

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 exemplo¹) 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).

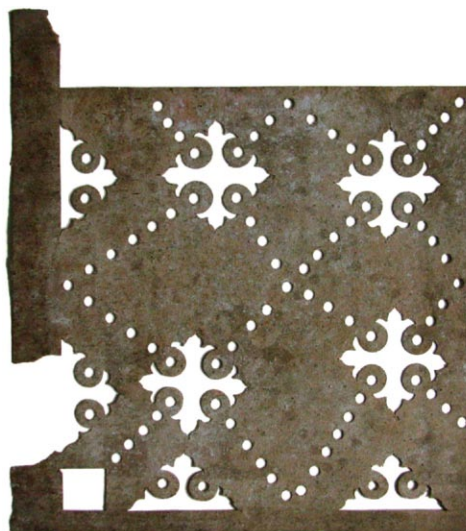


Fig. 03 Uma das estampilhas do arquivo da Fábrica de Cerâmica das Devesas (fot. de Francisco Queiroz)

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 concebesssem 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

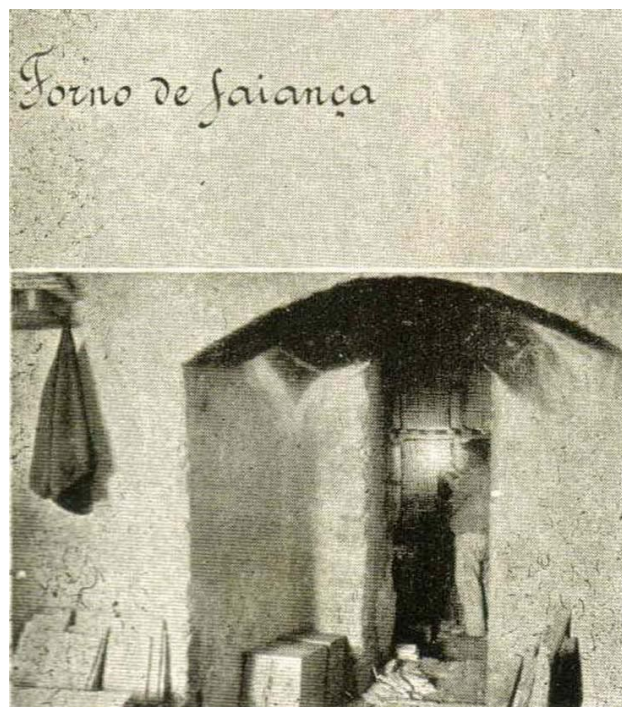


Fig. 04. Forneiro colocando azulejos num dos fornos de faiança da Fábrica de Cerâmica das Devesas, forno esse que ainda existe (fot. constante do catálogo da fábrica publicado em 1910)

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 “vidração” 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).