadores que trabalhavam ao dia, conduzindo a uma melhor organização corporativa capaz de garantir uma distribuição das encomendas, dos lucros e também das perdas.

Assim, o contrato de sociedade das companhias de azulejadores previa a existência de livros de Receita, Despesa e Termos, que deviam estar na posse do escrivão da companhia.<sup>16</sup> O contrato de sociedade previa também, entre outras cláusulas, a distribuição das encomendas, de empreitada ou jornal; que as obras reais só fossem aceites com a concordância da sociedade; que cada sócio teria uma quota e esta faria parte do capital da sociedade; e que no caso do falecimento, a viúva ou herdeiros poderiam tomar a quota do falecido ou resolvê-la. Contudo, as duas cláusulas mais importantes, e que de certo modo resumem o objecto principal destas companhias ou sociedades, determinavam que cada sócio tivesse parte igual nas despesas e lucros de todas obras; e que o capital da sociedade seria a garantia para o gasto necessários em novas obras.

Por fim, refira-se que estes contratos detalham aspectos da actividade do mestre azulejador, referindo a existência de obras particulares, por empreitada ou jornal, e de obras reais, “que costumão ser avaliadas, ou justas de empreytada, e são de mayor desembolso”,<sup>17</sup> mas nada referindo quanto a ajudantes ou parceiros, como oleiros ou pintores.<sup>18</sup>

## A SOCIEDADE DE PINTORES DE AZULEJO DE VALENTIM DE ALMEIDA & CIA. (1764-1769)

Em 16 de Dezembro de 1764, Valentim de Almeida (1692, act. 1717 † 1779), mestre de “officio e emprego de pintura de azulejo”, um dos principais mestres desta arte no período da chamada *Grande Produção Joanina* (Fig. 04) (Meco, 1989), ajustou com outros quatro mestres do mesmo ofício, o estabelecimento de

uma sociedade e companhia para o “trafico, e laboração de pintar azulejo; e maes pertenças do mesmo emprego”<sup>19</sup> (Fig. 05), assinando também os mestres pintores Bernardo José (1739, act. 1762-1769), José dos Santos Pinheiro (1716, act. 1753-1771), Joaquim de Brito (e Silva) (act. 1753 † 1782) e o filho

16. A.N.T.T., 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, Livros de Notas, cx. 3, liv. 2, fls. 34-35, 23-2-1757. Anexo 1.

17. Idem.

18. Alguns mestres azulejadores tinham por vezes acordos de fornecimento preferencial com algumas olarias, mediante o adiantamento de algum do capital necessário para as olarias adquirirem as matérias-primas, como se relata no contrato de empréstimo feito em 1772 por António Manuel Godinho, aparentemente já desobrigado da companhia, e a viúva do oleiro Francisco de Sales, acompanhada pelo filho e pintor de azulejos, Veríssimo Xavier de Sales (act. 1765-1772), em que aquela se obriga a fornecer a Godinho azulejos a preços mais vantajosos mediante o empréstimo inicial de 100 mil reis, cf. A.N.T.T., 10.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de Notas, cx. 14, liv. 79, fl. 109. Inédito.

19. A.N.T.T., 3.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de Notas, cx. 141, liv. 645, fls. 5-6, 16-12-1764. Anexo 4.



Fig. 04. Viana do Castelo, Museu de Artes Decorativas, revestimento de azulejos do andar nobre, século XVIII, atribuído a Valentim de Almeida (fot. de Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo)

*Valentim de Almeida Sebastião Inácio de Almeida*  
*Joaquim de Brito e Silva* *Bernarda Soares*  
*José dos Santos Pinheiro*

Fig. 05. Signatários da Sociedade de pintores de azulejo de Valentim de Almeida & Cia. (1764)

de Valentim, Sebastião Inácio de Almeida (1727, act. 1753 † 1779), que seriam à época, senão os únicos, pelo menos os principais mestres oficiais pintores de azulejos de Lisboa, a julgar pela estatística coligida por Borges de Macedo, atrás referida, ainda que esta tenha de ser utilizada com alguma precaução.<sup>20</sup>

Analisando o contrato desta sociedade e companhia de pintores de azulejos estabelecida em 1764, percebe-se que a mesma não tem uma raiz comum à dos azulejadores, que se preocupava mais com as questões do capital necessário para avançar com novas obras, enquanto esta se preocupa mais com

20. De facto, no período entre 1757 e 1769, além dos pintores aqui citados, são escassas as referências a outros oficiais ou mestres pintores de azulejos em Lisboa. De Policarpo de Oliveira Bernardes (1695, act. 1717-1748 † 1778) não se conhece actividade de pintura de azulejo desde o início da década de 1750, e os restantes, Nicolau de Freitas (1703, act. 1726 † 1765) e Teotónio dos Santos (1688 † 1762), já estavam em fim de carreira. Outros iniciaram a sua actividade já no fim da década de 1760, como é o caso de Veríssimo Xavier de Sales (act. 1765-1772), filho do oleiro Francisco de Sales e que geria com a mãe a olaria deixada pelo pai; Manuel António de Goes (1730, act. 1754 † 1790); e Joaquim de Oliveira (1774), pintor de azulejos de Lisboa, morador na Rua do Vale, freguesia de N.º Sr.º das Mercês, cf. A.N.T.T., 6.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, cx. 11, liv. 54, fls. 9v-10, 9-5-1774.

as questões relacionadas com a valorização da sua mão-de-obra, aqui bem relatada, quando se diz que a sociedade se estabelece “atendendo a dezordem e prejuizos que experimentaõ na dita sua occupaçaõ de pintura de azulejo, na liberdade de cada hum agenciar obra para sy subjeitandoce a pressos demenutos em grave damno dos seus empregos”!<sup>21</sup>

Em termos da organização, esta sociedade prevê um único livro de “Receita e Despesa”, pelo qual se fariam as contas da sociedade; e um livro de “Registo”, em que se registariam todas as obras e bilhetes. Este Livro de Registo serviria para indicar as obras que fossem aceites pelos sócios e de como estas já estavam pagas, de modo a que nenhum companheiro fizesse obra a cliente que estivesse em dívida para com outro sócio, e para que nenhum pudesse pintar “maes que the hum milheiro de azulejo, fiado, e sem que lhe paguem o seu importe”! Os recibos da obra estavam mesmo tipificados, segundo o seguinte modelo: “no Livro do Registo de tal anno, a folhas, em tantos de tal mez se acha lansada a obra que fiz a fulano, e do importe da ditta obra estou pago Lisboa etc”.<sup>22</sup>

Toda a receita das obras ficaria para a sociedade, sendo esta dividida em seis quinhões, três repartidos igualmente por José dos Santos Pinheiro (escrivão e tesoureiro) e por Sebastião Inácio de Almeida (seu substituto); e os outros três por Valentim de Almeida, Joaquim de Brito e Bernardo José. Não se refere a razão desta diferença, que no caso de Valentim de Almeida se admite estar relacionada com uma menor actividade e avançada idade; e no caso de Bernardo José, com a sua juventude. A exemplificar esta diferença está a avaliação do jornal de cada pintor em caso de ausência: 1\$200 reis por dia para os dois primeiros mestres; \$800 reis por dia para os restantes mestres; e \$400 reis por dia para os oficiais que trabalham com os sócios.

Sobre os oficiais e aprendizes destes mestres, o regulamento da sociedade determina que nenhum

destes possa “tomar sobre sy obra com que nos faça damno, não sera este mais admitido sem que todos os companheyros em junta convenhaõ”, acrescentando que “os aprendizes que elles socios atualmente tem se conservarão, sem que se possaõ tomar outros alguns, sem que em junta convenhaõ todos, e não receberão por elles couza alguma, que não seja todo e qualquer interesse que delles rezultar para o monte desta Sociedade”.<sup>23</sup>

Outro aspecto importante a reter nas cláusulas da sociedade, além da existência de oficinas com ajudantes e aprendizes no apoio aos mestres de pintura de azulejos, é a ideia que os pintores de azulejos, apesar de trabalharem na maioria das vezes para ladrilhadores/azulejadores, mantinham algumas encomendas directas, como já notaram outros investigadores anteriormente (Mangucci, 1997: 430-431).

Finalmente importa reter também o facto de o contrato de sociedade salvaguardar os casos de doença permanente de um dos sócios, i.e. “sucendendo haver molestia que delle se não espera milhora, com que por nenhum modo posso usar da occupaçaõ”,<sup>24</sup> reservando então 10% de ajuste nas contas para sua sustentação, caso estes não tivessem bens próprios.

Esta sociedade durou cerca de quatro anos e meio, entre Dezembro de 1768 e 6 de Julho de 1769, data em que se lavrou o instrumento de distrate e quitação recíproca de obrigação da mesma, convencionando-se estes “entre sy darem a referida sociedade por acabada, e distratada, ajustando as suas contas, e recebendo cada um os seus respectivos interesses, de que confeçaõ estar entregues”.<sup>25</sup> Depois de finda, estes mestres continuaram a operar individualmente, tendo-se destacado Sebastião Inácio de Almeida, como director da Real Fábrica de Louça do Rato (1771-1779) (Queiroz, 1907: 58-59; Henriques et al, 2003: 14-29, 30-107, 436-447), numa época em que ali se começa também a produzir azulejo decorativo.

21. A.N.T.T., 3.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de Notas, cx. 141, liv. 645, fls. 5-6, 16-12-1764; *Cartório do Distribuidor de Lisboa*, cx. 41, Ano de 1764, liv. 125, fl. 237. Inédito. Anexo 4.

22. Idem.

23. Idem.

24. Idem.

25. A.N.T.T., 3.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de Notas, cx. 143, liv. 656, fls. 90v-91, 6-7-1769; *Cartório do Distribuidor de Lisboa*, cx. 43, Ano de 1769, liv. 130, fl. 238v. Inédito.

## NOTAS FINAIS E CONCLUSÕES

As necessidades de reconstrução da cidade de Lisboa no período após o Terramoto de 1755 (período pombalino) terão originado um progressivo aumento da utilização do azulejo considerado “um material de acabamento funcional, nobilitador e social” (Câmara, 2005: 264). Elemento ornamental dos edifícios públicos e privados, bem como dos espaços utilitários e cerimoniais, o azulejo apresenta nesta época tipologias mais modestas que a decoração total figurativa do período joanino, sendo a pombalina feita sobretudo de silhares e padronagem ornamental combinada com medalhões historiados (Simões, 1979: 8; Meco, 1992: 63-67). Tal pode justificar mais encomendas, mas provavelmente de menor valor, quer para os azulejadores, responsáveis pela selecção, encomenda e aplicação dos azulejos<sup>26</sup>, quer consequentemente para os pintores de azulejos, responsáveis pela reprodução dos padrões e figuras requisitados pelos clientes finais e encomendados pelos azulejadores.

Esta nova realidade obriga os azulejadores a terem uma maior necessidade de capital para acorrer às várias encomendas e, sobretudo, às obras reais “de mayor desembolso”, mas também pressiona a actividade dos pintores de azulejos, que têm de se precaver contra a falta de pagamento de alguns dos seus clientes (azulejadores) e procurar estabelecer preços

mínimos para o seu trabalho, garantindo deste modo alguma estabilidade oficial.

Assim, entre 1757 e 1773, os azulejadores, primeiro, e os pintores de azulejo, depois, estebeleceram-se em companhias que, como se refere anteriormente, têm objectivos diferentes. A principal preocupação dos azulejadores é a disponibilidade de capital fixo, podendo este funcionar como garantia de empréstimos, quando necessário, mas também a distribuição das encomendas, lucros e perdas. Já a preocupação dos pintores, porque sendo mais dependentes do seu trabalho manual, do que do capital, é muito mais abrangente, procurando não só gerir a procura, com uma distribuição equitativa dos lucros e perdas entre os sócios, mas também salvaguardar a cobrança dos créditos havidos dos clientes, manter os preços tabelados, quer para a venda, quer para os jornais dos seus oficiais; e garantir um rendimento para os sócios que caíssem na doença e não pudessem assim exercer o seu mester.

Ao estudar estas companhias de azulejadores e pintores de azulejos, e os seus contratos de sociedade, foi possível não só compreender o seu modo de organização como também contribuir para a identificação das principais oficinas de pintores de azulejos e mestres azulejadores activas em Lisboa no período pombalino.

## AGRADECIMENTOS

Gostaríamos de agradecer as contribuições de José Meco, Vítor Serrão, Az – Rede de Investigação em Azulejo (Rosário Salema Carvalho e Celso Mangucci) e Museu Nacional do Azulejo, Sandra Costa Saldanha e Celina Bastos, Bernardo Galvão Teles e Isabel Mendonça. Pela cedência das imagens agradecemos igualmente a Isabel Colher (Tardo) e Alexandre Gamelas (Site Old Portuguese Stuff).

26. A aplicação de azulejos seguiria mesmo, em algumas obras, um plano determinado pelos respectivos arquitectos, como se documenta nas empreitadas da nobre barraca da Duquesa de Abrantes no sítio de Nossa Senhora da Ajuda (1757-1760) e do palácio e quinta de Sesimbra do Conde de São Paio (1772), ambas debaixo da inspecção do arquitecto civil Joaquim de Oliveira (1733 † 1803), cf. A.N.T.T., *Feitos Findos*, Administração de Casas, mç. 135: Casa de Abrantes, n.º 4. Informação que agradecemos a Celina Bastos; A.N.T.T., 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de notas, cx. 96, liv. 581, fls. 98-sgs.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRUDA, Luísa d'Orey Capucho – *Caminho do Oriente: Guia do Azulejo*. 1.º Ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.
- CÂMARA, Maria Alexandra Gago da – *A arte de bem viver: a encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005.
- CARVALHO, Rosário Salema de – “O regimento do ofício de ladrilhadores da cidade de Lisboa”. *Revista de Artes Decorativas*, 5 (2011), 79-105.
- FLOR, Susana Varela; et FLOR, Pedro – *Pintores de Lisboa: Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*. Lisboa: Scribe, 2016.
- FRANÇA, José-Augusto – *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1977.
- HENRIQUES, Paulo; MONTEIRO, João Pedro; PAIS, Alexandre Nobre – *Real Fábrica de Louça ao Rato*. Lisboa / Porto: MC / IPM / Museu Nacional do Azulejo / Museu Nacional Soares dos Reis, 2003.
- MACEDO, Jorge Borges – *Problemas de história da indústria portuguesa no século XVIII*, 2.º Ed. Lisboa: Querco, 1982.
- MANGUCCI, Celso – “A pesquisa e a análise de documentos como contributo para o estudo das olarias de Lisboa”. *Actas das 3.ªs Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval*, 1997. Disponível em <https://www.academia.edu/5934302/> (2017.08.01).
- MANGUCCI, Celso – “A estratégia de Bartolomeu Antunes, mestre ladrilhador do Paço (1688 – 1753)”. *Al-madan: – Arqueologia, Património e História Local*, II.º Série, 12 (Dez.º 2003). 135-148.
- MECO, José – “ALMEIDA, Valentim de”. PEREIRA, José Fernandes (dir.) – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Barcarena: Ed. Presença, 1989, pp. 27-28.
- MECO, José – *Azulejaria Portuguesa*, Col. Património Português, 4.º Ed., Lisboa: Bertrand Editora, 1992.
- QUEIROZ, José – *Cerâmica portuguesa*. Lisboa: Typ. do Annuario Commercial, 1907.
- SIMÕES, João Miguel Santos – *Azulejaria em Portugal no séc. XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- TEIXEIRA, F. A. Garcez – *A Irmandade de São Lucas, Corporação de artistas: Estudo do seu arquivo*. Lisboa, 1931.

## ANEXOS

### ANEXO 1: PRIMEIRA SOCIEDADE DE AZULEJADORES (1757)

Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, Livros de Notas, cx. 3, liv. 2, fls. 34-35, 23-2-1757. Inédito.

Transcrição (excerto):

/ fl. 34 /

Em nome de Deos amen saybaõ quantos este instrumento de Sociedade, e Companhia (\*) virẽ que no anno do Nascimento de Nosso Senhor Jezus Christo de mil settecentos e sincoenta, e sette, em vinte e tres de Fevereiro nesta cidade de Lisboa em o Campo de Santa Barbara, no meu escritorio appareceraõ presentes partes Joaõ Nunes morador na Rua direita de Arroyos, Joaõ Antunes morador no dito Campo, Antonio Francisco Vidigal morador na Rua das Madres ao Mocambo, Domingos Jorge morador na Rua do Norte à Cruz de Buenos Ayres, e Joaquim Gomes morador na Rua da Praga a Saõ Jozé, todos mestres do officio de Azolejador.

Por elles partes foy ditto em minha presença, e das testemunhas ao diante nomeadas, que por esta escriptura na melhor forma de direito que fazẽ entre sy de comũ consentimento, e por convençaõ ajustada Sociedade, e Companhia em todas as obras que fizerẽ pertencentes ao seu officio de Azolejador, assim

empreyttada, como de jornal, sendo igoalmente socios, e companheyros nos gainhos, ou perdas, que houver, cuja Sociedade celebraõ debaixo das clauzulas e obrigasoens seguintes, a saber: Que durará somente por tempo de dez annos, tendo principio no dia de hoje, e para seu fundo, entrará logo cada huũ delles socios com cem mil reis em dinheyro, que entregará ao Thezoureiro da Companhia para cujo emprego desde logo elegeẽ ao socio Joaõ Nunes por tempo de tres annos, que de sy mesmo receberá o seu capittal, e para escrivam da mesma Companhia, receyta e despeza do ditto Thezoureiro, nomeyaõ ao socio Joaõ Antunes pelo mesmo tempo, e acabado que seja faraõ todos os socios, se lhe parecer, elleyçaõ annual de quem ha de ser Thezoureiro, e Escrivaõ com declaração, que para Thezoureiro se não poderá voltar em socio, que possua menos de seis mil Cruzados em bens de raiz, que os valhaõ, constando em forma legitima se achaõ livres e desobrigados, para segurança do seu recebimento, e haverá huũ Livro da tal Receyta, outro da Despeza, e outro para se lansarẽ os termos necessarios das resoluosens, que elles socios tomareẽ de commuõ accordo sobre tudo que pertencer à Sociedade, e querẽ que valhaõ como parte desta scrittura para a sua observancia cujos os livros existirão em poder do Escrivaõ da Companhia e serão communs a todos os socios / fl. 34v / para os verẽ e examinarẽ quando quizerẽ, e por elles rubricados logo antes do escrivaõ escrever couza alguma, alẽ dos que haverá os maes Livros que forẽ necessarios, e parecerẽ aos socios conveniente para a boa arrumasaõ das suas contas, e clareza das determinasoens que fizerẽ, sendo todos da mesma sorte rubricados, e no da Receita lansará logo o Escrivaõ o capittal, com que cada hũ dos socios entrar na forma deste contrato, e afirmará o Thezoureiro de como o recebe, passando conhecimentos por ambos assinados para por elles constar a todo o tempo das entregas, cujo capittal terá o Thezoureiro em Cofre para fundo da Sociedade, e para os aviamentos, e jornaes das ditas obras, que cada hũ delles socios fizerẽ pertencentes ao seu officio, pedirá ao Thezoureiro o dinheiro, que lhe for necessario com bilhette do escrivam da Companhia, em que assinará de como o recebe para desobrigaçãõ do mesmo Thezoureiro, o qual não poderá duvidar a entrega, fazendo se de tudo assento no Livro da Despeza para descarga da importancia da Receita e tanto que qualquer delles socios receber dos donos das obras a importancia dellas, em parte ou em todo, entregará logo dentro de dois dias immediatos ao Thezoureiro da Companhia tudo o que cobrar inteiramente, sẽ diminuisaõ, e se lhe lansará em Receita praticando se o mesmo com todos os socios durante os annos da Sociedade, e aquelle que faltar à entrega no dito tempo sẽ cauza justa, nẽ consentimento expresso do Thezoureiro, perderá para os outros socios por cada vez vinte mil reis dos lucros, que lhe tocarẽ, ou do principal não os havendo, e pelo que respeita a Obras Reais, que costumaõ ser avaliadas, ou justas de empreyttada, e são de mayor dezembolso, não poderá nenhũ delles socios ajustallas sem consentimento expresso dos maes, ou ao menos do Thezoureiro, Escrivam, e hum dos outros socios, de que se lansará termo no livro delles, para as taes obras serẽ feitas por conta da Sociedade; quando de commuõ accordo asentẽ os socios em as tomar, e não havendo dinheiro no Cofre da Companhia bastante para ellas, concorrerá cada hũ dos socios igoalmente, com o que for preciso, inteyrando se entre todos o necessario para as mesmas obras, e seraõ os mesmo socios deligentes, e zelosos, em tudo que pertencer a sua negociasaõ, e for conducente ao bom Lucro da Sociedade, fazendo entre sy boa uniaõ, as contas da qual se examinaõ de tres em tres mezes, e no fim de cada anno se recensiarãõ fazendo se o calcullo necessario para averiguaçaõ dos gainhos ou perdas, que houver, e havendo lucro repartiraõ entre elles socios, e haverá cada hum, a parte que nelles lhe tocar, ficando sempre o seu capittal no Cofre, porque o não poderá receber senão no fim da Sociedade, e no de cada mez em o dia que for destinado por elles socios hirãõ aquelles, que fizerẽ as obras aonde existir o escrivam da Companhia, naquella parte que todos o ajustarẽ, e por elles for destinado para as suas conferencias, mostrar-lhe em Rol a despeza de cada obra com separaçãõ das semanas, e soma de tudo para o Escrivaõ a lansar em hũ dos ditos livros, e o socio que faltar a este manifestto perderá, por cada vez, dos lucros que lhe pertencerẽ ou do seu principal, não os havendo, dez mil reis para os outros socios em penna de contravençaõ desta clauzula, de que não poderá ser relevado, excepto tendo impedimento, ou causas justas, a que attenderãõ os maes socios, e qualquer delles communicará com todos a formalidade do ajuste das maes obras particulares, que pertender fazer, ou tiver ajustado, com as circunstancias necessarias seguindo a rezoluçaõ, que sobre isso tomarẽ, e se lansará em termo para se observar inviolavelmente, sẽ o que não poderãõ tomar, nẽ fazer nenhũ delles socios obra alguma da mesma sorte, que assim fica acauttelado a respeito das Reaes, e durante os ditos des annos não poderá taõ bẽ

nenhū delles socios em parte dar sociedade a pessoa algũa da parte, que lhe toca na estabelecida por este contrato, nê vendella ou empenhalla, senão à mesma Companhia em commum, e pertendendo fazer o contrario, incorrerá na penna do perdimento de toda a importancia que lhe pertencer, assim de principal, como de lucros, o que tudo ficará inteiramente tocando aos maes socios todos em igoal parte, como taõ bẽ não poderá nenhū delles de hoje em diante durante o tempo desta Sociedade, ser fiador, nem abonador de nhuã pessoa, e constando da contravenção desta clauzula, ficará logo privado de continuar na Sociedade, da qual poderaõ os maes socios expulsallo, sê maes poder ser admittido a ella, e tanto que fizer fiança, ou abonasaõ, logo immediatamente perderá para os outros socios da mesma sorte tudo o que lhe tocar de principal e lucro, sê que em hũ e outro cazo, verificandosse com effeito, tenhaõ obrigação de restituir ou sattisfazerẽ ao socio, que contravier estas clauzulas, nê a seus credores, ou outras alguãs pessoas, que sua acção tenhaõ nada do que lhe pertencer do principal, e lucros desta Sociedade, cuja importancia ficará sendo propria dos maes socios, e dezobrigados da sua entrega, para o não fazerem / fl. 35 / em nenhū tempo, e quando para fornecimento da Sociedade necessittẽ de maes dinheyro além do capittal com que todos haõ de entrar para as obras da Companhia, o poderaõ tomar a juro, ficando todos os socios obrigados ao pagamento, e assinando nas obrigasoens na forma que ajustará, (...)

E nesta conformidade disseraõ estavaõ contrattados, e promettẽ cumprir, não revogar, reclamar, nê contravir de modo algũ esta escriptura, a cujo cumprimento, obrigaõ suas pessoas, e bens presentes e futuros; e assim outorgaraõ, e acceytaraõ, e esta se assinou em vinte, e quatro do ditto mes, presentes as partes e por testemunhas do seu conhecimento Thomé Rodrigues mestre carpinteiro meu vezinho e Manoel Pereira de Araújo mestre pedreiro morador na Rua larga das Olarias que com os partes assinaraõ na notta Jozé Soares Ribeiro Tabeliam escrevy

[assinaturas]

Joaõ Nunes de N. Sr.º // Joaõ Antunes // Joaquim Gomes // Ant.º Franc.º Vidigal // Domingos Jorge // Thome Roiz // Manoel Pereira de Araújo

(\* ) Verba de distrate:

Esta escriptura fica distratada, pelo que respeita aos socios Antonio Francisco Vidigal, e Domingos Jorge, porque separandosse da Sociedade, dezistiraõ della, e em seu vigor quanto aos maes socios, por outra a que me reporto, continuada em na minha notta em 28 de Março de 1757.

## ANEXO 2: SEGUNDA SOCIEDADE DE AZULEJADORES (1768)

Fonte: A.N.T.T., 1.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício C, Livros de Notas, cx. 3, liv. 15, fls. 8-9v, 5-4-1768, apud. <[https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos/\(Lécio Leal\)/\(2013-10-14\)](https://sites.google.com/site/arsgestbd/dados-inseridos/(Lécio%20Leal)/(2013-10-14))>; Cartório do Distribuidor de Lisboa, cx. 43, Ano de 1768, liv. 129, fl. 308.

A transcrição foi abreviada com exclusão dos elementos que já se tinham repetido no 1.º contrato.

Transcrição (excerto):

/ fl. 8 /

Em nome de Deos amen saybaõ quantos este instrumento de Sociedade e Companhia com obrigaçam (\*) virem que no anno do nascimento de nosso Senhor Jezus Christo de mil sette centos sesenta e outo aos cinco dias do mes de Abril do dito anno nesta cidade de Lisboa no meu escriptorio junto a porta travessa da freguezia de Nossa Senhora da Penna ahi appareceraõ presentes partes Joaõ Nunes de Nossa Senhora

morador na Rua do Carrião, Antonio Manoel Godinho morador nas travessas do Campo de Santa Anna, Domingos Jorze morador na Rua de S. Francisco de Borja freguezia de Santa Izabel, Fellis Antonio morador na Rua direita de Arroios freguezia dos Anjos, Manoel da Costa morador na mesma rua, Valentim Borges morador na Rua de Nossa Senhora do Monte Olivete freguezia de Santa Izabel, Guilherme Joaquim da Silva morador na Rua do Cabo freguezia de Santa Izabel, João Antunes morador na quinta do Alcaide Fidalgo freguezia de Santa Engracia e todos os Mestres do Officio de Azolejador.

E logo por elles partes foy dito em minha presença e das testemunhas ao diante nomidas que por esta Escreptura e na melhor e via de Direito, fazem e constituem entre sy de cumum consentimento, e por convenção ajustada, Sociedade e Companhia em todas as obras que fizerem pertencentes ao seu officio de Azolejador, assim de empreitada como de jornal sendo igualmente socios e companheiros, nos ganhos ou perdas que houver; cuja Sociedade celebraõ de baicho das clauzullas e obrigaçoens seguintes, a saber: Que durará somente por tempo de seis annos, Tendo principio (sic) no dia de hoje, e para seu fundo, entrara logo cada hum delles socios com cincoenta mil reis em dinheiro que entregara ao Thezoureiro da Companhia para cujo emprego desde logo elegem ao socio Antonio Manoel Godinho e para Escrivão da Companhia, Receita e despeza della e do Thezoureiro nomeyaõ ao sócio João Nunes de Nossa Senhora e para clavario do cofre nomeiaõ ao socio Domingos Jorze, cujos empregos doraraõ somente por tempo de hum anno e findo elle faraõ todos os socios Eleiçaõ, em outros de entre sy para servirem por outro / fl. 8v / anno os referidos empregos de Tezoureiro, Escrivão e Clavario (...)

(\*) Verba de distrate:

Esta escreptura esta destrataada por outra a fl. 62 v.º e para constar pus a presente Lisboa 1 de março de 1769.

### ANEXO 3: TERCEIRA SOCIEDADE DE AZULEJADORES (1770)

Fonte: A.N.T.T., 15.º Cartório Notarial de Lisboa, Officio B, Livros de Notas, cx. 9, liv. 66, fls. 28v-29v, 10-8-1770; Cartório do Distribuidor de Lisboa, cx. 44, liv. 131, fl. 227. Inédito.

A transcrição foi abreviada com exclusão dos elementos que já se tinham repetido no 1.º contrato.

Transcrição (excerto):

/ fl. 28v /

Saibam quantos este Instrumento de Sociedade e obrigaçam virem que no anno do Nascimento de Nosso Senhor Jezus Christo de mil setecentos e setenta em des dias do mes de Agosto na Cidade de Lisboa na Rua do Carrião, Freguezia de São Jozé e cazas de morada de João Nunes de Nossa Senhora, mestre do officio de Azolejador, estando elle ahi presente e bem assim Manoel da Costa morador na Calsada de Alvalade adiante do Cruzeiro de Arroyos Freguezia nova de Santo Andre, Antonio da Cunha morador na travesa da Crux Freguezia dos Anjos, Guilherme Joaquim da Silva morador na Rua do Cabo Freguezia de Santa Izabel, Francisco Luis Pipino morador no Campo de Santa Anna antes de entrar nas travesas Freguezia da Pena, Joaquim dos Santos morador a Crux da Esperança Freguezia de Santos Velhos, Antonio Gomes morador na Rua Direita das Olarias Freguezia de Sam Jorge, João Antunes morador na Quinta do Alcayde Fidalgo Freguezia de Sam Vicente, Manoel Borges Palma morador na Rua da Madragoa da ditta Freguezia de Santos, Thomas de Bairros morador ao pe do Recolhimento da Encarnação do Carmo de Rilhafoles, Jozé Antonio morador na Rua larga das Olarias da ditta Freguezia de Sam Jorge, Antonio Francisco Vidigal morador na Rua de Sam João da Matta Freguezia de Nossa Senhora da Lapa, Francisco da Silva morador ao pe das Cazas que foraõ de Alexandre Metello do Campo de Santa Anna, Theotonio

da Costa morador na Rua de Nossa Senhora dos Prazeres Freguezia nova das Mercês, Antonio Manoel Godinho morador na travessa do meyo do dito Campo Freguezia da Pena, Domingos Jorge morador na Rua de São Francisco de Borja Freguezia do Salvador, todos do dito officio de Azolejador;

E por elles foi dito a mim Tabelaio perante as testemunhas ao diante nomidas que por esta escriptura na melhor forma de Direito estabelecem entre si por tempo de tres annos huã sociedade de todas as obras que de hoje em diante se tomarem, e já tem tomado pertensente aos seus officios, e isto nos lucros ou perdas que Deos Senhor Nosso for servido dar, repartindosse igualmente todos os interesses, e quando haja perdas, o que / fl. 29 / o mesmo Senhor não permita, entrar cada hum na sua respetiva parte, sendo Caixa, e Thezoureiro desta negociaçã elle Antonio Manoel Godinho, e todos as mais pessoas do governo desta Sociedade se declararaõ no termo que todos andem asinar feito pello Escrivaõ que já tem elegido e declararaõ no mesmo termo que se que se ade lavrar no Livro competente, avendo os mais que forem precizos para boa arrecadaçã e direcçã desta Sociedade (...).

#### ANEXO 4: SOCIEDADE DE PINTORES DE AZULEJOS (1764)

Fonte: A.N.T.T., 3.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de Notas, cx. 141, liv. 645, fls. 5-6, 16-12-1764; Cartório do Distribuidor de Lisboa, cx. 41, Ano de 1764, liv. 125, fl. 237. Inédito.

Transcriçãõ:

/ fl. 5 /

Em nome de Deos amen saibaõ quantos este Instrumento de Contracto e Sociedade de obrigaçãõ (\*) virem que no anno do nascimento de Nosso Senhor Jezus Christo de mil sete centos e secenta e quatro, aos dezaseis dias do mes de Dezembro nesta cidade de Lisboa na calçada do Combro, e escritorio de my Tabelaio apareseraõ presentes Valentim de Almeyda morador na Rua da Senhora dos Remedios do sitio da Lapa; Sebastiaõ Ignacio de Almeyda morador na mesma Rua da Senhora do Remédios; Joaquim de Brito morador na travesa da Bica da freguezia dos Anjos; Bernardo Jozé, morador na travesa do Outeiro do Sitio da Bellavista; e Jozé dos Santos Pinheyro, morador na Rua direita das Trinas do Mocambo, todos mestres do officio e emprego de pintura de Azulejo;

E por elles todos sinco foy dito na minha presença, e das testemunhas ao adiante nomeadas que atendendo a dezordem e prejuizos que experimentaõ na dita sua occupaçãõ de pintura de azulejo, na liberdade de cada hum agenciar obra para sy subjeitandoce a pressos demenutos em grave damno dos seus empregos, de que só se sustentaõ, e suas cazas, e familias, se ajustaraõ e convencionaraõ entre sy amigavelmente, por todas as referidas causas, e outros justos motivos que lhes convem, estabelecer huma Sociedade e Companhia, e com effeito a estabelesem na forma das condições, clauzulas, e obrigações seguintes: = Que esta Sociedade se entende somente quanto ao trafico, e laboraçãõ de pintar azulejo; e maes pertenças do mesmo emprego; e que cada hum per sy conservaraõ os seus freguezes Ladrilhadores, ou outros quaisquer que possaõ adquirir, avizando os dos pressos que entre todos for estabelecido, e por elles determinado, e pello tempo de suas vidas; = Que cada hum delles socios trabalhará onde for necessário, e não pintará maes que the hum milheiro de azulejo, fiado, e sem que lhe paguem o seu importe, e succedendo qualquer Ladrilhador ou outra pessoa fregueza, de qualquer delles socios, mudar para outro qualquer dos mesmos socios, este lhe não fara obra alguma sem que primeiro lhe seja apresentado hum recibo e termo de ter pago toda a obra que lhe for sido feita cujo recibo constara da formalidade seguinte = no Livro do Registo de tal anno, a folhas, em tantos de tal mez se acha lansada a obra que fiz a fulano, e do importe da ditta obra estou pago Lisboa etc = Que qualquer dos companheyros socios a que se offerecer obra antes que a principie a executar sera obrigado a dar parte ao companheyro que servir de Escrivaõ e Thezoureiro da

mesma Sociedade, ou a quem a suas vezes fazer, dizendo que se lhe oferece huã obra de Fulano, e logo lansara o Escrivão no Livro do Registo o nome do companheyro que faz a obra, de quem esta he; o seu dia, e era e isto se entende só em obra que leve maes de hum cento de azulejo; porque athe hum só cento basta que na primeira conferencia a deponha; = Que todos os companheyros e cada hum de per sy, fica obrigado, recebendo qualquer dinheyro de obra que faça, ou tenha feito, fielmente o entregará logo ao companheyro que servir de Escrivão e Thezoureiro, o qual tambem Logo lansará a ditto entrega no Livro da Receyta, e lhe passará hum recibo em que faça menção de como fica carregada a sua importancia no Livro da Receyta, e o dia, mez e ano em que se faz, cujo recibos será apresentado no primeiro dia de conferencia que se lhe seguir, para sua descarga; = Que o companheyro que servir de Escrivão e Thezoureiro terá em seu poder hum Livro com o titulo de «Registo», em que se registaraõ e lansaraõ todas as obras, e bilhetes, como fica dito, e terá maes outro Livro com o título de «Receyta e Despeza», em que se lansem todos e quaesquer parcellas que se receberem; e por este se ajustaraõ as contas todos os quarteis de trez em trez mezes para o que se ajustaraõ todos na caza do socio Thezoureiro e Escrivão, e se fará conta abatendo a despeza e o que ficar será repartido na forma do seu ajuste que he o seguinte: farce haõ seis quinhoes iguais, e destes pertenceraõ a elles socios Sebastião Ignacio de Almeyda, e Jozé dos Santos Pinheyro tres quinhoes repartidos por ambos igualmente e / fl. 5v / os outros tres quinhoes pertenceraõ a elles tres companheyros Joaquim de Brito, Bernardo Jozé e Valentim de Almeyda, repartidos por cada hum destes tres o seu quinhão igualmente; = Que se algum companheyro por negocio que tiver, deixar de trabalhar alguns dias, sendo dos que tem mayor porção na repartição do dinheyro se lhe habaterá na sua sua conta mil e duzentos reis por cada hum dia que assim faltar, e sendo dos que tem menor parte se lhe habaterá outocentos reis por cada hum dia que assim tambem faltar; e a importancia destes habatimentos será repartida por todos os companheyros comprehendendoce tambem o multado, e segundo as suas respectivas partes e quinhoes fazendo-se a conta da mesma sorte que asima fica dito de seis porções e suas repartições; e sendo a falta por cauza de molestia se lhe habatera somente o jornal de hum official, isto se entende naõ sendo molestia tam grave que dure para sempre e o impossibilite para sempre do exercicio do seu officio; porque sucedendo haver molestia que delle se naõ espera milhora, com que por nenhum modo posso usar da occupação, naõ sendo molestia galica, se lhe naõ habaterá couza alguma, e neste cazo só se lhe dará ao tempo de qualquer ajuste de contas dez por cento da sua importancia pera a sua sustentação, bem entendido que isto so fica tendo lugar naõ tendo o tal doente bens ou meyo alguns de que se possa alimentar; porque tendo-os, naõ vencerá couza alguma; = Que os officiais da occupação de pintar que trabalharem com elles socios, ou qualquer deles, venserá somente de seu jornal quatrocentos reis por dia, sem mais penção alguma, o que assim observaraõ elles socios, e retirando-se qualquer dos officiais que costumaõ trabalhar com elles socios e tomar sobre sy obra com que nos faça damno, naõ sera este mais admitido sem que todos os companheyros em junta convenhaõ; = Que os aprendizes que elles socios atualmente tem se conservarão sem que se possaõ tomar outros alguns, sem que em junta convenhaõ todos, e naõ receberão por elles couza alguma, que naõ seja todo e qualquer interesse que delles rezultar para o monte desta Sociedade; = Que faltando com malicia qualquer delles socios, e justificada a qualquer das couzas aqui estipuladas e convencionadas fica sozinho, e obrigado a pagar cem mil reis em dinheyro para toda a Sociedade, e Logo tambem fica excluido de companheyro e de todo e qualquer interesse que a esse tempo lhe possa pertencer na mesma Sociedade. (...)

E por elles Sebastião Ignacio de Almeyda e Jozé dos Santos Pinheyro foi dito que muito de suas livres vontades se offerecem e ficam por fiador hum do outro ao cumprimento de todo o estipulado nesta escritura, e todas as clauzulas condições e obrigações para que todos hajaõ com elles o mesmo effeito e logar que podem ter contra qualquer delles, pela parte que lhe toca. E estando também presente Antonio Martins de Souza que vive de suas fazendas e morador na Rua de Nossa Senhora dos Remedios a Lapa, como fiador de seu sogro o dito Valentim de Almeyda e Filix Jozé Ferreyra, ourives da prata morador na travesa da Bica aos Anjos, como fiador do dito Joaquim de Brito, e Agostinho Batista, mestre do officio de oleiro morador a Castelo Picaõ freguezia de Santos como fiador de Bernardo Jozé, e por todos os tres foy dito que elles muito de suas livres vontades da mesma sorte se offerecem e ficaõ por fiadores e principais pagadores dos ditos afiançados a satisfação e cumprimento de todo estipulado nesta escritura, e a todas as suas

clauzulas condições e obrigações, a que se submetem sujeitaõ para que todos hajaõ com elles o mesmo effeito e lugar que podem ter contra os ditos obrigados, cada hum pelo seu afiançado, e ao cumprimento e seguransa de tudo o obrigaõ suas pessoas, e todos os seus bens presentes e futuros.

E em testemunho da verdade assim o outorgaraõ, pediraõ e aseitaraõ, e eu Tabelaõ por quem tocar auzente sendo testemunhas presentes Antonio Januario Cordeyro e Euzebio Jozé Pereira de Carvalho e Aguiar meus escreventes que nesta nota asignaraõ com elles partes a quem todos conhecemos serem os proprios aqui contheudos, e eu Thomaz da Silva Freire Tabelaõ o escrevi

[assinaturas]

Valentim de Almeida // Sebastiaõ Ignacio de Almeida // Joaquim de Brito e Silva // Bernardo Jozé // Jozé dos Santos Pinheiro // Félix Jozé Ferreira // Antonio Martins de Sousa // Eusébio Jozé Pereira de Carvalho e Aguiar // Agostinho Batista Soares // Antonio Januário Cordeiro

(\*) Verba de distrate:

Distratada por outra na mesma nota em 6-7-1769.

# O PROBLEMA DA AUTORIA E DA REPARTIÇÃO DE TAREFAS NA PRODUÇÃO AZULEJAR DO PERÍODO ROMÂNTICO

## AUTHORSHIP AND TASK DISTRIBUTION ISSUES IN TILE PRODUCTION DURING THE ROMANTIC PERIOD

**Francisco Queiroz**

Az – Rede de Investigação em Azulejo,  
ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa  
correio@franciscoqueiroz.com

### RESUMO

A produção azulejar do período Romântico em Portugal tem merecido um crescente interesse nos últimos anos, mas o problema da autoria e da repartição de tarefas tem sido praticamente ignorado na produção científica existente sobre esse período. Neste texto é apresentado o estado da arte sobre a questão.

### PALAVRAS-CHAVE

**Autoria | Azulejos | Romantismo | Portugal**

### ABSTRACT

In recent years the production of Portuguese *azulejos* during the Romantic period has attracted a growing interest among scholars. Nevertheless, the problem of authorship and task distribution has been largely ignored in scientific publications on that period. In this paper we present the state of the art on this subject.

### KEYWORDS

**Authorship | Tiles | Romanticism | Portugal**



Fig. 01 - Leiria, detalhe de um painel atribuível a Luís António Ferreira em que apenas é indicada a proveniência da Fábrica da Calçada do Monte, sem mencionar o pintor (fot. de Francisco Queiroz)

Durante muito tempo, além de ter sido maioritariamente olhada com preconceito, a azulejaria produzida ao longo do período da Monarquia Constitucional foi entendida de modo redutor como essencialmente fabril, tendo sido os seus azulejos por vezes chamados de “semi-industriais”, por oposição aos azulejos considerados “artísticos” dos períodos de produção anteriores (e por contraste com os azulejos totalmente industriais – se assim se pode dizer – predominantes no século XX). Esta forma de olhar para a azulejaria do Romantismo, presente na sociedade em geral durante décadas, foi, também ela, uma das causas do preconceito que a levou a não receber a atenção devida por parte da historiografia da arte. Era como se a azulejaria do período de cerca de 1834 a 1910 tivesse apenas uma autoria: a da fábrica, com o que isso acarretava de suposta ausência de valor.

Até há bem poucos anos, o estilo pessoal do pintor e as opções de quem concebia e mesclava padrões na azulejaria deste período eram negligenciados, apesar de se presumir que teriam a sua importância. Simplesmente, não havia estudos consistentes sobre a azulejaria desse período. A grande exceção foi a figura de Luís António Ferreira, conhecido como o “Ferreira das Tabuletas”, sobre quem recaiu alguma atenção (Saporiti, 1993; Fevereiro, 2017), por ter assinado

obras, e por estas, sendo figurativas, permitirem mais facilmente comparações com outras obras figurativas não assinadas, que depois ser-lhe-iam igualmente atribuídas. Mas, também por isto, cristalizou-se ainda mais a ideia de que a azulejaria romântica, seja na sua expressão máxima em fachadas totalmente revestidas, seja em aplicações de interior (recebimentos, cozinhas, espaços de banho ou de latrinas, ou mesmo jardins), só poderia e deveria ser estudada sob o ponto de vista da autoria se fosse simultaneamente figurativa e não de catálogo. Sendo seriada, estivesse ou não presente em catálogos ou mostruários conhecidos, a autoria teria de ser diluída na autoria “de fábrica”: poder-se-ia falar no estilo de uma fábrica, por oposição ao estilo de outra fábrica (Fig. 01).

Esta questão colocou-se também no que diz respeito à produção de faiança durante o período Romântico, visto que era geralmente produzida nas mesmas unidades que fabricavam azulejo. Possivelmente, muitos dos pintores eram os mesmos. Os mestres, em alguns casos, seriam também os mesmos. Em teoria, os próprios clientes poderiam ser os mesmos para os vários tipos de produtos: o gosto de um cliente, sendo este mais ou menos conservador, poderia revelar-se na aquisição de azulejos e também na compra de louça doméstica, por exemplo.

O momento que julgamos ter sido de viragem no modo de abordar a questão da autoria “de fábrica” na azulejaria do Romantismo foi a publicação do catálogo da exposição sobre a portuense Fábrica de Miragaia, patente no Museu Nacional Soares dos Reis em 2008 e comissariada por Margarida Rebelo Correia. Não era a primeira vez que um catálogo apresentava a produção de uma fábrica de cerâmica oitocentista de modo global, incluindo desde a louça à estatuária para jardim, passando pelo azulejo. Porém, terá sido a primeira vez em que essa análise foi depurada pelo confronto com evidências arqueológicas, o que, no caso de uma fábrica que foi desmantelada ainda em meados do século XIX e cujos activos foram maioritariamente aproveitados por outra fábrica – a de Santo António do Vale da Piedade, em Vila Nova de Gaia, incluindo-se nesses activos vários artífices, moldes e estampilhas (embora ainda não se saiba em que medida essa transferência se processou) – colocou em questão a fiabilidade da atribuição de um certo estilo a uma determinada fábrica.

No seguimento, um padrão concreto de azulejos – talvez o mais usado no Porto no segundo quartel de Oitocentos – tendo sido encontrado nas sondagens arqueológicas realizadas em parte dos terrenos da Fábrica de Miragaia, levou Ana Margarida Portela Domingues, na sua tese de Doutoramento, a nomeá-lo “padrão floral tipo Miragaia”, advertindo que o uso da expressão “tipo” se devia a outras fábricas o terem também produzido, nomeadamente a já referida Fábrica de Santo António do Vale da Piedade, sem que pudesse ser feita uma distinção entre a produção das duas fábricas apenas com a análise a olho nu da pintura sobre os azulejos (Domingues, 2009, I: 200).

Um trabalho posterior, coordenado por Teresa Silva e baseado em sondagens arqueológicas nas ruínas da Fábrica do Senhor de Além, em Vila Nova de Gaia (Silva, 2012), revelou uma gama de produção desta fábrica em certo momento muito mais colada ao estilo de diversas outras fábricas concorrentes do que aquilo que se supunha. Deste modo, não só entrou em crise a credibilidade da atribuição de azulejos dessa época a uma determinada fábrica apenas pelo padrão, cores, ou modo de pintar, tornando cada vez mais pertinente a necessidade de estudos transversais sobre pastas, vidrados e pigmentos, mas também

tornou-se mais aguda a importância de discutir a autoria individual das várias fases e áreas de fabrico dos azulejos: quem, na realidade, fazia o quê no panorama da azulejaria Romântica?

No seguimento de um estudo sobre as primeiras fachadas azulejadas na Ilha de S. Miguel (Queiroz, 2015b), Francisco Queiroz elaborou muito recentemente, em co-autoria, um outro trabalho sobre a influência das fábricas de Gaia na cerâmica de produção açoriana, estudo esse centrado na figura de Bernardino da Silva, co-fundador da mais antiga fábrica de cerâmica da Ilha de S. Miguel cujas instalações ainda existem, na Lagoa. Embora já se soubesse que Bernardino da Silva era oriundo de Vila Nova de Gaia, neste trabalho é adiantada a hipótese de o principal mestre da sua fábrica ter anteriormente trabalhado, em concreto, na Fábrica de Santo António do Vale da Piedade (Queiroz, 2018). Contudo, no mesmo trabalho é também referido que o presente estado da investigação não permite distinguir o estilo da gama de produção da fábrica de Bernardino da Silva do da gama de produção da fábrica do seu sócio inicial, Manuel Leite Pereira, que viria a fundar fábrica própria na Lagoa alguns anos depois. Este estudo recente veio levantar uma questão para a qual não existem ainda estudos que lhe dêem resposta: quem era, afinal, o principal responsável pelo estilo da produção azulejar de uma fábrica oitocentista: o seu proprietário? os seus mestres? os seus artífices? as exigências dos clientes e as modas?

Não há dúvida que se avançou bastante nos últimos dez anos sobre o estudo da azulejaria Romântica, mas esta é uma questão que ainda está por responder devidamente, para qualquer das fábricas do período da Monarquia Constitucional cuja existência esteja já bem documentada. A análise às peças propriamente ditas, sobretudo pela falta de estudos sistemáticos que ultrapassem o mero repertório fotográfico de azulejos (com honrosas excepções, como os trabalhos de Ana Margarida Portela Domingues, Cláudia Emanuel Franco, Luís Mariz Ferreira, Isabel Ferreira, ou Isabel Pires, por exemplo<sup>1</sup>) e, sobretudo, pela ausência de estudos alargados e comparativos às pastas, vidrados e pigmentos da azulejaria deste período, não se tem revelado suficiente para podermos dar respostas fiáveis. Por outro lado, as fontes da época cuja

1. Veja-se as referências bibliográficas no final deste texto. As menções aqui feitas não pretendem ser exaustivas.

existência já foi assinalada também não têm sido grande ajuda para a questão de quem fazia o quê na azulejaria oitocentista. Conjuntamente, as descrições das fábricas constantes de relatos de visitas régias às mesmas, ou complementares às suas participações em exposições (algumas das quais, para o caso da Fábrica de Cerâmica das Devesas, já mencionadas em Domingues, 2004), os relatórios anexos aos inquéritos industriais de 1881 e de 1890, e ainda as obras de síntese de Charles Lepierre (Lepierre, 1889) e, mais tarde, de José Queirós (Queirós, 1907), até nos dão uma vaga ideia de como estaria hierarquizado o trabalho nas fábricas de cerâmica que produziram azulejo durante o período Romântico. Porém, são fontes falhas em nomes, e subjectivas no modo como valorizam excessivamente a figura do proprietário, ou do mestre (quando não de ambos), face ao papel dos artífices. Lembremo-nos que essas descrições não tinham um propósito científico e, quando tinham uma preocupação de abarcar as principais fábricas em laboração (como sucede com as obras incontornáveis de Charles Lepierre e de José Queirós), geralmente incidiam mais nos meios de produção, materiais, máquinas, capital social, e remunerações, do que na questão da autoria e da responsabilidade artística, com excepção de alguns mestres e pintores.

Pesquisa recente, em parte conduzida pelo autor, tem revelado que a transmutação de padrões na azulejaria portuguesa do período Romântico foi bem mais generalizada do que se supunha, quer entre fábricas estabelecidas no território nacional, quer a partir de fábricas em outros países europeus: desde Espanha à Inglaterra, passando pela França, Alemanha ou Bélgica. Esta constatação, que em Portugal foi pela primeira vez examinada transversalmente na obra de Francisco Queiroz sobre os catálogos da Fábrica de Cerâmica das Devesas (Queiroz, 2016), mas que já tinha sido aflorada em alguns trabalhos anteriores (Domingues, 2012; Queiroz e Portela, 2014) levanta ainda o problema da autoria sob o ponto de vista de quem imitou quem, quem imitou primeiro, quem criou, e em que medida quem criou foi um criador ou um recriador.

Embora todos os catálogos de fábricas portuguesas produtoras de azulejos que se conhecem publicados sejam relativamente tardios, sabe-se que várias destas fábricas tinham catálogos internos mais antigos, sucessivamente ampliados, e produziam muito com base em repertórios de motivos, aos quais poderiam

fazer modificações consoante o gosto do cliente, ou mesmo consoante a estratégia do proprietário ou do mestre responsável pela oficina de pintura de azulejos, para seduzir a possível clientela. Era, pois, uma produção muito baseada na cópia de motivos ornamentais, os quais frequentemente seriam escolhidos mais pela sua esperada aceitação social do que por opções estéticas concretas do cliente, traduzidas em encomendas propositadas (salvo no caso de azulejos com dizeres ou figurativos). Podemos deduzir que uma fábrica tentasse angariar mais clientes apresentando padrões que sabia usarem-se nas principais cidades de referência do mundo civilizado (ainda que geralmente em interiores e não tanto em fachadas). Neste sentido, o processo de escolha dos padrões de azulejos a produzir não seria muito diferente, por exemplo, do processo de escolha das peças artísticas (portões, grades, colunas, estátuas, bancos de jardim, etc.) que integrariam os catálogos internos ou publicados de fundições, ou com a escolha dos modelos propostos aos clientes pelos mestres estucadores, para cada divisão de um edifício. Também nestas áreas artísticas em que a produção poderia ser bastante repetitiva se coloca a questão da autoria e dos limites da responsabilidade artística individual pelo todo da peça. Estamos perante a emergência da noção de Design, em que a criação anda de mãos dadas com a produção industrial. Não por acaso, também nos ferros artísticos e nos estuques o estudo da sua produção no período Romântico começou a ser feito tardiamente em Portugal, face a cronologias mais recuadas ou a períodos mais recentes dessas áreas artísticas, em que se pode enquadrar muitas das obras no conceito de “obra de autor”.

Mas não foi só o tipo de produção – em maior escala, e o tipo de relação com os clientes – maioritariamente através da oferta constante em catálogo (interno ou publicado e de distribuição generalizada), que tornaram o período Romântico diferente do período anterior, ao nível da azulejaria. As aplicações em azulejos generalizaram-se a muitos tipos de edifícios e a muitas superfícies que outrora não levavam revestimentos cerâmicos, pelo que a noção de encomenda propositada, com recurso a contratos notariais, por exemplo, deixa de fazer sentido na maioria dos casos. Mesmo subsistindo alguns escassos documentos oitocentistas referentes à aquisição de azulejos, é comum que neles assine um caixeiro ou gerente da fábrica, o que nos impede de saber com segurança quem criou e/ou quem executou, mesmo quando, até por serem obras



Fig. 02 Arquivo de estampilhas da Fábrica de Cerâmica das Devesas antes do saque a que esteve sujeito (fot. de Francisco Queiroz, c. 2002)

figurativas, conseguimos fazer uma atribuição, como sucede com alguns painéis no jardim da Casa do Chão Verde, em Rio Tinto (Domingues, 2010) (Fig. 02).

Por outro lado, na concepção do programa azulejar, a intervenção do arquitecto – aqui entendido num sentido lato como o mestre da obra em que eram aplicados os azulejos – é muito difícil de avaliar no período Romântico. Os projectos dessa época que subsistiram em arquivos históricos municipais quase nunca mencionam azulejos, mesmo quando se sabe que estes foram aplicados em várias partes dos edifícios em causa. No caso do Porto, apenas a partir da década de 1920 passa a ser obrigatória a obtenção de licença para colocação de azulejos na fachada, numa época em que a azulejaria de fachada estava já em forte desuso. Isto impede-nos de ter noção do papel que os arquitectos teriam na opção pelo uso dos azulejos e na conseqüente escolha dos padrões.

Embora em algumas fachadas românticas se perceba que houve uma preocupação prévia de produzir azulejos especificamente adaptados a certas superfícies muito recortadas, não conhecemos qualquer caso documentado em que se prove que as medidas seriam tiradas pelo arquitecto, pelo mestre da obra, pelo proprietário, ou por um qualquer técnico da própria fábrica que se deslocasse ao local. Na falta de dados

sobre o conhecimento de como se passaria um procedimento tão simples quanto este, torna-se mais difícil ainda saber em que medida os artífices que pintavam os azulejos seriados teriam margem de liberdade para compor e alterar padrões. Apesar da variedade de padrões e suas variantes que ainda podem ser encontrados em edifícios oitocentistas, não é claro quem é que mais determinava a inclusão de certos padrões ou variantes na produção de certa fábrica (Fig. 03).

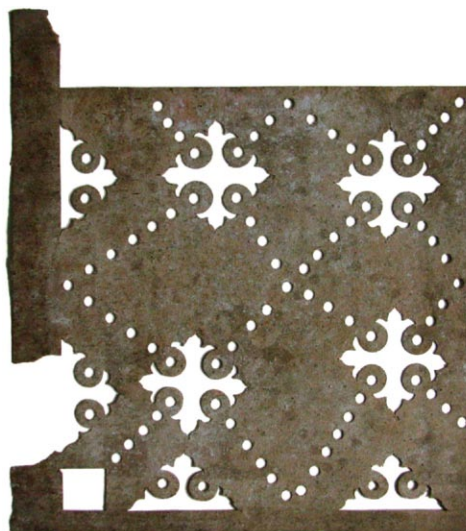


Fig. 03 Uma das estampilhas do arquivo da Fábrica de Cerâmica das Devesas (fot. de Francisco Queiroz)

Pelas fontes que consultámos, nas fábricas de cerâmica para as quais há relatos sobre a divisão do trabalho e sobre os seus mestres, fica a ideia de que era mais importante um bom mestre na secção de estatuária ou de louça decorativa, do que na secção de azulejaria, talvez porque esta não implicava modelação mas apenas pintura, ao passo que a estatuária e a louça decorativa obrigavam à existência de artistas que concebem os modelos das peças, além do tipo de pintura que deveriam levar caso os clientes não optassem por uma pintura a seu gosto. Por aqui se percebe também a dificuldade de conhecer como realmente se processava o fabrico de azulejos nestas fábricas de cerâmica portuguesas, durante o período da Monarquia Constitucional.

Sabe-se que alguns pintores de azulejos passaram por mais do que uma fábrica, sobretudo porque eram, antes de mais, pintores, e dentro da sua arte pintavam também azulejos figurativos, podendo estar, ou não, especializados na pintura sobre suporte cerâmico. Mesmo assim, com excepção do período Arte Nova e dos anos que se lhe seguiram, em que foram surgindo cada vez mais painéis de azulejos assinados em Portugal, são muito poucos os casos documentados para o período romântico de azulejaria assinada pelo respectivo pintor, quase limitando-se a alguma escassa produção de Lisboa, nomeadamente à do já referido Luís António Ferreira. Até há bem poucos anos, pensava-se que Luís António Ferreira tinha apenas colaborado com uma fábrica de Lisboa, quando terá colaborado pelo menos com três fábricas diferentes (Domingues, 2009: 297, 328). No entanto, todos os que sobre este pintor de azulejos se debruçaram deram a entender que o seu trabalho era autónomo do trabalho fabril: ou seja, a fábrica tinha a sua colaboração para trabalhos específicos mas não seria o pintor Luís António Ferreira a coordenar todo o trabalho fabril da área da azulejaria da fábrica, muito menos da área da faiança em geral. Mas terá sido mesmo assim? Não o sabemos.

O que sucedeu no período Arte Nova, nomeadamente com Carlos Branco, no Porto, ou com Jorge Colaço, José António Jorge Pinto, e Pereira Cão, em Lisboa, sugere mesmo que estes artistas pintores poderiam desligar-se com certa facilidade de uma fábrica e passar a colaborar com outra, além de trabalharem fora da fábrica quando se dedicavam à pintura noutros suportes que não a cerâmica, como parece ter sido o caso de Albino Barbosa, que também

encarnava santos em madeira, apesar de ter pintado azulejos figurativos para a Fábrica de Cerâmica das Devesas (Queiroz et al., 2014). Em que medida estes pintores interferiam na produção de azulejaria de padrão das fábricas com as quais colaboravam; se nelas se assumiam como mestres de azulejaria ou se limitavam-se a executar as obras figurativas, é algo que, pela nossa investigação, não pudemos ainda apurar. Supomos que, para o período final do Romantismo, quando a Arte Nova se deixava já suplantar por estéticas revivalistas de fim-de-linha e por outras estéticas emergentes, como a Art Déco, pintores menos conhecidos, como António Badessi – sobre quem não se conhecem hoje outras obras sem ser em azulejo, tenham tido um papel de verdadeiros mestres de azulejaria da fábrica com a qual colaboravam, se assim se pode dizer. Porém, movemo-nos aqui no campo das especulações. Faltam estudos e, em grande medida, faltam porque as fontes não abundam e são normalmente de carácter genérico, obrigando a muito tempo de pesquisa para conseguirmos encontrar uma referência realmente relevante – referimo-nos sobretudo aos periódicos da época. No caso de António Badessi, o nosso trabalho de campo permitiu demonstrar que colaborou com a Fábrica de Cerâmica das Devesas, mas a nossa pesquisa em periódicos e almanaques também permitiu perceber que teve oficina própria. Terá trabalhado então dentro da Fábrica de Cerâmica das Devesas, influenciando a produção de azulejaria de padrão, ou era apenas um colaborador para obras figurativas, mantendo em paralelo uma oficina própria, onde realizaria outras obras? Se sim, estas outras obras eram também de azulejaria? Não o sabemos.

Igualmente complexa ainda é a definição das atribuições de um ladrilhador no período Romântico. Os poucos documentos que conhecemos documentando a aquisição de azulejos, para este período, são completamente omissos quanto aos responsáveis pelo assentamento, mesmo quando mencionam o custo dos azulejos, o frete e os carretos. Chegados os azulejos ao seu destino, quem os assentava? As fábricas teriam técnicos para estas funções, que se deslocavam aos locais para os assentar, como parece ter sucedido, por exemplo, com algumas fábricas de fundição ou oficinas de cantarias, quando as peças a assentar eram de maior complexidade? As fontes compulsadas sugerem que não e, numa primeira análise, parece que o assentamento de azulejos, no período Romântico, era feito por pessoal alheio às fábricas,

sobretudo por oficiais de pedreiro (ou de trolha, como eram chamados no norte do país). A provar-se, isto parece configurar uma substancial mudança de paradigma face ao que sucedera no século anterior. Na Época Moderna, por exemplo, o saber-fazer do ladrilhador era fundamental: a extensão dos revestimentos e a sua complexidade, tratando-se de azulejos figurativos, desaconselhavam que o trabalho fosse feito por um qualquer pedreiro, mesmo quando os azulejos chegavam ao edifício já numerados no tardo (Carvalho e Mangucci, 2018).

Note-se que, durante o Romantismo, o modo como os azulejos de padrão eram aplicados parece constituir marca distintiva entre regiões, mesmo quando os azulejos tinham uma mesma proveniência (Domingues, 2009: 476-477; Queiroz, 2015a), o que reforça a importância de conhecermos melhor como se processava o processo do seu assentamento.

A aparente diluição da figura do ladrilhador no ofício de pedreiro (ou trolha) leva-nos à questão da formação dos intervenientes na produção e assentamento de azulejos durante o período Romântico. De facto, a partir da Regeneração, com a criação do ensino industrial em Lisboa e no Porto, institucionaliza-se a oferta formativa exterior às unidades produtoras de azulejo. Não que o velho processo de aprendizagem prática, com mestre à cabeça, os seus oficiais e aprendizes, se tenha extinguido. Ele está presente nas descrições das fábricas de cerâmica até ao final da Monarquia Constitucional. Porém, passa a haver também um espaço de convivência com outros profissionais que necessitavam do Desenho, nas suas várias modalidades, para melhor desempenharem o seu ofício. Note-se que, para quem trabalhava na cerâmica artística, interessava sobretudo um ensino do Desenho na modalidade de Ornato e Modelação; o Desenho Linear e a Geometria eram disciplinas frequentadas mais por outro tipo de profissionais, fossem estes aprendizes ou já oficiais do seu ofício (Queiroz, 1999).

As pesquisas parcelares que realizámos nos fundos das escolas industriais de Lisboa e do Porto, apesar de não terem sido exaustivas, permitem supor que não eram muitos os artífices ligados à produção de azulejos que frequentavam o ensino industrial. Alguns daqueles cujos nomes surgem nos livros de matrículas destacar-se-iam mais tarde como pintores, não só de azulejaria figurativa, mas também de obras de pintura em outros suportes. Por conseguinte, cremos

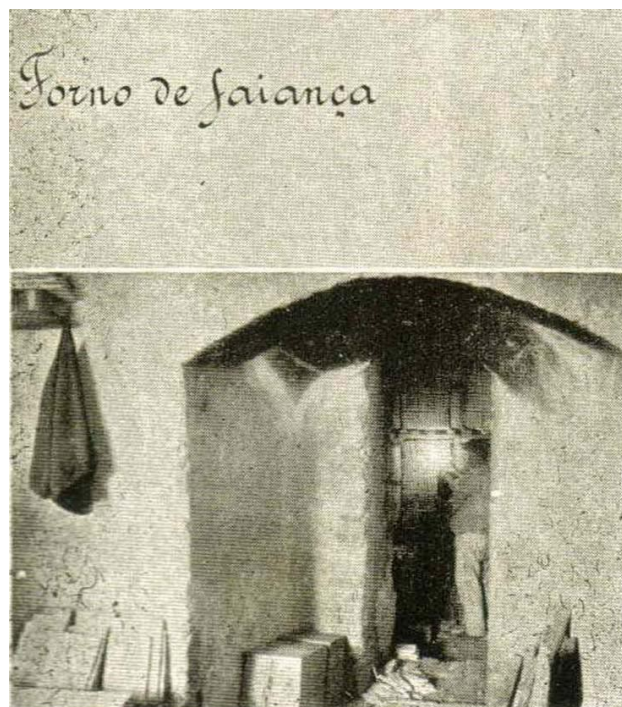


Fig. 04. Forneiro colocando azulejos num dos fornos de faiança da Fábrica de Cerâmica das Devesas, forno esse que ainda existe (fot. constante do catálogo da fábrica publicado em 1910)

que os ladrilhadores – profissão que, como dissemos, ao contrário do que sucedera nos séculos anteriores, não surge de modo autónomo e claro nas fontes documentais correspondentes ao Romantismo – estariam praticamente ausentes deste tipo de ensino. Por outro lado, como foi já demonstrado (Queiroz, 1999; Domingues, 2004, I: 139), o ensino industrial oitocentista nem sempre supria as necessidades das fábricas, nomeadamente das que produziam azulejo. Muitas vezes, isso sucedia devido à questão dos horários das aulas e da sua duração, que sobrecarregava a já de si longa jornada de trabalho dos alunos. Outras vezes – supomos nós, por aquilo que lemos a partir das fontes da época – falhava uma certa ligação à prática concreta das artes cerâmicas, visto que o ensino do Desenho, nas escolas industriais, era frequentado por alunos de áreas tão diversas como a ourivesaria, as cantarias, a tinturaria ou a litografia. Não por acaso, os sócios proprietários da Fábrica de Cerâmica das Devesas, já depois de haver uma escola industrial no Porto, onde aliás foram alunos, fundaram uma escola na própria fábrica, na qual – note-se – estiveram inscritos artífices de fábricas concorrentes, no que foi uma iniciativa concertada (Domingues, 2004, I: 137). Poucos anos depois, esta



**Fig. 05.** Secção de “vidraçã” da Fábrica de Cerâmica das Devesas (fot. de Francisco Queiroz, c. 2002)



**Fig. 06.** Detalhe de um grupo de trabalhadores da Fábrica Viúva Lamego (fot. de Francisco Queiroz feita à reprodução de uma fotografia com a referência de 17 de Julho de 1889, gentileza da Fábrica Viúva Lamego)

escola fabril viria a dar origem a uma escola pública. É, pois, sintomático que tenham sido as necessidades da indústria cerâmica a determinar o surgimento de uma escola pública de desenho industrial em Vila Nova de Gaia (Figs. 04 e 05).

A escola a que acabámos de nos referir viria a servir artífices de outras áreas de fabrico e, dentro dos artífices da área cerâmica, não serviu apenas para artífices do azulejo. Porém, está por fazer o estudo da proporção em que os artífices do azulejo – fossem estes os oleiros executantes das chacotas, os da secção de vidragem, os pintores, ou os forneiros – frequentaram não só esta como outras escolas do género. Supomos que seriam proporcionalmente menos face aos pintores decoradores de louça e outros objectos decorativos em cerâmica e, sobretudo, face aos pintores que se especializaram na azulejaria figurativa, os quais começaram a ter mais e maiores encomendas a partir de finais de Oitocentos, com a mudança de paradigma na azulejaria portuguesa, com isso ganhando também maior protagonismo (embora vários deles tenham complementado a sua formação de desenho industrial com a frequência das Belas Artes). Porém, estas são meras suposições, baseadas no pressuposto de que, entre todos os intervenientes na feitura de um azulejo, uns precisavam mais do Desenho para

o seu ofício do que outros. Paradoxalmente, no período Romântico poderia haver azulejos sem pintura manual, mas não poderia haver azulejos sem os oleiros que faziam as chacotas, sem os artífices que os vidravam e sem os que os coziam. Infelizmente, os documentos raramente especificam quais as tarefas concretas desenvolvidas pelos alunos das escolas industriais que trabalhavam nas fábricas de cerâmica. Por outro lado, em fábricas de menores dimensões, alguns artífices poderiam fazer tarefas semelhantes para produzir quer azulejos quer mais tipos de peças cerâmicas; outros artífices ainda começariam por um tipo de tarefa e, com a experiência, passariam a outro tipo. A polivalência e a mobilidade dentro das fábricas de cerâmica da época é outro factor a ter em conta e que dificulta a compreensão dos processos de trabalho (Fig. 06).

## CONCLUSÃO

Perante o que expusemos, cremos que o actual estado da arte sobre o objecto deste texto ainda tem mais perguntas sem resposta do que com resposta. São também mais as respostas hipotéticas do que as respostas assertivas e baseadas em casos concretos documentados em número suficiente que permitam dar uma ideia de quem geralmente fazia o quê na azulejaria Romântica portuguesa. Mesmo se nos centrarmos apenas no grupo daqueles que se dedicavam a pintar azulejos – o ofício mais “artístico” de toda a produção azulejar de padrão – a despeito de algumas imagens antigas do interior de fábricas de cerâmica já maioritariamente do século XX, em que a presença feminina na pintura de azulejos (e de louça) parece ser maioritária, não temos elementos concretos em

número suficiente para podermos supor, por exemplo, que o trabalho de produção de chacotas era essencialmente feito por homens e a pintura de padrão – de padrão, note-se, não a de figuras – era essencialmente feita por mulheres. Poderia ter sido assim em algumas fábricas, mas quais em concreto e em que proporção? Terá havido um progressivo aumento de artífices do sexo feminino nestas tarefas de pintura repetitiva à medida que se avançava para o final do Romantismo? Em que medida o género dos artífices terá condicionado o estilo de determinada fábrica, patente no modo como eram pintados os azulejos que dela saíam? Esta é mais uma a juntar às ainda muitas questões sem resposta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, Rosário Salema de. MANGUCCI, Celso – “Quem faz o quê: a produção de azulejos na Época Moderna (Séculos XVI a XVIII)”. *ARTis ON edição especial – Quem faz o quê: processos criativos em azulejo*, 6 (2018), 8-24.

CORREIA, Margarida Rebelo Correia (coord.) – *Fábrica de Louça de Miragaia. Catálogo da exposição*. Porto: Instituto dos Museus e da Conservação / Museu Nacional Soares dos Reis, 2008.

DOMINGUES, Ana Margarida Portela – *António Almeida da Costa e a Fábrica de Cerâmica das Devesas. Antecedentes, fundação e maturação de um complexo de artes industriais (1858-1888)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004. 2 Vols. (Tese de mestrado).

——— – *A ornamentação cerâmica na arquitectura do Romantismo em Portugal*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009. 2 Vols. (Tese de doutoramento).

——— – “Influência de modelos internacionais na azulejaria portuguesa de finais do século XIX”. *Artes Decorativas Portuguesas: Iconografia e Fontes de Inspiração. Imagem e Memória da Gravura Europeia. Actas do III Colóquio de Artes Decorativas da FRESS*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2012, pp. 81-90.

——— – “A ornamentação cerâmica da Casa do Chão Verde”. *A Encomenda – O Artista – A Obra*. Porto: Cepese, 2010, pp. 37-53.

FERREIRA, Luís Mariz – *Arquitecturas de cerâmica vidriada. Nociones históricas y de contexto del azulejo de exterior en la ciudad de Porto entre 1850 y 1920*. Universidad del País Vasco, 2006 (Dissertação de mestrado).

——— – *Azulejo Semi-Industrial na Arquitectura Civil Portuense*. Aveiro: UA Editora – Universidade de Aveiro, 2013.

FERREIRA, Maria Isabel Moura – *Revestimentos azulejares oitocentistas de fachada, em Ovar. Contributos para uma metodologia de conservação e restauro*. Évora: Universidade de Évora, 2008 (Dissertação de mestrado).

FEVEREIRO, António Francisco Arruda de Melo Cota – “A Arte Nova em Lisboa”. *Cadernos do Arquivo Municipal*, 7 (2017), 227-255.

LEPIERRE, Charles – *Estudo Clínico e Tecnológico sobre a Cerâmica Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1899.

PIRES, Isabel Augusta dos Santos – *Fachadas azulejadas na Margem Sul do Tejo - Barreiro (1850-1925)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013. 2 Vols. (Dissertação de mestrado).

QUEIRÓS, José – *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos* [1907]. 4ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira – “O ensino das artes industriais no Porto do século XIX”. *O Tripeiro*, 7ª série, ano XVIII, 5 (Maio de 1999), 140-144.

——— – “O ensino das artes industriais no Porto do século XIX”. *O Tripeiro*, 7ª série, ano XVIII, 6 (Junho de 1999), 177-182.

——— – “L'influence des fonderies françaises dans l'art des cimetières portugais (1840-1900)”. *Fontes d'art française – les chemins de la diffusion. Actes du colloque de Saint-Dizier*. Chaumont: Association pour la sauvegarde et la promotion du patrimoine métallurgique haut-marnais, 2015a, pp. 1-8.

——— – “Azulejaria de fachada na Ilha de S. Miguel: os primeiros exemplos na cidade de Ponta Delgada”. *International Conference, Glazed Ceramics in Architectural Heritage – GlazeArch 2015*. Lisboa: LNEC, 2015b, pp. 283-299.

——— – *Os catálogos da Fábrica das Devesas*. Lisboa: Chiado Editora, 2016.

QUEIROZ, Francisco. PORTELA, Ana Margarida – “Romantismo: o período áureo da azulejaria portuguesa”. *Actas do Congresso Internacional A herança de Santos Simões: novas perspectivas para o estudo da Azulejaria e da Cerâmica*. Lisboa: Colibri, 2014, pp. 247-262.

QUEIROZ, Francisco. MOSCATEL, Cristina – “A influência de Gaia na cerâmica de produção açoriana”. QUEIROZ, Francisco (coord.) – *Património de Gaia no Mundo / Património do Mundo em Gaia*. Gaia: Câmara Municipal de Gaia / Confraria Queirosiana, 2018 (no prelo).

QUEIROZ, Francisco. ARAÚJO, Nuno Borges de. SOARES, Catarina – “Os primeiros retratos de matriz fotográfica nos cemitérios portugueses (1885-1890). Notas para uma biografia de

Albino Pinto Rodrigues Barbosa”. *Cadernos de História da Arte*, 2 (2014) 107-131.

SANTOS, Cláudia Emanuel Franco dos – *Artes decorativas nas fachadas da arquitectura bairradina: azulejos e fingidos (1850-1950)*. Porto: Universidade Portucalense, 2007 (Dissertação de mestrado).

SAPORITI, Teresa – *Azulejaria de Luís Ferreira – O «Ferreira Das Tabuletas»*. *Um Pintor de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1993.

SILVA, Teresa – “Azulejos da fábrica de cerâmica do Senhor d’Além. Contributos de uma intervenção arqueológica para o seu estudo”. *Actas do Congresso Internacional “Azulejar”*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2012 (documento electrónico).

# MEMORIES OF THE PRODUCTION OF AZULEJO AT THE CONSTÂNCIA CERAMIC FACTORY

## MEMÓRIAS DO FAZER AZULEJO NA FÁBRICA CONSTÂNCIA

**Marluci Menezes**

Laboratório Nacional de Engenharia Civil – LNEC  
marluci@lnec.pt

**Sílvia Pereira**

Laboratório Nacional de Engenharia Civil – LNEC  
spereira@lnec.pt

### ABSTRACT

This article discusses the craftsmanship involved in the tasks associated with the production/creation of *azulejo*. In this article the socio-technical memory of those who made them is therefore specially considered. The verbal testimonies of former workers of the Constância Factory – that was located in Lisbon and operated between 1836 and 2001 – are the empirical references that support the reflection throughout this article. This work dwells upon: (1) the interest in studying the *azulejo* production from the socio-technical perspective; (2) the activity of the Constância Factory regarding the production of *azulejo*; (3) and the learning, expertise and flexibility that the technical/creative processes and specialities involve.

### KEYWORDS

**Socio-technical Memory | Production processes | Azulejo artists and artisans  
Constância Factory | Ceramics**

### RESUMO

O artigo discute os ofícios e as tarefas executadas nos processos fabris de produção/criação do azulejo. É conferida especial atenção à memória socio-técnica de quem faz e cria o azulejo. Os testemunhos orais de antigos trabalhadores da Fábrica Constância (1836-2001), sita em Lisboa, são então a referência empírica que sustenta a reflexão. A discussão reflete sobre: (1) o interesse em relevar a experiência com o azulejo a partir da memória socio-técnica;; (2) a atividade da Fábrica Constância, nomeadamente no que concerne à produção de azulejo; (3) a aprendizagem, especialização e a maleabilidade técnico-profissional que envolve os processos e especialidades técnico-criativas, comentada a partir de dois testemunhos de antigos trabalhadores da fábrica.

### PALAVRAS-CHAVE

**Memória sociotécnica | Processos produtivos | Artistas e artesãos de azulejo  
Fábrica Constância | Cerâmica**

## 1. CREATING SOURCES ABOUT AZULEJO PRODUCTION IN A LISBON FACTORY

In Portugal the actions of performing, transmitting and organizing the technical-creative tasks associated with *azulejo* production do not usually rely in clear systems or easily disseminated, interpreted or reproducible records. Even if some facts about *azulejo* production are being unveiled through historical research, others remain unknown. This may partly be explained by dealing with knowledge and processes usually apprehended orally and through observation, imitation, repetition and mimicking, and due to the continuous creative/invention procedures that are not subject to pre-established standards, neither are they usually reported. In order to register this type of knowledge it is necessary to complement the historic research with other information sources such as the narratives of those who produced the tiles.

Our task as researchers is to register rigorously the oral expressions – to observe its “literal sense” – determining how “the oral evidence stands when assessed and evaluated exactly in the same way as all other types of historical evidence are evaluated” (Thompson, 2002: 138). This is because the oral source/narrative is a source-technique-method that enables us to create information (Alberti, 2004). The narrated experience becomes therefore a tangible dimension of social aspects. Here the narrative becomes a living document

since “the memory is so alive, so present, that it’s transformed in the desire to repeat the gesture and teach the art to who listens” (Bosi, 1979: 474). Or, as referred by Walter Benjamin (1994: 211), “The narrator withdraws from the experience what he tells – his own experience or the one reported by others. And incorporates the things narrated to the experience of its listeners”.

The study of the memories associated with the execution of a task contributes, through words and gestures, to retrieve measurements, materials, tools, drawings, knowledge and ways of doing. It finally aids to provide meaning, value and power of action to the experiences lived and stored in the performers memory. However, the oral evidences that report to traditional production know-how associated with *azulejo* may have already disappeared, or in the process of. This is the case of socio-technical memories of the Constância Factory<sup>1</sup> workers, subject that we will be dwelling about in this article.

This article aims to contribute in making the narratives of tile producers – as part of a more extensive research – in sources of scientific knowledge. It aims to recover from the oral sources the *azulejo* production know-how in accordance with the narrative of those who made them.

## 2. THE CONSTÂNCIA FACTORY: BRIEF OVERVIEW

The factory was originally created with the name “Companhia Fabril de Louça” (1836) and had Ignácio Augusto da Silva as its first manager (Domingues, 2009). In 1842 it was renamed “Companhia Constância”. The factory was “(...) also known as “Fábrica dos Marianos” or “Fábrica das Janelas Verdes”, for taking up the fence of the convent of the Marian

friars and be located at the Janelas Verdes Street, door n.º 48” (Queirós, 1907). It operated inside the former convent “Convento de Nossa Senhora dos Remédios”/“Convento dos Religiosos Carmelitas Descalços” commonly named “Convento dos Marianos”, at Lapa, Lisbon, that was closed in 1834 as all other Portuguese male convents and monasteries.

1. From the several names the factory had it was chosen to use Constância Factory “Fábrica Constância” in our text. In the citations from the factory workers interviews it is used their factory denomination commonly “Cerâmica Constância”.



Fig. 01 · Constância Factory, entrance to the shop and exhibition room (right) and old wood firing kiln (left) (photos by Silvia Pereira, June 2017)

The factory operated there until the end of November 2001, when it went bankrupt and was closed.

It is estimated that from around 1860 the factory recognition has been driven by its relation to the work of Wenceslau Cifka (1811-1884). Cifka was a photographer, artistic counsellor and the ceramicist of king D. Fernando II (Baldin, 2014) who produced his ceramic works at the factory. His artistic production was recognized internationally through participation in several fairs, such as the World Fair of 1878 (Paris) and the Portuguese Exhibition of 1879 in Rio de Janeiro. The contoured tiles used at the Pena Palace in Sintra, as well as the neo-hispano-moresque stencil tiles that cover one of its façades, are attributed to him.

It is known that in 1867 a large kiln was built at the factory. And José Queirós (1907) also mentions that by that time, a painter named J. S. Roberto and a kiln operator “Forneiro” named João Maluco who also

Painted ceramic ware inspired by Wenceslau Cifka, where working at the factory.

In 1881 the factory, then with 40 workers, went on to be managed by the firm Sequeira & Freire and was renamed “Fábrica Constância” (Domingues, 2009). Between 1885 and 1896 it was owned by Mr. Miguel José Sequeira that among other creations initiated the production of the “pó de pedra” (white body) ceramics using clay from Leiria, and ceramic ware of “pasta preta rija” (hard black paste) marked “F. N. Janelas Verdes”<sup>2</sup> (Queirós, 1907).

At the first edition of José Queirós’ book (1907) the main reported productions were ceramic ware and tiles. The painting of ceramic ware and azulejo was in charge of José António Jorge Pinto (1876-1945) – painter who excelled in the Art Nouveau *azulejo* – and who was working at the Factory between 1897 and 1906 (Baldin, 2014). The works were present on the national exhibition of fine arts (1905), where

2. Rafael Salinas Calado – “Fábrica de Cerâmica Constância de Lisboa”. Divulgaion leaflet *Exposição: Cerâmica Constância – 164 anos de azulejo*, [2000] [probable date].

they were awarded, and classified of unquestionable merit. The factory would since then be identified as a reference for the production of Art Nouveau *azulejo* (Simões, 2015).

The Italian artist Leopoldo Battistini assumed, in conjunction with Viriato Silva, the factory administration between 1921 and 1936. Battistini was known for painting panels of classicist taste. During this period, the quality of the ceramic production of the factory is once more recognized internationally at the exhibitions in Milan (1927) and Seville (1929). It should be noted that in the period prior to the exhibitions a filmed documentary<sup>3</sup> was produced – by A. C. Macedo from the “Companhia Cinematográfica Portuguesa” – about the artisanal faience and *azulejo* production process at Constância Factory. In this documentary the clay preparation, *azulejo* ceramic body forming, glazing, painting and wood firing are depicted and registered in what may be considered a rare and highly informative visual source of the *azulejo* and ceramic ware production techniques of the time.

Maria de Portugal (pseudonym of Albertina dos Santos Leitão, 1884-1971) was a disciple of Battistini who took over the management of the factory after his

death in 1936. The factory came to bear the name of “Fábrica Battistini de Maria de Portugal” in homage to the Italian artist (Lázaro, 2011). During this period the factory produced faience and *azulejos*, including *azulejo* decorations for the Portuguese railway stations, municipal markets, public buildings, international exhibitions and other “Estado Novo” constructions.

In 1963 the factory was acquired by a new society, changed its name to “Fábrica Cerâmica Constância de Lisboa, Lda.” and was reorganized by D. Francisco de Almeida, who remained its manager until the factory closure in 2001 (Fig. 01). During this period several important works have been produced including public art *azulejo* panels, an increasing role that *azulejo* has been acquiring. Examples are the execution of the monumental tiled wall (produced in 1970 and applied in 1982) for Avenue Calouste Gulbenkian, in Lisbon, by João Abel Manta and the tiled façade of the Lisbon Oceanarium (1998) by Ivan Chermayeff. Several Portuguese contemporary artists have had their art works produced at the factory such as Valadas Curiel, Joaquim Rebocho, Francisco Relógio, Nuno Siqueira, João Charters de Almeida, Abel Manta, Eduardo Nery, Luís Pinto Coelho and Lima de Freitas.

### 3. METHODOLOGICAL NOTES

For the oral testimonies collection through semi-directive interviews, a preliminary questions list was prepared that focused on the following topics:

- Characterization of the narrator (e.g., age, gender, educational level, when he started working, with who learned the office...).
- Historical information, materials and artistic process of creating/producing.
- Designation of spaces, buildings, tools, materials and objects used in the performance of the tasks.
- Description of the work phases (its objective, how it was developed and implemented); office learning process and transmission of knowledge.

The interviews with the workers were arranged by telephone and by electronic mail (e-mail). The first two interviews were held at LNEC, having lasted around four hours. Both interviews were recorded, transcribed and analysed afterwards. Following the interview there were exchanges of information by telephone and e-mail.

Not all aspects reported during the interviews will be mentioned in this article. The information regarding “who makes what” in the production and conception of *azulejos* will be privileged.

3. A. C. Macedo – “Fábrica Constância”. Vídeos, Companhia Cinematográfica Portuguesa. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=5JhxjfbM4A> and <https://www.youtube.com/watch?v=feNBUJE25sk> (2017.02.01).

## 4. CREATING EVIDENCES



Fig. 02. Azulejo painting at Constância Factory: a) Stencilling (Video frame, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=zklisKTYTjQ> (2017.02.01) and b) Manual panel painting (archive of the interviewed Paulo Matos).

### 4.1. About the interviewed factory workers

The first worker interviewed was Paulo Matos (PM), which was born in Lisbon, and had 53 years at the time of the interview (10 may 2017). He began working at Constância Factory in 1990 until 2001, when the factory closed. He presents himself as a painter-creator referring that:

"... I had a vocation for the arts, I very much enjoyed drawing, [so] right after the military service an uncle who knew the owner of the Monogrês pottery arranged for me to work there and this was my first contact and more serious first job, and after that ceramics was with me forever". (PM)

"Painter-creator was an individual who not only performs pieces that customers (...) order, but also creates personalized works. And [I] also developed watercolour models to scale (...). That was basically my job". (PM)

Jorge Narciso has granted us the second interview, also in May 2017. Born in Lisbon, he had 57 years at the time of the interview. He worked at Constância since October 1978 until 2001. He presented himself as responsible for the production and maintenance of the factory, describing its function and activity in the following terms:

"I belonged to the team responsible for the production-maintenance of the factory (...). I prepared the *azulejo*, the *azulejo* glazing and its distribution. Also I was involved in the maintenance of the factory to produce these tiles, I took care of the electrical system, the kilns, machinery, I did all the maintenance (...). Sometimes, I would support the delivery and preparation of paints. We had a reference (...) I did not really know the composition. It was in the little book, we went to the little book and would do it (...) I glazed the tiles [through the production line] and by spray gun. I was not involved with the painting and drawing of them [the *azulejos*]. The only thing I would do for the painters was to cut the tiles with a plier. (...) If the piece was broken it had to be made again". (JN)

### 4.2. The oral sources contributions

#### 4.2.1. Functional organization of the factory space

In the years of 1990 and probably until its closure in 2001, the activities of the Constância Factory have developed in order to occupy several areas: on the ground floor it was placed the warehouse for receiving and controlling the materials and ovens; there was the glazing area, *estampilharia* stencil painting (Fig. 02a) and serigraphy; in the first floor was positioned the area intended for manual painting (Fig. 02b), described as "faience and *azulejo* panels" (PM) and which included "painters of 2<sup>nd</sup>, 1<sup>st</sup> rank, highly specialized and painters-creators" (PM).

The factory functional space was described as:

"(...) because it was large, the space was divided between areas: the area of the stencilling, the glazing area, the area of moulds and parts design

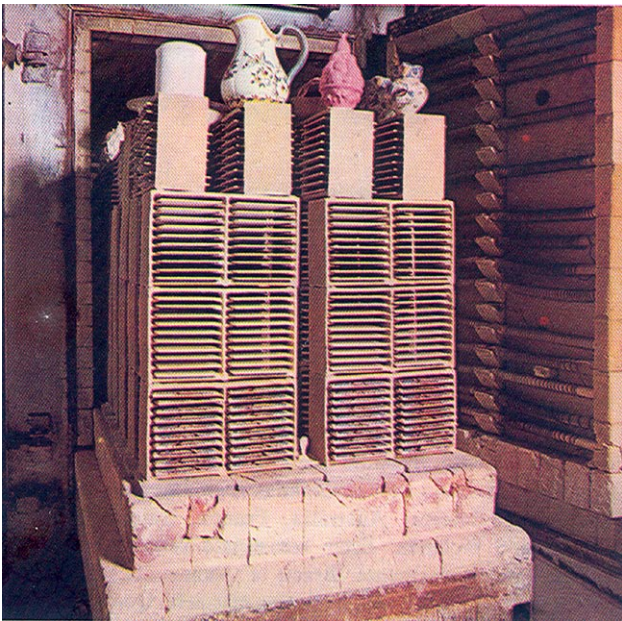


Fig. 03. A batch of tiles and ceramic ware fired at the Constância wagon kiln (source: article “A Fábrica de Cerâmicas Constância” of unknown date and publisher, archive of the interviewed Paulo Matos).

and the area of painting, which had two floors. A space in the ground floor and another above it that was a building recently created (...) to allow answering many orderings. At the time, there were many orders. Moreover, it was large, with good light mainly on the first floor (...) had very good light and good space, so the painters felt good because they could move away and see from a distance. I mean especially for large panels, space is necessary to view the work. It is very important the space to view the work, because if we're on top of the object we're not seeing what's going on". (PM)

The space for ceramic ware production was described as:

"After that (on the ground floor) we had the section of pottery where three people were in charge of filling [ceramic] pieces, prepare the clays for the pieces. (...) There [in the ceramic ware section] they prepared the clay. Preparing the clay for pieces usually only [made] by moulds, there was no wheel (...)". (PM)

"(...) The preparation of clay was just for the ceramic ware section (...), since I joined the [azulejo] ceramic bodies were not made there anymore. (...)". (JN)

On the ground floor was also located the “assembly or production line” (JN) and the kilns (Fig. 03) whose work process has been described as:

" (...) We started by picking up the [ceramic base], put them on the assembly line, to which we call production line, we did the glazing of tiles, the tiles were distributed regarding the requests: [they] would go to the stencil or [manual] painting section". (JN)

"(...) In the painting kiln about of 150 tiles would fit. We had another furnace downstairs that had a capacity for 100-120 *azulejos*. But we had two wagons. We even had three but one was broken (...). We had wagons that would take around 600 to 1000 tiles. It could take ceramic ware and tiles (...) it was a rail like the electric lines. It is a wagon with four wheels". (PM)

#### 4.2.2. Functions, tasks and production processes

*What the documents consulted say*






In a brochure from the factory, probably from the 1990 decade, the main technical-creative processes (see Table 1) are presented as follows:

"Using several processes – stencil, screen printing, hand painting, brushed or plain – The “Cerâmica Constância” is able to respond to the most varied requirements both in interior decoration and in functional equipment's. From *azulejo* panels with (traditional) style to modern conceptions in tiling's for kitchens or bathrooms. Both for individual residences and for the great urban constructions".

A systematization of the professional activities described in a factory personnel records from 1998<sup>4</sup>, indicates that from the 74 registries of employees, 55 of them performed creative – technical process or support of ceramic production, from which 40 are directly linked to the activities of painting, stencil/decoration and serigraphy. In table 2 to 4 these professions and respective categories as described in this document are identified. In order to better understand these professions and their scope the document from the Industries of Ceramics Federation Union, cement and glass of Portugal (CCT, 2000) was consulted (see Table 2-3).

TABLE 1

Description of the main technical-creative processes of Constância Factory.  
(Source: Promotional booklet from the Constância Factory, probably from the 1990's).

TECHNIQUES	DESCRIPTION OF THE PROCESS	IMAGES
<b>Manual painting</b>	<p>"(...) After transfer of the drawing made on perforated tracing paper, the artisan works in the most important phase: the painting gently made by brush".</p>	
<b>Stencilling</b> [estampilha]	<p>"(...) requires an attentive decoration work on various waxed papers corresponding to the various colours that will enrich the tile."</p>	
<b>Screen print</b> [serigrafia]	<p>"(...) is used a silk mesh that has uncovered the design to be reproduced and on top of which the paint is applied passing throughout the silk into the tile".</p>	
<b>Broad brushing</b> [trinchados]	<p>"(...) the decoration is made with a broad brush soaked in a special paint that when passing through the tile leaves in it the texture that the characteristics of the paint and the brush transmit".</p>	
<b>Plain glazing</b> [lisos]	<p>"(...) obtained by passage of the ceramic base (chacota) under a 'curtain' of glass that flows continuously. Only afterwards it is fired".</p>	

**TABLE 2**  
**Functions related to the Constância Factory production:**  
**Part I**

AREA (1)	PROFESSIONS (2)	CHARACTERISTICS OF THE FUNCTION (2)	Nº WORK. (3)
Production/technical support/assembly line	<b>1<sup>st</sup> Finisher</b> [Acabador 1 <sup>ª</sup> ]	"(...) finishes ceramic pieces in a machine or by hand, raw or fired, being able to fix/retouch them". (p. 32)	1
	<b>Note Keeper</b> [Apontador]	"(...) collects, records, selects and/or forwards elements relating to labour, input and output of products, materials, tools, machinery and infrastructures necessary for the production sectors, and may also collaborate in control and quality assurance". (p. 33)	1
	<b>Warehouse Supporter</b> [Auxiliar de Armazém]	"(...) assists in the warehouse work of finished products, semi-finished products, raw materials or various materials and, whenever necessary transports them to their places or storage lots, sorting and packing them and doing still the orderings separation". (p. 33)	1
	<b>Service Assistant</b> [Auxiliar de serviço]	"(...) performs not specified tasks". (p. 33)	3
	<b>Production Apprentice</b> [Aprendiz de Produção]	In the cited document only appears the reference to function of apprentice and as mentioned for the subsector of structural ceramics has been referred to as the "worker who, under the permanent guidance of a specialized professional, starts his professional training assisting him in his work (...)". (p. 26)	1
	<b>Coordinator Assistant</b> [Encarregado-Ajudante]	"(...) assists the section manager in carrying out his duties". (p. 36)	1
	<b>Warehouse-Keeper</b> [Fiel de Armazém]	"(...) controls the entry and exit of materials or products, being still in charge of the physical existences, that is, controlling the stock registries, control of the stock, and may be responsible for up to two subordinate's discipline". (p. 37)	1
	<b>Production Coordinator</b> [Responsável de Serviços de Produção]	In the document cited is designated as "production team leader- (...) controls and coordinates directly a group of professionals with related activity, in a maximum of seven". (p. 33)	1
	<b>Kiln operator</b> [Forneiro]	"(...) responsible for the operations inherent to the firing of products and their loading and unloading in kilns or muffles, either in his exclusive guidance and responsibility, or under the guidance of responsible technician (...)". (p. 37)	1
	<b>Kiln load/unload operator</b> [Operador de Enforma/Desenforma]	"A worker who, in or out of the oven, puts or removes the products to be fired or already fired (in boxes or not) on the shelves trolleys, plaques or baskets". (p. 39)	2

(1) Adaptation from the oral contributions; (2) According to CCT -2000; (3) According to Constância Factory workers records, 1998 (C.F.A).

**TABLE 3**  
**Functions related to the Constância Factory production:**  
**Part II**

AREA (1)	PROFESSIONS (2)	CHARACTERISTICS OF THE FUNCTION (2)	Nº WORK. (3)
Pottery	<b>1<sup>st</sup> Mould potter</b> [Oleiro Formista 1 <sup>ª</sup> ]		1
	<b>Note Keeper</b> [Apontador]	"(...) manufactures ceramic pieces, by slip or slab". (p. 38)	1
Manual Painting	<b>1<sup>st</sup> painter</b> [Pintor 1 <sup>ª</sup> ]	In the document cited is designated the role of "ceramic Painter – (...) that, composes jointly or not, draws and paints by brush the entire ceramic article, including the brush painting of pictures and statues". (p. 40)	6
	<b>2<sup>nd</sup> painter</b> [Pintor 2 <sup>ª</sup> ]		2
	<b>Highly skilled panels painter</b> [Pintor altamente especializado de Painéis]	"(...) composes, draws and paints by brush an entire series of figurative or other type of compositions of artistic structure inserted in a tile panel". (p. 40)	7
	<b>Painter-Creator</b> [Pintor-Criador]	"(...) creates decorative motifs, draws them and paints them by brush in ceramic ware or tile panels." (p. 40)	2
Stencilling	<b>1<sup>st</sup> Decorator</b> [Decorador 1 <sup>ª</sup> ]	"(...) performs the following decoration works: borders, colourful fillets, backgrounds, filling (by hand or air gun) and stencilling". (p. 34)	20
	<b>2<sup>nd</sup> Decorator</b> [Decorador 2 <sup>ª</sup> ]		2
Screen print	<b>Screen print Decorator</b> [Decorador de Serigrafia]	"(...) decorates by screen printing in manual or mechanical devices". (p. 34)	1

(1) Adaptation from the oral contributions; (2) According to CCT -2000; (3) According to Constância Factory workers records, 1998 (C.F.A).

Regarding to the stencilling activities it is to highlight the fact that they were almost only executed by female professionals (100% in 1998):

"(...) It was mostly a feminine factory. Because at the time when I started there were (...) many orders of pattern tiles, (...) at that time it was a very used material, the stencilling section was always working and a lot of people was needed". (PM)

At the manual painting section, the majority were also women painters (85% woman): at the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> category they were all woman; from the 7 "highly skilled panels painters" one of them was a man and both two top painter-creators were male.

**TABLE 4**  
**Other professional functions existing in 1998.**  
**Source: Constância Factory workers records, 1998 (C.F.A.)**

FUNCTIONS	Nº WORKERS
Manager [ <i>Gerente</i> ]	1
Management Accessor [ <i>Assessora de Gerência</i> ]	1
Managers Secretariat [ <i>Secretária de Direção</i> ]	1
Head of Section [ <i>Chefe de Secção</i> ]	2
Section Manager [ <i>Encarregado de Secção</i> ]	3
1 <sup>st</sup> Clerk [ <i>1º Escrivão</i> ]	4
2 <sup>nd</sup> Clerk [ <i>2º Escrivão</i> ]	2
Seller [ <i>Vendedor</i> ]	2
Heavy duty driver [ <i>Motorista de Pesados</i> ]	2
Other	4
TOTAL	19

## 6. FINAL NOTES

From the analysis of the workers registries and the syndicate document (CCT, 2000) it can be identified that the various jobs and categories existent in the ceramic factories, including Constância Factory, were very well defined and circumscribed. However, we also get from the oral sources that there was a dynamic aspect in their functions at the factory, where people would be involved in a learning and selection process according to their aptitude, skill and capacity. It is also interesting to note that certain functions had some flexibility. Regarding the interviewed persons, it is evident that existed some transversal knowledge of the several functions of the factory. A task in the field of tile production is not circumscribed in itself and, it is only a part of the production chain that in this case allows the workers to have knowledge about all the processes and support each other in case of need.

The documental and historic research about the Constância Factory allows obtaining important and necessary information regarding the production mechanisms of the factory; however, much is still necessary to know about the techniques and production know-how. A large amount of this knowledge has been transmitted orally and by experience and there are usually no or few physical records that register them. It is therefore important to record this knowledge by direct communication with the *azulejo* makers. Creating in this way sources of information that aid on the knowledge of the materials, tools and production techniques used but also on the sociologic aspects related with this practice. Through oral interviews with artisans-artists and processing of the collected information, new tangible sources are created that ensure the preservation of the memory of the factories and perpetuate the technical knowledge related to *azulejo* production. The role of the *azulejo* artisan/artists producers is valued and the importance of the technical knowledge highlighted.

## ACKNOWLEDGMENTS

To Paulo Matos and Jorge Narciso for their valuable interviews, the dissemination of the ancient Constância Factory videos and for the possibility to access their collection of materials/information regarding the factory. To the personnel of the National Azulejo Museum (MNAz) for their support. Sílvia Pereira thanks FCT for her post-doc grant (SFRH/BPD/116807/2016). This work has been developed in the framework of E-RIHS.pt (European Research Infrastructure for Heritage Science) and FCT Azure (PTDC/EPH-PAT/5096/2014) projects.

## BIBLIOGRAPHY

ALBERTI, Verona – *Manual de História Oral*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: FG, 2004.

BALDIN, Inessa – *Gli Azulejos Portoghesi: Tra arte e decorazione nel XIX e XX secolo*. Venice. Italy: Ca' Foscari University of Venice, 2014. (Master Thesis).

BENJAMIN, Walter – *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa – *Memória & Sociedade: Lembrança de Velhos*. São Paulo: Companhia de Letras, 1979.

CCT CERÂMICA – *Contrato Colectivo de Trabalho da Indústria Cerâmica*. Lisboa: Federação dos Sindicatos das Indústrias de Cerâmica, Cimento e Vidro de Portugal, CGTP, 2000.

DOMINGUES, Ana Margarida Portela – *A Ornamentação cerâmica na arquitectura do romantismo em Portugal*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009. (PhD Thesis).

LÁZARO, Alice – *Leopoldo Battistini: Realidade e Utopia. Influência de Coimbra no percurso estético e artístico do pintor italiano em Portugal (1889-1936)*. Lisboa: Edição Vírgula, 2011.

QUEIRÓS, José – *Cerâmica Portuguesa*. Lisboa: Typographia do Annuario Commercial, 1907.

SIMÕES, Daniela – *Entre a "Cidade e as Serras": o azulejo arte nova português no panorama artístico dos primórdios do século XX*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2015. (Master Thesis).

THOMPSON, Paulo – *A voz do passado: história oral*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

# ATMOSFERAS DE LUZ. O AZULEJO NA ARQUITETURA DE SIZA VIEIRA

## ATMOSPHERES OF LIGHT. AZULEJOS IN THE SIZA VIEIRA'S ARCHITECTURE

**Alexandre Nobre Pais**  
Museu Nacional do Azulejo | CITAR  
apais@mnazulejo.dgpc.pt

### RESUMO

Na segunda metade do século XX um entendimento do potencial do uso do azulejo ganhou novo destaque, com a crescente importância dos arquitetos no surto construtivo que alterou a feição das cidades portuguesas. De entre a segunda geração de arquitetos destaca-se a figura de Álvaro Siza Vieira, autor reconhecido internacionalmente e que, na sua obra, só tardiamente começou a empregar azulejos. Contudo, o que é incontestável é a percepção que Siza Vieira tem da potencialidade do azulejo trazendo com ele novos entendimentos e abrindo novas potencialidades a uma arte que se constitui como uma das mais genuínas expressões portuguesas.

### PALAVRAS-CHAVE

**Azulejos | Arquiteto | Revestimentos cerâmicos**

### ABSTRACT

In the second half of the twentieth century the *azulejo's* potential gained a new understanding and, as a result, was given preeminence. Its importance grew especially due to the architects' role in the construction boom that changed the landscape of Portuguese cities. Among the second generation of new architects Álvaro Siza Vieira stands out; his work is acknowledged worldwide, although he only started using *azulejos* in his architecture later on. However, it is unquestionable that he has a perception of the *azulejos'* potential and has brought out a new appreciation as well as opened new paths to an art that stands as one of the most genuine Portuguese cultural expressions.

### KEYWORDS

**Tiles | Architect | Ceramic coverings**

São vários os saberes que permitiram a construção da herança identitária portuguesa que é a tradição azulejar. Do oleiro ao pintor, ou ao ladrilhador, nesta história de cinco séculos de uso somente a partir da segunda metade do século XIX podemos conhecer, com maior profundidade, a intervenção do arquiteto, cujo papel será determinante no século seguinte.<sup>1</sup> Está ainda por clarificar o papel desempenhado pelos arquitetos (ou pelo menos pelos empreiteiros) na integração de azulejos nas fachadas dos edifícios na centúria de Oitocentos. A sua influência, no entanto, já se terá feito sentir em edifícios que procuravam refletir acerca da herança cultural nacional e a forma como esta se devia projetar ao mundo, como foi (e ainda hoje é) o caso dos pavilhões portugueses nas Exposições Internacionais e eventos similares onde o país se faz representar. Ainda que já anteriormente se possam encontrar exemplos, foi paradigmática desta relação, entre arquiteto e artista cerâmico, o pavilhão português na *Exposição Universal* de 1889, em Paris. Da autoria do arquiteto Jacques-René Hermant (1855-1930), o seu espaço interior foi preenchido por Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) que, com a integração das suas criações cerâmicas, viria a influenciar decisivamente o espírito das representações nacionais a partir daí (Souto, 1996).

No século XX, o papel dos arquitetos nas opções associadas a revestimentos azulejares foi assumindo um protagonismo crescente, por vezes tão determinante que se deverá a eles a própria conceção dos motivos presentes nos azulejos. Parece ter sido esse o

caso, para citar um único exemplo, de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957) e os revestimentos *Deco* presentes na Estação do Cais do Sodré, de 1925. Se podemos ver em muitos conjuntos uma relação simbiótica entre arquitetos e ceramistas ou pintores de azulejos, como foram os casos do já referido Pardal Monteiro com Almada Negreiros (1893-1970) na fachada de um edifício na Rua Vale do Pereiro, em 1949, ou com Hansi Staël (1913-1966) no Hotel Ritz, em 1958, e das parcerias que Mestre Querubim Lapa (1925-2016) estabeleceu com Raúl Chorão Ramalho (1914-2002) no revestimento exterior do Centro Comercial do Restelo, de 1954, ou, ainda mais evidente, com Francisco da Conceição e Silva (1922-1982) na desaparecida Loja Rampa, de 1955, situada no Largo Rafael Bordalo Pinheiro, n.º.15 ou na Casa da Sorte, no Chiado, de 1963, para citar alguns, outros houve que preferiram encarregar-se do próprio desenho dos revestimentos azulejares. Tal foi o caso dos arquitetos Joaquim Bento d'Almeida (1918-1997) e de Victor Palla (1922-2006) responsáveis por diversas construções para as quais conceberam também os azulejos que as revestiam (Palla e Martins, 2012).

É precisamente nesta linha, a dos arquitetos que procuram pensar os revestimentos cerâmicos a aplicar nos edifícios que desenham, que se insere Álvaro Siza Vieira. Observando a sua obra podemos perceber duas opções fundamentais que remetem para diferentes formas de pensar o azulejo. Numa delas procura-se acentuar a riqueza estética subjacente ao recurso à simplicidade.

## O AZULEJO MONOCROMÁTICO

O azulejo monocromático foi desvalorizado até finais do século XIX, empregue em espaços secundários dos edifícios e, normalmente, de modo tão discreto que tende a passar despercebido. Contrastes estabelecidos entre azulejos brancos e verdes ou azuis já haviam conhecido sucesso entre finais do século XVI e o início do século XVII, mas é com o emprego oitocen-

tista de elementos relevados cobertos com vidrados monocromáticos que uma certa apetência pelo uso de uma só cor nos revestimentos começa a ganhar espaço no gosto português.

Álvaro Siza Vieira tem vindo a trabalhar de forma diversificada o potencial da aplicação do azulejo

1. Como se percebe pelo texto de Celso Mangucci neste volume e que remete para outros trabalhos do autor em torno do papel do arquiteto na produção e aplicação da azulejaria portuguesa, a figura do arquiteto está presente na história do azulejo em Portugal desde bastante cedo, mas os contornos da sua acção só agora começam a ser verdadeiramente compreendidos e valorizados.



Fig. 01· Lisboa, Estação de Metropolitano Baixa-Chiado (fot. © Paulo Andrade, 2015)

monocromático na sua arquitetura. Totalmente preenchida com azulejos brancos, a Estação Baixa-Chiado do Metropolitano de Lisboa, de 1998, reflete uma dimensão quase mística, ainda que num primeiro contacto algo fria, no revestimento dos espaços (Fig. 01). Aí se conjugam retângulos lisos com peças biseladas, numa citação das cantarias que se podem encontrar em numerosas fachadas portuguesas de final de Oitocentos, ou, como refere Eduardo Corte-Real (2017: 45-47), numa referência ao metro de Londres. A conjugação de superfícies planas com áreas relevadas, que se iniciam a cerca de um metro do solo e cobrem toda a superfície disponível da estação, nomeadamente os seus tetos abobadados, podem criar no observador uma experiência sensorial única, um envolvimento em jogos transitórios de luz e sombra, onde estes reflexos lumínicos evocam a textura de uma superfície revestida de escamas.

Com um propósito bem diverso é a Estação de São Bento, do Metro do Porto, de 2005, cujo referente é a sumptuosa cozinha do mosteiro cisterciense de Alcobaça, local onde é possível encontrar mais de 100 tonalidades de branco no seu revestimento cerâmico setecentista. Através da seleção de sete dessas tonalidades, Álvaro Siza Vieira cria um espaço que remete para a produção artesanal do azulejo, rico em variações cromáticas aleatórias (?) que aproximam estas superfícies de uma linguagem quase evocativa do mosaico.

Se no primeiro caso o propósito do arquiteto parece ser o de elevar o observador a uma experiência próxima da epifania, que lhe permita esquecer que se encontra num local subterrâneo; no segundo parece pretender que este se sinta em casa, num espaço acolhedor e de uma discreta riqueza, como o são muitas das arquiteturas históricas nacionais.



Fig. 02· Lisboa, Pavilhão de Portugal da Exposição Internacional de Lisboa de 1998 (Expo 98) (fot. © Paulo Andrade, 2015)

Prosseguindo a pesquisa acerca do potencial do azulejo monocromático Álvaro Siza Vieira irá usar superfícies de cores diversas, em paletas que refletem os locais onde essas arquiteturas se inserem. Uma das primeiras experiências teve lugar aquando da grande *Exposição Internacional* de 1998, com o Pavilhão de Portugal, onde os revestimentos exteriores dos edifícios geminados integram três cores que procuram associar um discurso imagético e, simultaneamente, a própria arquitetura no espaço (Fig. 02). A colaboração do Mestre ceramista Manuel Cargaleiro na pintura dos azulejos, produzidos na Fábrica Viúva Lamego, garantiu que o cromatismo destas superfícies tenha cambiantes tonais e não a habitual regularidade que caracteriza as peças industriais. Duas destas cores podem relacionar-se com a integração do complexo arquitetónico no local, um cinzento que remete para as cantarias dos dois edifícios e outro verde que se refere à proximidade das águas do Tejo. Uma terceira

cor, o vermelho, permite fazer uma outra conexão, esta imagética, ao pantone selecionado, agrupando-o com o verde e, simultaneamente, com o elemento arquitetónico que constitui a grande pala que une os dois edifícios, assim transformado na evocação da bandeira de Portugal e marcando o espaço que ganha uma dimensão nacional.

Prosseguindo o uso de cores variadas no revestimento exterior de arquiteturas surge o projeto de 2003 dos Terraços de Bragança, no Chiado, em Lisboa. Composto por cinco edifícios com vista para o Tejo, o emprego cerâmico de quatro cores (bege, cinza e dois tons de azul) nos azulejos que os revestem permite duas interpretações possíveis. Estas são as dominantes da azulejaria oitocentista no enquadramento urbano da área onde estes se localizam, mas estas superfícies também refletem, consoante as horas do dia, o movimento do sol, cuja luminosidade



Fig. 03- Lisboa, Terraços de Bragança (fot. © Paulo Andrade, 2015)

define cambiantes específicos na área cerâmica que gradualmente ilumina (Fig. 03).

Em três ocasiões empregou Álvaro Siza Vieira a conjugação de azulejos azuis e amarelos, numa quase citação do ditado popular “ouro sobre azul”. Se este mesmo contraste surge em três edifícios, o propósito subjacente a cada um deles é diferente. No pavilhão que Álvaro Siza Vieira e o arquiteto Souto Moura projetaram por ocasião da Expo 2000, realizada em Hannover, na Alemanha, e que hoje se encontra na margem direita do Parque Verde do Mondego, em Coimbra, denominando-se “Pavilhão Centro de Portugal”, duas das suas faces são revestidas com azulejos, uma em amarelo e outra em azul. Aqui podemos encontrar uma referência ao sol ou à areia das praias e ao mar e ao céu que constituem uma das imagens icónicas de Portugal. Como sempre, quando nos confrontamos com a obra deste

arquitecto, uma segunda leitura é possível, a de se tratar de uma citação às cores presentes nas faixas que contornam as fachadas de cal de numerosas casas tradicionais portuguesas, nomeadamente as alentejanas.

Também na piscina da Quinta de Santo Ovídio, Lousada, em 2012, surgem duas paredes contíguas – e, mais tarde, na piscina do Tagus Park, em Oeiras – com esta combinação cromática e se a interpretação dos referentes à areia e ao céu pode ser válida, visto estarmos em espaços artificiais fechados, a cenografia lumínica alcançada parece ser o componente essencial. Os reflexos da água e da luz nos azulejos criam tonalizações esverdeadas em cambiantes que se refletem nestas piscinas, constantemente modificando, para o seu utilizador, a percepção do espaço e enriquecendo a própria experiência de imersão no local.

Optando sempre pela contenção cromática, uma obra parece estranha ao trabalho de Álvaro Siza Vieira, o painel realizado em 2010 para o edifício Mizium – laboratório da empresa de cosmética Amore Pacific Research & Design Center – em Yongin-si, província de Gyeonggi-do, na Coreia do Sul. Neste projeto, resultante de uma parceria com os arquitetos Carlos Castanheira e Kim Jong Kyu, encontra-se no espaço de receção um largo painel com oito cores: branco e cinza, azul e azul-escuro, amarelo limão e torrado, vermelho e encarnado, formando um mural de cromatismo estranho a uma sensibilidade europeia (ou pelo menos portuguesa), mas adequado à vocação

do mundo oriental, de contrastes densos e vibrantes. Lembrando uma composição *matissiana*, as áreas de cores diversas que se intersejam obrigaram ao corte dos azulejos, para que nenhuma contaminação cromática ocorra em cada um dos elementos, memória de arcaicas composições quinhentistas de alicatados.

Em alguns dos locais mencionados é possível observar, conjugando-se com a cenografia de espaços preenchidos com azulejos monocromáticos, a segunda opção que caracteriza a obra de Álvaro Siza Vieira e que é, também, uma das vias fundamentais do azulejo português.

## O AZULEJO FIGURATIVO

A primeira experiência arquitetónica onde surgem azulejos figurativos concebidos por este arquiteto data de 1996, na Igreja de Santa Maria, de Marco de Canavezes. Presente numa das duas torres quadrangulares do edifício, interiormente revestida com azulejos brancos e que marca o espaço do batistério, encontra-se o enorme desenho (c. 5,50m de altura por 3,50m de largura) do *Batismo de Cristo por São João*, numa clara evocação dos motivos paleocristãos presentes nas catacumbas romanas, que assinalam a infância e um tempo de inocência do catolicismo. O desenho, um quase *grafitti*, marca o espaço e transfere para a luz que ilumina o local, a partir de um único rasgo, acima desta composição, um sentido simbólico místico, simultaneamente o da presença do divino (o Espírito Santo, invisível aos nossos olhos) e a qualidade refletora que ao percorrer os azulejos se assemelha a água que escorre, abençoada, para a pia batismal, localizada abaixo.

Também simbólica é a intervenção na chamada Capela dos Ossos, no Convento de São Francisco, em Évora, de 2015. Aí, junto ao acesso e em contraste com o tom lúgubre e evocativo da morte presente neste espaço, exalta-se a Vida num painel onde se observam dois casais brincando com os respetivos bebés. Num, representação próxima de uma Sagrada Família, ele é acarinhado e protegido, imagem onde é poderosa a felicidade da ligação da criança à mãe, noutra exalta-se o seu nascimento, erguendo-o ao céu e exprimindo o papel protetor que cabe ao pai nesta estrutura familiar. A organização gráfica de

cada um destes grupos quase parece associá-los a iniciais, a primeira um A e a segunda um D, relação que parecendo fortuita poderá pretender exprimir alguma mensagem. Essa dimensão do motivo desenhado, que pode em certas circunstâncias remeter para a linguagem do *grafitti*, já anteriormente tentada por Júlio Pomar na estação de metropolitano Alto dos Moinhos, em Lisboa, de 1988, surge pontualmente em diferentes contextos e propósitos na arquitetura de Álvaro Siza Vieira.

Na já mencionada estação São Bento, no Porto, desenhos de figuras ascendem para as plataformas ou correm para as saídas, recurso a uma sinalética intuitiva que permite ao observador o reconhecimento do local. A tónica humorística que constitui um dos aspetos fundamentais da linguagem dos *grafitti* surge em motivos que pontuam colunas ou na presença inesperada de motivos aparentemente “rabiscados”, como as pontes sobre o rio Douro ou um gato que corre num dos corredores.

Estes princípios norteiam os apontamentos gráficos que surgem no Spa Termal de Pedras Salgadas, com pequenas e divertidas representações de animais (cavalos, peixe, tartaruga), que nos trazem à memória a setecentista azulejaria de “figura avulsa”, mas também a figura de um nadador/saltador que incentiva ao mergulho nas águas do local. O recurso ao conceito subjacente a esta esquematizada “figura de convite” é empregue, de novo, na já referida piscina da Quinta de Santo Ovídio, na Lousada, onde a

estilização do contorno é reduzida a uma única linha do contorno dorsal de cada um de dois mergulhadores, colocados em duas das paredes do local.

No já referido edifício Mizium, na Coreia do Sul, no densamente colorido revestimento azulejar que se encontra junto à receção, surge inesperadamente, de um dos cantos, a figura de um homem a correr, uma vez mais uma espécie de *grafitti* que joga humoristicamente com o trocadilho da palavra “corredor”, simultaneamente o espaço de implantação do painel e a figura nele representada.

Menos óbvia na sua intenção é a presença da enorme baleia desenhada numa das paredes da piscina do Club House Vidago Palace. Representada executando um salto para fora da água, desenhada em azulejos que possuem uma tonalidade cinza quase iridescente de acentuado potencial refletor, esta imagem pretende exprimir a alegria que constitui o nadar nestas águas e o carácter revigorante das suas propriedades.

A capacidade refletora do azulejo foi levada ao seu limite na estrutura que Álvaro Siza Vieira concebeu, com Carlos Castanheira, em 2013, junto à plataforma de acesso pedonal ao edifício da Reception House do Taifong Golf Course, na província de Chang Hua, Taiwan. Revestidos com um vidro empregando platina coloidal, testemunho das complexas pesquisas efetuadas pela Fábrica Viúva Lamego, os azulejos preenchem o interior das três faces de um cubo, vazado acima e de um dos lados. Sobre elas, duas linhas brancas, ligeiramente curvas, seguem paralelas de um dos lados da estrutura, uma atravessando duas das faces do bloco e a outra, três, sendo o seu limite descendente assinalado por um ponto. Trata-se da imagem do percurso de um par de bolas de golfe, a que se associam ainda um triângulo vermelho (imagem das bandeiras junto aos buracos do jogo), uma mancha ovalada amarela (estilização de um banco de areia) e um pequeno círculo azul (representando um lago). Todos estes elementos são refletidos e multiplicados nas restantes paredes da estrutura que integra, por sua vez, as imagens cambiantes do parque envolvente, pesquisa acerca da efemeridade da vida que, num outro contexto, foi também desenvolvida por Eduardo Nery (1938-2013), no edifício de 1998 do Museu da Olaria, em Barcelos.

Esta obra, bem como uma experiência anterior, de 2011, que constituiu a Casa Jeju, na Coreia do Sul,

também resultado de uma parceria com Carlos Castanheira e Kim Jong Kyu e onde surge um bloco quadrangular semelhante, parecem trazer à obra figurativa em azulejos de Álvaro Siza Vieira uma outra dimensão, o movimento. Se, até aqui, em revestimentos como a estação São Bento, no Porto, as personagens surgem em movimento, mas fixadas num único momento, parece ser, por vezes, patente a introdução do tempo nas suas representações. No interior da estrutura colocada no jardim da Casa Jeju o revestimento é de azulejos brancos e em cada uma das suas faces surgem desenhadas três gaivotas (uma em terra, outra levantando voo e a terceira planando). Poderemos estar perante três aves ou o mesmo pássaro em três momentos do seu movimento, uma fase anterior do conceito que o uso de superfícies azulejares refletoras no Taifong Golf Course permite, ao incorporar na arquitetura cada instante da vida para, como é da própria natureza desta, este se perder no momento seguinte.

Esta incursão na integração do tempo em representações azulejares, tem uma outra expressão (até ao momento, única na obra deste arquiteto), mais de acordo com a tradição portuguesa nomeadamente setecentista, numa das obras mais emblemáticas de Álvaro Siza Vieira, a denominada Galilé dos Apóstolos São Pedro e São Paulo, na Basílica do Santuário de Fátima, de 2007. Aqui já não é só a dimensão figurativa ou o aspeto associado ao movimento que dominam a obra. Neste corredor, com cerca de 150 x 6 m, a imagem torna-se explanatória, o tempo deixa de ser aquele que decorre de um acontecimento singular e torna-se o domínio da História. Dois relatos preenchem este espaço, os percursos desenhados em escala real de Pedro e Paulo, apóstolos e mártires, narrativa que somos convidados a seguir, observando uma sucessão dinâmica de acontecimentos onde, por vezes, se encontram vários momentos numa mesma composição, citação da pintura primitiva cristã onde se contemplavam eventos que antecederiam e precediam o acontecimento central.

Poderíamos pensar que a contribuição de Álvaro Siza Vieira para o universo da criação azulejar se esgota na pesquisa compositiva com recurso à luz, cor e desenhos. No entanto, um outro aspeto muito menos aparente e praticamente desconhecido do seu trabalho prende-se com a conceção de elementos cerâmicos empregues nos seus revestimentos arquitetónicos e na originalidade e variedade com que estes surgem na sua obra.

## SERÃO AZULEJOS?

No pensar de cada um dos revestimentos cerâmicos que preenchem os espaços que concebe, Álvaro Siza Vieira cria muitas peças para se adaptarem a cada uma das exigências da arquitetura, de modo a que não ocorram cortes ou emendas nos trabalhos. Este requisito tem levado a um trabalho de conceção e criação que se traduz numa vasta variedade de formas que passam, praticamente, despercebidas a quem percorre estes espaços alterando, para o efeito, o convencional formato quadrangular do azulejo. Assim, no revestimento da estação Baixa-Chiado foram criadas cerca de 300 peças específicas, dos já mencionados elementos biselados a elementos quadrangulares, retangulares, triangulares e mesmo cilíndricos, estes para marcar mudanças de panos murários. Já na estação São Bento foi necessário dar curvatura aos azulejos, para que estes se adequassem ao revestimento dos diferentes tipos de colunas que marcam o local. No entanto, é com o Club House Vidago Palace que se assiste à dimensão criativa mais ambiciosa de Siza Vieira, na conceção de cerca de 1.700 formatos para um total de cerca de 3.000 peças que preenchem esta obra, o que constitui um recorde na parceria entre o arquiteto e

a Fábrica Viúva Lamego. Se aqui são as cantoneiras em L um dos elementos mais originais, nos Terraços de Bragança são as chamadas “pingadeiras”, das quais se assinalam dois tipos (um deles com 6,85 cm, feito expressamente para esta obra e todos vidrados especificamente nas cores destinadas a cada um dos edifícios), o elemento referencial das cerca de 100 peças concebidas para o local.

Outras menções poderiam ser feitas, pois praticamente todas as obras de Álvaro Siza Vieira exigem particularidades morfológicas na produção dos elementos cerâmicos que as revestem. Este é um dos grandes aspetos diferenciadores do contributo dos arquitetos na complexa e longa história que é a do azulejo em Portugal. Não só o entendimento da cor, luz e motivos que surgem nas superfícies cerâmicas tem vindo a ser enriquecido, mas também a própria forma e potencial destes revestimentos é pensada para se adaptar a novas exigências, num processo de metamorfose que nos leva a colocar a questão se ainda podemos falar de azulejo quando observamos estes elementos. Se essa é uma questão que se pode legitimamente colocar, a resposta (a existir) já não cabe nestas linhas...

## AGRADECIMENTOS

As informações que integram este texto nasceram de variados diálogos e não posso deixar de agradecer aos meus interlocutores as possibilidades de leituras que me permitiram, começando pelo próprio Álvaro Silva Vieira, Maria Helena Souto, Duarte Garcia e Ana Paula Jarego, da Fábrica Viúva Lamego, Carlos Castanheira, João Pedro Falcão de Campos, Ana Cláudia Almeida, Sofia Caranova.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORTE-REAL, Eduardo – “Siza Vieira e Lisboa: de que se vestem os muros? Uma visão não académica do revestimento cerâmico na arquitectura do mestre”. *A Arte Interior. Siza Vieira e o desenho de objectos*. Lisboa: Caleidoscópio, 2017, pp. 45-47.

PALLA, João. MARTINS, Carmo Reinas – *O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012. 2 vols. (Tese de doutoramento).

SOUTO, Maria Helena – *Arte, Tecnologia e Espectáculo. Portugal nas Grandes Exposições, 1851-1900*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996. 2 vols. (Dissertação de mestrado).

# QUEM FAZ O QUÊ: GLOSSÁRIO

## WHO DOES WHAT: GLOSSARY

### RESUMO

O glossário de termos relacionados com os intervenientes activos numa obra em azulejo resulta do workshop que encerrou o AzLab#33, no contexto do qual se dinamizou um debate sobre as definições terminológicas que a seguir se apresentam. Estas constituem não apenas uma ferramenta operativa usada no *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo*,<sup>1</sup> mas integram o projecto em curso *Az.Thesaurus*, desenvolvido pela Rede de Investigação em Azulejo em parceria com o Museu Nacional do Azulejo.

### ABSTRACT

The glossary of terms related to the active players in an artwork/construction in *azulejo* is the result of the workshop that ended AzLab#33. In it, a debate was promoted on the definitions below. These are not only operative tools used in the *Az Infinitum – Azulejo Reference and Indexing System*, but they are also a part of the ongoing *Az.Thesaurus* Project developed by the Rede de Investigação em Azulejo in partnership with the National Azulejo Museum.

1: Disponível em: <http://redeazulejo.letas.ulisboa.pt/pesquisa-az>

**AUTOR** | AUTHOR

Quem concebe e/ou cria a obra. Pode não corresponder a quem executa. Trata-se de um termo mais utilizado na produção de azulejos contemporâneos.

The one who designs and/or creates the ceramic work. Term may not correspond to who executes the work and is more used in the production of contemporary tiles.

**AUTORIAS** | AUTHORSHIPS

Todos os interveniente(s) envolvidos na concepção e/ou na execução da obra. Inclui obra assinada, identificada, documentada ou atribuída (esta informação deve ser sempre mencionada). De uma forma geral, considera-se, para a produção de azulejos, a existência de uma autoria múltipla: oleiro, mestre ladrilhador e pintor. Pode haver necessidade ainda de mencionar o planeamento de um arquitecto e a produção de desenhos prévios por um pintor.

All players/parties involved in the conception and/or execution of the work. It includes signed, identified, documented or assigned work (this information should always be mentioned). On the whole, for the production of *azulejos*, multiple authorship is always considered, which includes: potter, master tiler and painter. Mentioning an architect's role in the planning as well as the production of previous drawings by a painter might be required too.

**AZULEJADOR** | TILE LAYER

Usar preferencialmente ladrilhador.

Use preferably tiler.

**FÁBRICA** | FACTORY

Corresponde à unidade de produção cerâmica semi-industrial e industrial, na qual se reconhece uma maior organização, distribuição de tarefas e especialização do trabalho. Usa-se depois da criação da Real Fábrica de Louça, ao Rato, em 1767.

Corresponds to the semi-industrial and industrial ceramic production unit, which includes a larger organization, distribution of tasks and work specialization. It is a term used after the creation of the Real Fábrica de Louça, in Rato, in 1767.

**LADRILHADOR** | TILER

Quem aplica os azulejos. Devido à sua responsabilidade no planeamento e execução da obra, o ladrilhador pode desempenhar o papel de organizador da encomenda, estabelecendo o contacto com o encomendador, fazendo o levantamento do espaço (mediadas e desenhos dos alçados), distribuindo a encomenda pela olaria e pintor, e dirigindo a aplicação final. **[nota complementar]** Profissão autonomizada dos pedreiros desde o início do século XVII, e com importâncias distintas ao longo dos séculos.

The one who applies the tiles. Due to his responsibility in the planning and execution of the work, the tiler can play the role of the commissioner's organizer, establishing contact with the commissioner, surveying the space (measurements and drawings of the elevations), distributing the commission through the pottery as well as the painter, and directing the final application.

**[additional note]** Autonomous profession of masons since the beginning of the 17<sup>th</sup> century; gained distinct importance throughout the centuries.

**OLARIA** | POTTERY

Corresponde à unidade de produção cerâmica artesanal. Com base em diversas descrições dos séculos XVII e XVIII, pode descrever-se da seguinte forma: o piso superior era destinado à habitação do mestre oleiro, deixando o piso térreo e o pátio livres para o trabalho. O espaço de trabalho incluía espaços de secagem, lavagem e armazenamento, para além do forno, do poço, do moinho de vidro e de outro para fazer tintas. Algumas olarias teriam ainda uma tenda, ou seja, um espaço de venda (certamente de comércio profissional). Na olaria trabalhavam o mestre oleiro, os oficiais, aprendizes, forneiros, criados...

Corresponds to the handmade ceramic production unit. Based on several accounts of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, it can be described as follows: the upper floor was intended for the master potter's dwelling, leaving the ground floor and the patio free for work. The workspace included drying, washing and storage spaces, in addition to the furnace, the well, the glass mill and another room to make paint. Some potteries would also have a tent, that is, a sales space (certainly in professional trade). In the pottery worked the master potter, officers, apprentices, suppliers, servants, among others.

**OLEIRO** | POTTER

Responsável pela manufactura do azulejo, que assume um papel de particular relevo durante os ciclos de renovação tecnológica e na produção de azulejaria seriada.

**[nota complementar]** Termo cujo significado conheceu variantes ao longo dos séculos, centralizando a produção no século XVI através do domínio dos fornos, dos vidrados e das tintas cerâmicas; mantendo essa unidade no século XVII, com a produção de azulejos de padrão, seriada e com mão-de-obra pouco especializada, mas com alterações profundas no século XVIII.

The one responsible for the manufacturing of the tile, which presupposes a particular role during the cycles of technological renovation and the production of serial tiles.

**[additional note]** Term has had different meanings throughout the centuries, mastering the production in the 16<sup>th</sup> century through the dominion of the furnaces, the glazes and the ceramic inks. The potter maintained this role in the 17<sup>th</sup> century, with the production of pattern, serial and handmade tiles with less specialized labor, but there were profound changes in the 18<sup>th</sup> century.

**PINTOR** | PAINTER

Pode corresponder ao autor e/ou ao executante. Muito embora a expressão “pintor de azulejos” tenha correspondido, em determinados períodos, a uma maior especialização da profissão, deve ser usado preferencialmente o termo “pintor”, num sentido mais abrangente.

**[nota complementar]** O ofício de pintura sobre cerâmica foi realizado quer por pintores com uma formação mais erudita, quer por pintores assalariados pelos mestres oleiros para a execução de azulejaria seriada. É a necessidade de uma actualizada cultura ornamental e figurativa que explica a dissociação entre o mestre oleiro, que possui o conhecimento da tecnologia dos vidrados, e o pintor de azulejos. A documentação revela dois tipos de “especialização”: uma primeira, que se inicia nas últimas décadas do século XVI, relativa à produção de azulejos de padrão; e uma segunda, a partir das últimas décadas do século XVII, relativa à produção de azulejaria figurativa.

It may correspond to the author and/or the executor. Although the expression “tile painter” has in certain periods corresponded to a greater specialization, the term “painter” should be used in a more general sense.

**[additional note]** The work of painting on ceramics was carried out by more erudite painters, or by salaried painters who the master potters hired for the execution of serial tiles. It is the need for an up-to-date ornamental and figurative culture that explains the dissociation between the master potter, who possesses the knowledge of glazing technology, and the tile painter. Documentation reveals two types of “specialties”: the first, which begins in the last decades of the 16<sup>th</sup> century, concerns the production of pattern tiles, while the second, from the last decades of the 17<sup>th</sup> century, the production of figurative tiles.