

TEXTOS UNIVERSITÁRIOS DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS



“A ARTE DE BEM VIVER”

A *ENCENAÇÃO* DO QUOTIDIANO
NA AZULEJARIA PORTUGUESA
DA SEGUNDA METADE DE SETECENTOS

MARIA ALEXANDRA TRINDADE GAGO DA CÂMARA

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR

“A ARTE DE BEM VIVER”

A *ENCENAÇÃO* DO QUOTIDIANO
NA AZULEJARIA PORTUGUESA
DA SEGUNDA METADE DE SETECENTOS

TEXTOS UNIVERSITÁRIOS DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

“A ARTE DE BEM VIVER”

A *ENCENAÇÃO* DO QUOTIDIANO
NA AZULEJARIA PORTUGUESA
DA SEGUNDA METADE DE SETECENTOS

MARIA ALEXANDRA TRINDADE GAGO DA CÂMARA

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR

Título – “A ARTE DE BEM VIVER”

A ENCENAÇÃO DO QUOTIDIANO NA AZULEJARIA PORTUGUESA
DA SEGUNDA METADE DE SETECENTOS

Autor – MARIA ALEXANDRA TRINDADE GAGO DA CÂMARA

Edição – FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA

Tiragem – 500 exemplares

Paginação, Impressão e acabamento – Imprensa Portuguesa – Porto

Distribuição – DINALIVRO • AUDIL

© FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA

Dezembro de 2005

Depósito Legal n.º 230740/05

ISBN: 972-31-1128-4

“Les azulejos constituent en partie la physionomie du Portugal. C’est ainsi qu’on appelle des minces carreaux d’argile cuits au four, émaillés sur une de leurs surfaces. Il y a peu d’église, peu de maison qui n’en renferment. Tantôt ils encadrent, les portes des édifices, tantôt ils ornent les vestibules et les escaliers.”

Athanase RACZYNSKI – *Les arts en Portugal, lettres adressés a la société artistique et scientifique de Berlin, et accompagnées de documents*, Paris: Jules Renouard et Cie., Libraires-Editeurs, 1846, pp. 427.

“A linguagem das paredes em Portugal são os azulejos. Não são as tintas, nem o betão, mas sim os azulejos...”

Ivan Chermayeff, in *Azulejos dos Oceanos*, Expo. 98, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 1997, pp. 47.

“O azulejo é essencialmente uma presença, um brilho... o azulejo não se vê, mas sente-se... a maior parte das pessoas não vê as paredes, mas sente-as... isso é que é verdadeiramente importante...”

Maria Keil, “Envolvências Citadinas”, in *As Idades do Azul*, Lisboa, 1998, pp. 82-83.

Título – “A ARTE DE BEM VIVER”

A ENCENAÇÃO DO QUOTIDIANO NA AZULEJARIA PORTUGUESA
DA SEGUNDA METADE DE SETECENTOS

Autor – MARIA ALEXANDRA TRINDADE GAGO DA CÂMARA

Edição – FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA

Tiragem – 500 exemplares

Paginação, Impressão e acabamento – Imprensa Portuguesa – Porto

Distribuição – DINALIVRO • AUDIL

© FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA

Dezembro de 2005

Depósito Legal n.º 230740/05

ISBN: 972-31-1128-4

“Les azulejos constituent en partie la physionomie du Portugal. C’est ainsi qu’on appelle des minces carreaux d’argile cuits au four, émaillés sur une de leurs surfaces. Il y a peu d’église, peu de maison qui n’en renferment. Tantôt ils encadrent, les portes des édifices, tantôt ils ornent les vestibules et les escaliers.”

Athanase RACZYNSKI – *Les arts en Portugal, lettres adressés a la société artistique et scientifique de Berlin, et accompagnées de documents*, Paris: Jules Renouard et Cie., Libraires-Editeurs, 1846, pp. 427.

“A linguagem das paredes em Portugal são os azulejos. Não são as tintas, nem o betão, mas sim os azulejos...”

Ivan Chermayeff, in *Azulejos dos Oceanos*, Expo. 98, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 1997, pp. 47.

“O azulejo é essencialmente uma presença, um brilho... o azulejo não se vê, mas sente-se... a maior parte das pessoas não vê as paredes, mas sente-as... isso é que é verdadeiramente importante...”

Maria Keil, “Envolvências Citadinas”, in *As Idades do Azul*, Lisboa, 1998, pp. 82-83.

ÍNDICE GERAL

Prefácio do Professor Doutor Rafael Moreira.....	XIII
Agradecimentos	XVII
Preâmbulo	XIX
Critérios e Metodologia	XXVII
Siglas e Abreviaturas	XXXI

PARTE I

FORMAS DE VIVÊNCIA E CIVILIDADE

Capítulo 1

O Quadro Social: Os Novos Modelos de Civilidade	5
1.1. A codificação do comportamento: cortesia, etiqueta e civilidade	5
1.2. A literatura de comportamento social	20
1.2.1. <i>Tratadística de etiqueta</i>	26
1.2.2. <i>Manuais de civilidade</i>	37

Capítulo 2

Formas de Quotidiano	57
2.1. Práticas e espaços sociais.....	57

PARTE II

O ESPAÇO E A “ARTE DE BEM VIVER”

Capítulo 1

Um Quotidiano Transformado	81
1.1. Arquitectura e quotidiano: a habitação nobre no termo de Lisboa	81
1.2. O azulejo como <i>espelho</i> da sociedade.....	117

PARTE III

UM DISCURSO DA VIDA PRIVADA

Capítulo 1

Modelos e Cenários de Representação do Quotidiano na Azulejaria:

Caracterização de <i>Cenas-Tipo</i>. Cenas Sociais e de Representação	141
1.1. Vivências	145
1.1.1. <i>A “toilette”</i>	148
1.1.2. <i>Merenda e Passeio</i>	151
1.1.3. <i>Concerto</i>	154
1.1.4. <i>“Fête galante”</i>	158
1.1.5. <i>O exotismo – “chinoiseries”</i>	163
1.2. Prazeres	169
1.2.1. <i>Caça</i>	169
1.2.2. <i>Pesca e Cenas marítimas</i>	175
1.2.3. <i>Jogos e Divertimentos</i>	177
1.2.4. <i>Dança</i>	181
1.2.5. <i>A mesa</i>	183
1.3. Sentimentos	188
1.3.1. <i>Intimidade/Galanteria</i>	189
1.3.2. <i>Amor/Natureza</i>	197

Capítulo 2

Programa e Arquitectura	201
2.1. A lógica de uma distribuição orgânica no espaço.....	201

PARTE IV

PRODUÇÃO E DIFUSÃO DO AZULEJO CIVIL EM LISBOA:
1750-1800

Capítulo 1

Fábricas, Protagonistas e Modelos	235
1.1. Olarias e fábricas	235
1.1.1. <i>Breve história da Fábrica do Rato: produção e funcionamento</i>	246
1.2. Da encomenda à produção: materiais, métodos e ciclos de produção artística	257
1.3. Protagonistas e autorias: <i>Oleiros, pintores de azulejos e mestres ladrilheiros</i> – identificação e estatuto.....	266
1.4. Modelos: fontes de inspiração e gramáticas decorativas.....	283

Capítulo 2

Os Sentidos da Encomenda	301
2.1. O gosto do encomendador como forma de representação social: alguns exemplos	301
Reflexões	313

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1. Fontes	319
1.1. Fontes Manuscritas	319
1.2. Fontes Impressas.....	325
1.3. Fontes Iconográficas	335
2. Bibliografia	339
2.1. Obras de Referência.....	339
2.2. Estudos Específicos	342

ELENCO DOCUMENTAL	361
--------------------------------	-----

REPERTÓRIO ICONOGRÁFICO

Elenco de <i>cenas-tipo</i>	399
I. VIVÊNCIAS	399
II. PRAZERES	433
III. SENTIMENTOS.....	455
Modelos	467
CAÇADAS	467
TEMAS GALANTES.....	469
CENAS MARÍTIMAS/PAISAGENS RURAIS	481
TRAJES/TIPOS SOCIAIS.....	483
ARQUITECTURAS/PONTES/RUÍNAS	491
CHINOISERIE.....	497
JOGOS.....	505
ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES	509
ÍNDICE REMISSIVO	
Temático	521
Onomástico	522
Toponímico.....	523

PREFÁCIO

Azulejaria e Vida Social

Compreender que fios ligam a produção e o consumo artísticos às concretas necessidades, funções e hábitos da sociedade é uma das tarefas mais aliciantes da História da Arte, ao reconduzir os valores estéticos ao seu lugar de origem. É das menos praticadas, também, pelos conhecimentos que implica quer de um, quer de outro aspecto do real: as práticas do dia-a-dia e o conteúdo simbólico da representação. Foi a este desafio que meteu ombros a Dr.^a Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara na sua dissertação para Doutoramento em História da Arte, apresentada à Universidade Aberta no ano de 2001 e que a Fundação Calouste Gulbenkian em parceria com a Fundação para a Ciência e a Tecnologia agora edita, aliviada dos apêndices de iconografia e de fichas monográficas.

A Dr.^a Alexandra Gago da Câmara fora minha aluna no Mestrado em História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, que frequentou com grande distinção e concluiu em 1991 com um trabalho notável, publicado sobre os espaços teatrais na Lisboa de Setecentos. Cenografia, teatralidade, arqueologia e recriação de ambientes e lugares teatrais eram, já então, alguns dos seus interesses, que soube situar com felicidade no mundo do teatro barroco e das vivências lisboetas dos séculos XVII e XVIII. Atraída pelo “brilho” do azulejo – esse género tão estudado e tão pouco conhecido – aven-

turou-se, para a sua tese doutoral, a um tema inovador e de raro fascínio: a encenação do quotidiano que aí faz nos pequenos quadros da vida social, em episódios da vida galante e mundana, espelhos de uma sociabilidade nova mais “policiada”. Procedeu, assim, a uma inversão do olhar: não os espaços teatrais em si mesmos, mas o seu reflexo nas superfícies azulejares dos interiores domésticos, passando da visão pública à visão privada.

Alargou o campo da sua análise, para este inquérito, ao espaço da casa como cenário de um décor de civilidade e auto-representação em percursos de prazer, jogo e diálogo, lendo as arquitecturas e jardins em chave semântica como lugares de uma mise-en-scène e de formas de prestígio social. Para o que lhe foi necessário fazer o exaustivo levantamento de toda uma literatura que codifica esses novos modelos ideais de comportamento em tratados de cortesia e etiqueta, manuais de jogos e de mesa, de conversação e galanteria – da “arte de bem viver” – lidos na Corte na segunda metade do século XVIII. Definiu as cenas-tipo que a caracterizam, da toilette ao passeio, do concerto e da dança aos jogos de salão, da caça aos sentimentos, situando essas maneiras de estar em contextos concretos que se espelham no azulejo. O desafio era grande; mas os resultados ultrapassaram as expectativas como o leitor atento terá ocasião de verificar por si mesmo, deleitando-se na sua leitura e interacção mútua, transversal ao conceito de civilização segundo a definição hoje clássica de um Norbert Elias.

Ousemos crer que tal só foi possível pela própria natureza do trabalho. Estudo interdisciplinar, ele foi também um estudo interuniversitário, desde os primeiros passos à sua apresentação pública na Universidade Aberta em 2001, tendo por arguente o Prof. Doutor Nelson Correia Borges, da Universidade de Coimbra, e a máxima classificação com voto de publicação.

Superiormente co-orientado pela Senhora Reitora da Universidade Aberta (onde a candidata é docente) Prof.^a Maria José Pimenta Ferro Tavares, foi o autor destas linhas, docente do Departamento de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, honrosamente convidado pela Magnífica Reitora para ser o seu orientador quanto

aos aspectos especificamente histórico-artísticos, tendo grande parte das investigações aí decorrido e nas vizinhas instalações do então “Arquivo de Arte” da Fundação Calouste Gulbenkian, sobre os fundos ainda inexplorados e incompletos deixados por Santos Simões. Sem choques de rota e em permanente diálogo, a pesquisa decorreu com a serenidade e espírito de abertura necessários tanto aos orientadores como à candidata, para quem julgamos que a pluralidade das vias de abordagem que lhe eram propostas de diversos lados constituiu uma mais-valia.

Não nos cabe a nós julgar dos méritos de uma obra académica já aprovada com mérito, e que merece agora as honras do prelo pela atitude mecenática bem-informada da Fundação Gulbenkian.

Permitam-me apenas que chame a atenção do leitor estudioso que tem em suas mãos um trabalho sobre azulejaria portuguesa – numa região e cronologia restritas, é certo, mas que em boa hora deverá ser alargada ao conjunto do País – que parte no essencial de uma hipótese sociológica (que não é a da “História Social” à maneira de um Hauser ou Antal) de interpretação do discurso do azulejo como suporte artístico de uma linguagem semanticamente codificada e socialmente contextualizada no corpo da sociedade, e que envolve no seu jogo de espelhos os ritmos, estéticas, curvas de gosto e riscos analíticos em que a própria sociedade se revê reflectida no suporte cerâmico. Diria, sem medo de errar, que se trata de uma obra metodologicamente inovadora no domínio da História da Arte (e da cultura) portuguesa.

RAFAEL MOREIRA

Fevereiro de 2005

AGRADECIMENTOS

Na realização de um trabalho como o presente, múltiplos factores concorreram para que fosse levado a bom termo. De entre todos, saliento o apoio e o ânimo que sempre recebi de professores, colegas, familiares e amigos.

Agradeço aos Profs. Doutores Rafael Moreira e Maria José Pimenta Ferro Tavares, meus orientadores, toda a compreensão demonstrada, traduzida numa real confiança, numa disponibilidade e paciência, num diálogo que já vem de alguns anos. Devo-lhes preciosas indicações e correcções que contribuíram para aperfeiçoar este trabalho, assim como orientações metodológicas.

O nosso programa de pesquisa só poderia cumprir-se com o trabalho em arquivos, bibliotecas, museus, colecções privadas e a muitos proprietários que facultaram acesso às “suas casas”. Devo mencionar a antiga e actual direcção do Museu do Azulejo, à Biblioteca Geral de Arte, Arquivo de Arte e Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, que me permitiram trabalhar com os preciosos materiais do Arquivo Santos Simões, ao privilégio de ter podido, durante mais de dois anos, usufruir de um espaço excepcional para a escrita deste texto, às bolsas e subsídios de investigação que permitiram deslocar-me a Paris e às muitas fotografias que registei sempre ao encontro de “mais um registo em azulejo”... Também ao Museu Nacional de Arte Antiga, Palácio Nacional de Queluz, Palácio Fronteira, Biblioteca Nacional, Academia das Ciências, Biblioteca da

Ajuda, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Biblioteca Pública de Évora, e Arquivo de Évora, Biblioteca Municipal Pública do Porto, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, Biblioteca Nacional de Paris (Gabinete de Estampas), Fondation Jacques Doucet, Museu do Louvre (Departamento de Estampas), Musée Carnavalet (Cabinet des Arts Graphiques) e British Library.

À Universidade Aberta – de cujo corpo docente faço parte – e, muito particularmente, ao Conselho Científico e Departamento de Ciências Humanas e Sociais, agradeço a minha dispensa de serviço docente em 1998-99 e 1999-2000 e a todos os colegas.

Finalmente às duas instituições Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia pelo apoio na presente publicação.

À minha família pelo esforço de suprirem as ausências, a que a investigação obrigou durante momentos importantes das nossas vidas.

MARIA ALEXANDRA TRINDADE GAGO DA CÂMARA

Fevereiro de 2005

PREÂMBULO

O tema do presente trabalho que apresentamos tem por título “*A arte de bem viver*”: *a encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de Setecentos* e centra-se justamente sobre o estudo das questões relativas ao espaço da representação e ao lugar do “espectador”, na sua reciprocidade e na relação essencial entre estes dois aspectos, num suporte plástico específico e durante um período de tempo determinado.

O tema em estudo prende-se, deste modo, com a procura e registo de *cenários* sociais íntimos e mundanos na azulejaria portuguesa do período em questão, concebidos como um sistema de *reflexos* das posturas e vivências sociais. Uma visão justaposta entre a azulejaria portuguesa e a própria representação da sociedade coetânea foi a ideia que guiou este projecto de investigação, apresentando-se assim, simultaneamente, como um estudo do azulejo civil na região de Lisboa e um contributo para a história das práticas do quotidiano vividas na capital – enquanto corte – num período, se quisermos, balizado entre duas datas significativas: 1750 e 1807.

Realidades cronológicas e tempos de mudança acompanharam na história da azulejaria um longo período de produção, variado e rico de soluções e propostas decorativas. Assim, 1750 correspondeu ao nascimento do reinado de D. José e a um novo ciclo que se inicia na evolução do azulejo português, traduzido pelo esgotamento da predominância do azul-de-cobalto e pela generalização dos modelos

decorativos formais oriundos da Europa Central, ao mesmo tempo que se recupera a tradição seiscentista da padronagem, ligada à marca de renovação estética mais evidente da segunda metade do século XVIII: a reconstrução de Lisboa. A segunda data, 1807, liga-se esquematicamente ao momento mais agudo das Invasões Francesas e à partida da família real e da Corte para o Brasil, acontecimentos que provocaram uma estagnação criativa da produção do azulejo. A depuração ornamental dos meados do século XIX prenuncia o seu fim como material sumptuário das classes dominantes do Antigo Regime e a banalização pela construção burguesa.

A área deste trabalho é, assim, a **azulejaria civil**, entendida numa contextualização cultural e ao mesmo tempo apreendida na sua dimensão e papel eminentemente social, perspectivando-se as relações e as significações entre o discurso da iconografia azulejar e o terreno mais vasto da arte e da cultura portuguesa de Setecentos.

Neste percurso, abordámos a azulejaria pelo ângulo dos seus contactos com áreas de estudo tangentes e afins, seguindo sempre uma perspectiva de correspondência e procurando um modelo interpretativo. Foi na intersecção e confluência de outros campos que o objecto da nossa pesquisa se foi definindo. Forçosamente, a investigação levou-nos por arrastamento a falar de temáticas diversas que não nos pareceram de modo algum marginais ao objecto do nosso estudo: dos modelos de civilidade aos discursos normativos e às práticas de comportamento social, da identificação de formas e espaços de sociabilidade à tentativa de definição e distribuição do espaço social e físico da casa nobre e sua utência; aspectos mal conhecidos, que podem causar à partida alguma perplexidade num trabalho em História da Arte, e até mesmo um risco, merecendo portanto uma explicação e um espaço de reflexão.

Considerando a relativa abundância de registos ligados ao quotidiano na azulejaria portuguesa, decidimos apresentá-los como temas iconográficos, intimamente conotados com uma certa *“arte de viver”* protagonizando e acompanhando a evolução do gosto e tipo específico de “consumo” estético da sociedade portuguesa de então. Torna-se evidente que a azulejaria deste período se assumia como vocabu-

lário social numa espécie de catálogo de regras do “saber estar” que surgem concomitantemente como contributo de prestígio para uma hierarquia social e como veículo do imaginário mundano. Do ponto de vista da recriação do quotidiano, ela é potenciadora de leituras dinâmicas, constituindo inevitáveis testemunhos de uma nova *“arte de bem viver”*.

A questão central que nos interessou responder foi saber que relações encontrar e estabelecer entre a caracterização destes modelos socioculturais e o discurso plástico do azulejo. O nosso propósito foi, assim, captar e apreender na sua totalidade a função social do azulejo, apresentando-o nas suas diferentes variantes de discursividade mundana. Nesta perspectiva, preferimos intencionalmente o termo *“encenação”* do quotidiano ao da *“representação”*, residindo neste ponto a chave de leitura e a própria legitimidade da azulejaria portuguesa. O conceito de *encenação* presta-se a diferentes apropriações ideológicas que fazem sentido quando aplicadas e incorporadas no universo da pintura azulejar, como também na percepção que a própria sociedade do século XVIII faz de si própria – na medida em que se estabelecem pontos de encontro entre os que “actuum” e os que “observam”, tendendo a constituir-se momentos privilegiados de “espectáculo”.

A azulejaria reflecte, assim, esta atitude de exibição, procurando elevar actividades comuns à dimensão e categoria teatral, trazendo ao nível da consciência posturas e vivências até então encarados como espontâneas.

Considerámos e dividimos este texto em quatro momentos, que sistematizam as diferentes vias de interpretação do objecto em estudo.

Em primeiro lugar, a necessidade de tratar questões relacionadas com o quotidiano levou-nos a reflectir e enquadrar experiências sobre um quadro cultural e social, enquanto instrumentos conceptuais da maior importância para se conceber um entendimento alargado das práticas setecentistas. Entendemos neste ponto: a percepção de conceitos como cortesia, etiqueta e civilidade, a evolução de um dis-

curso normativo; o valor atribuído a uma imensa panóplia de textos do “*bem viver*” como formulários de práticas sociais, a sua operacionalidade e a definição do próprio espaço e contexto geográfico – a cidade de Lisboa, simultaneamente corte e capital – como ideia de lugar social preeminente.

Em segundo lugar, avaliou-se o espaço da casa, pois a imposição de um papel social permitiu a uma elite promotora da construção de palácios e casas nobres – informada pelas modas europeias e seguindo as “modernas” condutas de civilidade – exigir, para o quadro da vida que a envolve, o cenário da decoração, que escolhe como forma de prestígio e de auto-representação. As características particulares desta franja social, a forma como se distinguem socialmente, a sua postura e comportamento social, reflectiram-se de forma evidente na organização do espaço que habita e na importância dada à decoração da sua própria habitação.

Constatámos o sentido modelar e de representação de que se revela a habitação nobre, com uma ostentação particular em espaços determinados, criados pela luz e brilho do azulejo, relacionado com a ideia de *espelho*, a que está associada uma linguagem característica, formulada por temas do quotidiano. As figurações vão integrar espaços do edifício caracterizados pelo efeito lúdico e decorativo. Numa dupla leitura que incide na interacção e diálogo entre arquitectura e pintura azulejar, apresentamos alguns exemplos ao nível da vivência dos espaços azulejares civis interiores e exteriores da região de Lisboa.

O terceiro momento foi o da análise de um discurso da iconografia azulejar definindo um elenco de *cenários-tipo* e formulando um modelo de interpretação particularizado segundo os diversos significados que cada um dos temas reflecte.

O quarto e último momento forjou um percurso formal e estilístico do azulejo civil, indagando locais e ritmos de produção, identificando principais protagonistas e modelos, definindo os ritmos estéticos, as motivações, o perfil e o gosto de encomendadores e clientes, como agentes de inovação que foram neste processo artístico.

Não poderíamos iniciar este trabalho sem referir sucintamente estudos e novos contributos, assim como prestar tributo aos estudiosos que, nos últimos vinte anos, fizeram da Azulejaria Portuguesa deste período lugar de inquietações e objecto de investigação.

Na sequência do trabalho pioneiro do Eng.º J. M. Santos Simões, de levantamento e inventariação dos núcleos de azulejos existentes em Portugal e no Brasil, de que resultaram estudos alargados e sistematizados como o *Corpus da Azulejaria Portuguesa* – os dois primeiros volumes dedicados à *Azulejaria Portuguesa nos Açores e na Madeira* (1963) e *Brasil* (1965) e os dois seguintes à *Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI* (1969, este com reedição recente) e à *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, foi possível obter uma visão panorâmica desta arte à escala territorial. Partindo deste ponto, muitos trabalhos arrancaram concretamente na recuperação e tentativa de definição de um ciclo Barroco na Azulejaria Portuguesa, após os estudos iniciais nos começos do século de um José Queirós, Reinaldo dos Santos, Vergílio Correia entre outros. Refiro-me em particular aos de Flávio Gonçalves – *As Obras Setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Piedade e o Seu Enquadramento da Arte Portuguesa da Primeira Metade do Século XVIII* (1984), Carlos Moura e José Meco, respectivamente nas Publicações Alfa (1989). O primeiro com a definição dos primórdios do Barroco: *Sombra, Luz e Cromatismo: a Pintura e o Azulejo. As Artes Decorativas*, e o segundo com uma proposta de síntese *Azulejo em Portugal*. Ainda nos finais dos anos 80, o *Dicionário do Barroco (...)* privilegia a azulejaria com algumas das seguintes entradas: *Azulejo, Figuras de convite, S. Lourenço de Almansil, Quinta dos Azulejos, Palácio do Correio-Mor, Loios de Évora, e Loios de Arraiolos, Valentim de Almeida, Policarpo de Oliveira Bernardes e António de Oliveira Bernardes*, entre outras, pois não deixa de ser significativo que no final do século só dez por cento de um “Dicionário do Barroco em Portugal” seja dedicado ao azulejo.

Pela mesma altura, a revista sobre estudos barrocos – *Claro/ Escuro* (1989-90) – surge com importantes trabalhos de Luísa Arruda ao nível da encomenda, do retrato cerâmico e da caracterização de

um género artístico correcta e cientificamente delimitado em relação às outras criações azulejares portuguesas do tempo: as figuras de convite: *O retrato de D. João V na Portaria de S. Vicente de Fora e o Palácio de Xabregas. Do Legado de Tristão da Cunha às grandes obras do século XVIII*, intenções que irão desembocar mais tarde num projecto mais alargado e inovador: *Azulejaria Barroca Portuguesa – Figuras de convite* (1993).

Respectivamente em relação ao rococó e ao período pós-terramoto, as lacunas existentes eram maiores. Inicia-se, ainda nos anos 80, uma reformulação cronológica deste período em fases individualizadas; concretamente no que respeita à produção ligada à fábrica do Rato intuída por José Meco: *Azulejaria no Concelho de Oeiras e O Palácio Pombal e a Casa da Pesca* (1982) e *Louças do Rato e azulejos pombalinos*, artigo que acompanha o Catálogo da exposição patente no Museu da Cidade em 1982.

É, sobretudo, em relação à produção da segunda metade do século XVIII, na tentativa de estabelecer critérios estilísticos e de definição de autorias e ciclos de produção, que as questões se tornam mais difíceis. No entanto, a implementação da ideia de um período extremamente produtivo e criativo entre os anos 50 e 70, relativamente ao qual o terramoto não teve implicações, foi entendido por diversos autores. Encontramos nos últimos anos um conjunto de trabalhos importantes e significativos de Celso Mangucci que esclarecem pontos ligados à produção de olarias e identificação de oleiros, à individualização de trabalhos de pintores como Valentim de Almeida (1692-1779) e o seu filho Sebastião de Almeida (1727-1779): *Olarias de Louça e Azulejo de Santos o Velho*, (1996), *Quinta de Nossa Senhora da Piedade. História do seu Palácio, Jardins e Azulejos* (1998) e *A estratégia de Bartolomeu Antunes, mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)* (2003).

Ainda sobre este período há que referir a dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à U.N.L por Maria João Lynce Costa Pais – *Iconografia da Memória na Azulejaria do século XVIII: Quatro Elementos, Quatro Estações, Quatro Partes do Mundo* (1994), em que o azulejo aparece como suporte material de uma pintura e

iconografia com características muito próprias, especificamente portuguesas, que não se reduzem apenas e somente a uma arte decorativa.

A década de 90 constitui um período de expansão em edições relacionadas com a temática da azulejaria setecentista e a sua presença no Brasil. Assim, assistimos ao aparecimento de duas obras sequenciais sobre os azulejos em Portugal e no Brasil: *Azulejos na Cultura Luso-Brasileira* (dir. de Dora Alcântara, 1997) e *Azulejos – Portugal e Brasil* (Revista *Oceanos*, 1998/1999). O ano de 1991 fica assinalado com o aparecimento da Revista *Azulejo* (n.º 1, 1991; n.º 2, 1992, n.ºs 3/7, 1995-1999, e n.ºs 8/11, 2000-2003) um projecto editorial ligado ao Museu Nacional do Azulejo: a História do Azulejo, Iconografia, Monografias sobre conjunto de azulejo *in situ*, Fontes Iconográficas do Azulejo são áreas do conhecimento que aqui encontram espaço de publicação e actualização. Também os importantes estudos de Luís Moura Sobral sobre um sentido da narração plástica muito têm contribuído para uma leitura direccionada do programa azulejar, p. ex., *Simbolismo e Narração Num Programa Imaculista de António de Oliveira Bernardes* (1999).

Assinale-se, ainda, um conjunto de trabalhos muito importantes relacionados com a azulejaria de Lisboa: *Azulejos. Painéis do século XVI ao século XX* (Santa Casa da Misericórdia, 1994), *História e Azulejo. Hospitais Civis de Lisboa* (1996); *Guia do Azulejo* (Guias do Caminho a Oriente 1998) e *Azulejos. Arte e História* (1998) importantes colaborações num entendimento da articulação dos azulejos com o espaço e com as arquitecturas. A não esquecer a recente obra sobre *Dança e Azulejaria no Teatro do Mundo* (1998) levada à estampa pelas Edições Inapa.

Por fim, uma atenção às colecções e ao alargamento ao espaço da cerâmica portuguesa, foram apresentadas no Catálogo da exposição do Museu Nacional do Azulejo: *Cerâmica Neoclássica em Portugal* (1997), e o Catálogo da exposição *Real Fábrica de Louça ao Rato* (2003); estudos contextualizados das colecções e ao mesmo tempo levantamentos criteriosos do património público e privado.

Por último, tratando-se, como dissemos, de uma proposta diferente de interpretação do azulejo português, a redacção do presente

trabalho é inevitavelmente um trabalho arriscado, pois enfrentamos e partilhamos os desafios de uma história cultural e social, com a desvantagem pessoal de não sermos especialistas na área. Enfrentamos também o desafio de construir um quadro tanto ou quanto “inteligível”, capaz de estruturar os dados recolhidos das fontes documentais e outras, associando-lhes as múltiplas abordagens sugeridas na azulejaria, e decorrente de uma clara definição da problemática proposta.

Contudo, apesar deste conjunto de situações, foi este o percurso escolhido – entre muitos outros – mas não concluído. Talvez futuros estudos possam, a partir das abordagens aqui sugeridas, complementar as inevitáveis lacunas deste trabalho.

CRITÉRIOS E METODOLOGIA

Na sequência da investigação iniciada há cerca de quinze anos sobre questões relacionadas com a espacialidade e a materialidade teatral do século XVIII, procurámos incidir o actual estudo sobre um tema que se inscrevesse numa percepção inicialmente perspectivada por esta anterior temática. Foi, assim, deliberadamente pela metamorfose de um tema, que inaugurámos, pela via da azulejaria deste período, uma interpretação da sua *visualidade*, comprovando-se ser esta uma modalidade pictórica capaz de se revelar como um dos valores estéticos “totais” do Barroco português.

Relegado tradicionalmente para o campo subalternizado das meras artes ornamentais, o azulejo constitui sem sombra de dúvida uma verdadeira arte maior que assegura a Portugal uma vincada presença na geografia do Barroco à escala atlântica, para não falar mundial.

Embora contando com importantes contributos realizados nos últimos quinze anos, como já referimos, o estudo crítico e o levantamento circunstanciado da azulejaria em Portugal e consequentemente no Brasil ao longo da segunda metade do século XVIII continua por fazer, persistindo como uma área de investigação em aberto que conta à partida com algumas dificuldades, não só ligadas à perda de conjuntos em decorrência de demolições, roubos, transferências, como de restauros não sistematizados, constatações que nos colocam o problema considerável das metodologias mais aprofundadas, mais eficazes ou mais urgentemente necessárias no seu estudo.

Estamos conscientes de que uma inventariação exaustiva acompanhada de estudos e desenvolvimentos parcelares deste património, uma real atenção às existências actuais e estado de conservação, poderá tornar-se em breve um campo de trabalho para futuras e sucessivas gerações de historiadores de arte, e outros estudiosos trabalharem.

A preocupação deste trabalho reuniu várias componentes de investigação que se estenderam para além do reconhecimento de peças. O nosso propósito alargou-se, como já referimos, à caracterização da expressão social desta arte, reconhecendo que nela convergem importantes gostos estéticos. Para lá do aspecto arquitectónico, prático e funcional (volumetria), a azulejaria desenvolveu outras potencialidades enquanto suporte pictórico como: linguagem, *luz*, *espírito* que obviamente impuseram a esta arte, uma especificidade na sua dimensão de liberdade, no tratamento das formas e uma interpretação muito *sui generis* dos modelos exteriores, apresentando o seu discurso plástico um dinamismo vernacular.

Dentro da azulejaria figurativa, civil setecentista – especificamente da segunda metade do século XVIII – seguimos uma metodologia que conciliou os seus intrínsecos valores pictóricos com específicas e determinadas questões de ordem social e cultural. Neste quadro de trabalho, tocaram-se pontos importantes, tais como a contextualização e o enquadramento social; entendimento de “ambientes” de trabalho e de produção, indagando uma caracterização de clientelas e mercados, de gostos e círculos de influências, procurando despertar a atenção no mesmo objecto artístico para a concentração de diferentes tensões artísticas. Aqui residuiu o nosso terreno de trabalho.

Todas as citações incluindo as coevas são apresentadas em *itálico*. As notas de rodapé seguem uma ordem sequencial por capítulo dentro de cada parte.

Como suporte de alguns aspectos de investigação anexamos a este texto um Elenco Documental. A maioria dos documentos é referida ao longo do texto. Sobre a sua transcrição, utilizamos as seguintes normas e critérios:

Transcrições sempre em *itálico* e bastante aproximadas do texto original. Sublinhamos frases ou palavras nos documentos.

Esclarecimento do sentido: a pontuação (maior e menor) e a acentuação mantiveram-se.

Estabelecimento do texto literal (letras e palavras): descodificação das abreviaturas (sem a respectiva indicação), modernização da separação e união das palavras; actualização de maiúsculas e minúsculas.

Ortografia: foi mantida, exceptuando os casos do *u* e do *i* com valor consonântico, substituídos por *v* e *j*, respectivamente, e do *j* com valor vocálico substituído por *i*.

Acidentes do texto: as rasuras não foram transcritas e as adições e correcções vão integradas no texto (sem os respectivos sinais).

Quanto à referência aos arquivos onde procedemos à investigação, utilizam-se as abreviaturas indicadas nas páginas XXXI e XXXII.

Na medida em que tencionamos integrar a azulejaria deste período nos quadros da vida social e galante que a produziram, consideramos uma classificação ampla respeitante às fontes e bibliografia. A necessária pluralidade das fontes impressas (almanaques, memórias, relatos e descrições de viagens, periódicos, manuais de civilidade e tratados de literatura comportamental, etc.) complementa-se com uma bibliografia ágil procurando dar resposta às múltiplas solicitações de uma problemática o mais possível aberta, cabendo nos estudos específicos, trabalhos e estudos temáticos que se impõem pela diversidade, tais como: aspectos da cultura material e vida quotidiana, modelos de análise e história comparada, história do traje, artes decorativas, cerâmica, azulejaria e pintura, etc. Não optamos por uma divisão temática na apresentação das Fontes e Bibliografia. Justificou-se individualizar as fontes iconográficas, pela sua unidade; não as de história geral nem mesmo de história de arte.

Com o objectivo de facilitar o acesso mais rápido ao texto, elaborámos um índice remissivo, que incluiu o temático, onomástico, toponímico.

Anexamos a este texto um Repertório Iconográfico, organizado sob o ponto de vista temático e tipológico, constituindo um catálogo de *cenar-tipo* do azulejo português do século XVIII, partindo da esquematização proposta na III Parte, Capítulo 1 – **Vivências, Prazeres e Sentimentos**, privilegiando apenas a peça azulejar enquanto objecto singular de representação pictórica.

SIGLAS E ABREVIATURAS

A.R. – Arquivo de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
 A.H.M.O.P.T.C. – Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações
 A.H.T.C. – Arquivo Histórico do Tribunal de Contas
 A.I.N.S.M. – Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora de Monserrate
 B.A. – Biblioteca da Ajuda
 B.C.A. – Biblioteca da Academia das Ciências
 B.E.S.B.A.P. – Biblioteca da Escola Superior de Belas Artes do Porto
 B.G.U.C. – Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
 B.N.P. – Bibliothéque National de Paris
 B.M.P.P. – Biblioteca Municipal Pública do Porto
 B.N.L. – Biblioteca Nacional de Lisboa
 B.P.E. – Biblioteca Pública de Évora
 F.C.G. – Fundação Calouste Gulbenkian
 I.A.N./T.T. – Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo
 M.N.A. – Museu Nacional do Azulejo
 M.N.A.A. – Museu Nacional de Arte Antiga
 M.R. – Ministério do Reino
 R.S. – Reis Santos

A. – autor
 anot. – anotada
 art. – artigo
 cf. – confira
 cit. – citado(a)
 Cód. – Códice

- ex. – caixa
direc. – direcção de [responsável por obra colectiva]
doc. – documento
ed. – edição; editor [autor da publ.]
est. – estampa
ex. – exemplar
fasc. – fascículo
fig.(s) – figura(s)
fl(s) – fôlio(s)
grav. – gravura, gravador
ilust. – ilustração
in – em [incluído na publicação citada]
inéd. – inédito
introd. – introdução
L.º – livro
Mç. – maço
mss – manuscrito
n.º – número
op. cit. – obra citada
p. ex. – por exemplo
pp. – página(s)
pref. – prefácio
publ. – publicação, publicado
reg. – registo
Res. – Reservado
Rev. – Revista
s.d. – sem data [de edição]
s.l. – sem local [de edição]
ss. – seguintes [páginas imediatas]
t. – tomo
trad. – tradução
v. – lado verso [de fôlio]
Vd. – vide
vol.(s) – volumes
/ – mudança de linha no título de uma obra
(...) – citação de texto impresso ou transcrição de original manuscrito
[] – palavra ou palavras acrescentadas a texto citado ou manuscrito transcrito.

PARTE I

FORMAS DE VIVÊNCIA E CIVILIDADE

SAVOIR VIVRE – *Le, (Morale) le savoir vivre, dans notre nation, consiste à saisir les usages reçus, à avoir pour les autres toutes les manières convenables établies par la mode, être honnête & poli dans la société; enfin faire avec aisance, avec gracie mille petits riens qui l'ont point de nom. Selon la pure morale & les idées de la droite raison, le savoir vivre ne consiste que dans les grands & bonnes choses, car ce mot signifie remplir les devoirs de son état, en écarter toutes les futilités, & mener dignement la vie pour laquelle on est né. D. J.*

In Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers par une société de gens de Lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot; & quant à la partie Mathématique, par M. D'Alembert. Troisième Edition, Tome Trentième. A Neufchâtel, Chez la Société Typographique, 1777.

"(...) Para passar a vida alegre e suavemente, não é preciso que o homem se entregue aos gostos e passatempos, mas sim que elles ocupem huma licita (?) mediania porque tomar muitos ou nenhuns he esquecer-se o homem de si. A caça, a demasiada frugalidade e o jogo, não são verdadeiros gostos, quando chegam a perturbar o sossego da vida (...)."

In Bento MORGANTI – Aforismos moraes e instrutivos, utéis a todo o género de pessoas, nas quaes se achão documentos necessários para a boa instrução da Vida Civil e Cristã (...), 1765, pp. 143.

"(...) A sociedade que faz a vida muito agradável, requer que nos sujeitemos a algumas considerações para podermos gozar das suas delicias e atractivos. O ponto essencial nesta pequena obra é individualizar e explicar estes preceitos à mocidade com huma suficiente clareza, para que ela possa tirar daqui as primeiras luzes daquela civilidade, que nos faz amáveis, que infunde a benevolência no nosso affecto, e que enobrece a nossa alma (...)"

In Abade PRÉVOT – Arte de Agradar na Conversação (trad. do francês por José Vicente Rodrigues), Porto, 1783, pp. 10.

CAPÍTULO 1

O QUADRO SOCIAL: OS NOVOS MODELOS DE CIVILIDADE

1.1. A codificação do comportamento: cortesia, etiqueta e civilidade

Cruzar um percurso entre o discurso comportamental normativo e o quotidiano vivido em Lisboa enquanto corte¹, durante a segunda metade do século XVIII, como ponto de partida de um trabalho de investigação é uma questão que só aparentemente pode parecer marginal no contexto de uma dissertação em História da Arte.

Se analisarmos as recentes correntes da nova historiografia da arte, estas questões não se apresentam como periféricas. As exigências de uma nova historiografia reconhecem um imperativo entendimento da trama de relações existentes entre os universos da história

¹ O significado da palavra “corte” engloba o espaço geográfico onde se situa a residência permanente do Rei – a cidade de Lisboa – o edifício (palácio real), a família real e todos os “*Officiais, & Ministros da Casa Real*”. Cf. Rafael BLUTEAU – *Vocabulário Portuguez e Latino (...)*. Lisboa, 1712-1721, t. II, pp. 575-577). A utilização deste conceito estende-se e aplica-se aos locais onde se realizaram encomendas por iniciativa de círculos próximos da corte. Lisboa e Corte eram palavras frequentemente utilizadas como sinónimos.

cultural² e das mentalidades, da história social e suas articulações com as manifestações artísticas. Encontramo-nos em territórios tangentes e confluentes que vão sendo cruzados, procurando compreender as *práticas* que constroem o mundo como representação. Em regra, é necessário saber entender que a História da Arte não é uma disciplina isolada, ela é também uma história dos conteúdos inseridos num concreto devir histórico. Faz, portanto, sentido reflectir aos apelos de uma *interdisciplinaridade*³, lançados em meados do século pela História nova e à corrente pluridisciplinar já patente nalguns trabalhos de diversas gerações de historiadores, propondo com base nestes pressupostos, analisar os aspectos formais e estéticos deste período com as sensibilidades e mundividência da própria época.

Ao abordar um estudo cujo objecto de análise se prende com a *encenação* do quotidiano⁴ num suporte plástico específico, a azulejaria – como instrumento de integração espacial no contexto civil – encontramos-nos à partida perante um jogo mimético entre modelo

² Vejam-se: Roger CHARTIER – *A História Cultural entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 1988 (Col. Memória e Sociedade). Ensaio pioneiro sobre este assunto, posicionado na linha da Escola dos Altos Estudos em Ciências Sociais. Recorde-se para o caso português, o trabalho de Ana Maria ALVES – “A etiqueta de Corte no período Manuelino” in *Nova História*. Lisboa, 1984, n.º 1, pp. 5-23; Rita Costa GOMES – *A Corte dos Reis Portugueses no Final da Idade Média*. Lisboa: [s.n.], 1994. Não há dúvida de que se caminha para um melhor entendimento entre o discurso, análise cultural e historiografia actual. Veja-se Pedro CARDIM – “A análise cultural no campo historiográfico,” in *Penépole, Fazer e Desfazer História*. Lisboa, 1994, n.º 14, pp. 180-199; onde o autor elabora uma revisão do conceito de cultura e a sua projecção no discurso historiográfico, pontuando a historiografia europeia nos últimos 150 anos.

³ Este paradigma da interdisciplinaridade tem vindo a ser trabalhado desde os anos 50/60. Recorde-se os estudos de J. REVEL – *A Invenção da Sociedade*. Lisboa: Difel, 1990. Cada vez mais, esta é a palavra de ordem de uma nova geração de historiadores, tributários da clássica *Escola dos Annales*.

⁴ Deveremos encontrar na totalidade pressuposta de quotidiano um sentido teatral intencional. Elevar o quotidiano à categoria teatral pressupõe diferentes níveis de leitura. Cite-se toda a teorização proposta por Peter Burke, o mundo como representação, no seguimento do pensamento de Erving Goffman (metáfora do mundo como palco). Cf. Peter BURKE – *O Mundo como Teatro. Estudos de Antropologia Histórica*, Lisboa: Difel, 1991.

social e o modelo conceptual e a sua reprodução (cópia)/imitação/ /transposição, um aspecto essencial da cultura da época.

Partindo desta relação, interessou-nos neste trabalho esboçar uma contextualização social e cultural da sociedade portuguesa de então; desde a definição de papéis sociais (princípios e normas comportamentais) até às mais diversas manifestações da vida privada e pública (espaços de sociabilidade).

Pode aqui residir uma possível chave interpretativa das razões de utilização e representação, na azulejaria, de cenários sociais, que formam um *corpus* de princípios largamente tributários do contacto com a cultura europeia, ao mesmo tempo que constituem um gosto e uma especificidade na História da Arte portuguesa.

Considerando a relativa abundância de temas do quotidiano na azulejaria portuguesa centrada na segunda metade de Setecentos, julgamos ser legítimo considerá-la no seu conjunto como um índice de gosto. Deste modo, um enquadramento teórico sobre modelos mentais e práticas sociais da época poderá ajudar a esclarecer as razões da utilização sistemática do azulejo na arquitectura civil para fins outros que não os da mera decoração arquitectónica.

O estudo da azulejaria do século XVIII sairá, assim, enriquecido com uma reflexão sobre os quadros da vida social e galante que a produziram, sobre o espírito sociocultural que presidiu à encomenda, aos seus consumos, questões que nos transportam ao universo de uma cultura e civilização aristocrático-burguesa, de “consumos” que procurava seguir por mimetismo a Corte⁵, numa época de crise do Antigo Regime. Referimo-nos neste ponto, obviamente, ao con-

⁵ Todos estes aspectos se relacionam intimamente com o jogo das práticas e das representações culturais, que cada vez mais necessitam de estudos parcelares mais aprofundados e pormenorizados, importantes contributos para a História de Arte. Sobre estas questões continuam fundamentais os trabalhos de Norbert ELIAS – *La civilization des moeurs*, 1.ª ed., Paris, 1973. Idem – *La société de cour*, Paris, 1985; estudos que continuam a motivar trabalhos e a merecer atenções, *História da Vida Privada* (...). Porto: Afrontamento, 1989-1991. Cf. Guiliano CRIFÒ – “Tra sociologia e storia, le scelte culturali di Norbert Elias” in *Rituale, Cerimoniale e Etichetta*, Milano: Studi Bompiani, 1985, pp. 261-273.

sumo de uma cultura de elites, muito especificamente às franjas da sociedade portuguesa traduzidas pela nobreza tradicional⁶ e por uma burguesia nobilitada de crescente poder na sociedade; os principais destinatários desta produção. Consciente de sermos demasiado selectivos e cairmos apenas numa amostra, é contudo a um grupo social delimitado que teremos de nos referir; uma sociedade de elite centrada no *espírito de corte*, influenciada por modelos internacionalizantes e cosmopolitas. Toda esta postura cultural, traduzida num *modus vivendi* singular e em práticas de consumo muito específicas, foi-se consolidando ao longo do período moderno e fortaleceu-se durante o reinado de D. João V, para atingir o apogeu durante a governação pombalina.

É interessante observar a lógica de sobrevivência deste grupo, que receberá influências e concomitantemente terá ecos ao nível do discurso comportamental e vivencial: um código de valores, de modelos morais e educativos, de relações com os outros, em suma, uma *arte de viver* que se manifesta de imediato na *aparência* como sinal de distinção e também como expressão do poder e de reconhecimento do seu *status* social. Entre os séculos XVII e XVIII esboça-se um processo de aculturação, frequentemente definido por uma “civilização ocidental” que trouxe e impôs determinados códigos normativos,

⁶ Em termos económicos e patrimoniais, a nobreza de Setecentos alicerçava fundamentalmente o seu poder económico na posse de extensos domínios fundiários. Para este grupo social foram realizados estudos que cobrem os espaços geográficos de França e da Península Ibérica. Cf. Jean-Pierre LABATUT – *Les noblesses européennes. De la fin du XVème siècle à la fin du XVIIIème siècle*. Paris, 1978; Guy Nogaret CHAUSSINAND – *La noblesse au XVIII siècle: de la féodalité aux lumières*, Bruxelles: Complexa, 1990; Jean MEYER – *La noblesse française à l'époque moderne: XVI-XVIII siècle*, Paris: PUF, 1991; Ignacio ALTIENZA-HERNANDEZ – *Aristocracia, poder y riqueza en la España moderna: La casa de Osuna, siglos XV-XIX*. Madrid, 1987 e o resumo fundamental da sociedade hispânica entre o século XVI e o século XVIII; *Hidalgos e hidalgua dans l'Espagne du XVI-XVIII siècles*, Paris: Editions du C.N.R.S., 1989. Em Portugal, os trabalhos de Nuno Gonçalo Monteiro são fundamentais, cf. – *A casa e o património dos grandes portugueses (1750-1832)*, Lisboa: Impr. Nac. Casa da Moeda, 1995, entre outros; *Nobrezas e aristocracias*, Lisboa: Ed. Cosmos, 1993; *Ethos aristocrático Y estructura del consumo: la aristocracia cortesana portuguesa a finales del antiguo régimen*, Valência: Fundación Instituto de História Social, 1997.

tendendo a configurar-se uma antropologia geral do comportamento e contribuindo, assim, para a definição de um homem civil no confronto com a cultura exterior.

Quais as fontes disponíveis para caracterizar o sistema destes comportamentos sociais? Onde poderemos procurar as representações que esta sociedade construiu para seu próprio funcionamento? Que tem ela a ver, ou, melhor, como se relaciona com o universo da azulejaria portuguesa? Qual é, especificamente, o quadro português nesta abordagem?

Uma possível resposta a estas questões estará no conjunto de textos produzidos entre o século XVI e o século XIX que codificam minuciosamente os valores corporais e regulam detalhadamente condutas. A este *corpus* designado por literatura de “civilidade” ou de “comportamento social”, de contornos por vezes imprecisos, envolvendo obras oriundas de tempos e ambiências diversas, é preciso identificar nas suas entrelinhas os seus destinatários, a receptividade e impacto destas leituras e, sobretudo, as práticas particulares da civilidade, questão principal que nos serve para o campo de estudo onde nos situamos.

Tornou-se assim oportuno para a nossa pesquisa pontuar os dois momentos principais de uma teorização sobre a conduta comportamental, que irão fundamentar modelos de *civilidade(s)* durante o período moderno, codificando formulários imprescindíveis nas relações harmoniosas e aceitáveis entre os homens. Só assim nos conseguimos aperceber, ao chegar ao século XVIII, que a criação de um modelo ideal de comportamento rotulado de “*honnête homme*”⁷ não foi uma invenção das Luzes, mas um acumular de princípios e regras

⁷ Foi já assunto trabalhado analisar protótipos de ideal de homem, nas diferentes épocas históricas (modos de agir, convicções, etc.), abordando-se o ideal de homem no mundo barroco: “*tipo europeu que na sociedade francesa surge particularmente sob a forma de 'honnête homme', tem uma longa tradição que, pelo menos desde a cortesia medieval, das cortes de amor, passando por Castiglione, culmina no barroco hispano-português, no tipo graciano do discreto*”. Cf. J. G. Herculano CARVALHO – “Um tipo literário e humano do Barroco: o cortesão discreto”, in *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1964, vol. XXVI, pp. 208-227.

legítimas, uma colecção de exemplos do *saber estar* cujas raízes remontam à própria Antiguidade Clássica.

O primeiro modelo teve a sua origem em Erasmo, com um texto fundador sobre a noção de civilidade⁸. Destinada a todos, a proposta erasmiana é universal, seguindo o princípio de que aquilo que tem valor para o Homem terá valor para toda a Humanidade⁹. Os principais destinatários desta obra serão as crianças, e como objectivo, que estas se tornem sensíveis à necessidade de um código geral de sociabilidade e “boa educação”. Erasmo conferiu à palavra *civilitas* (de *civis*, “habitante da cidade”, por oposição, ao *rusticus*) uma nova dimensão, exprimindo com ela uma necessidade social da época. A partir de então a civilidade fixou-se na consciência das pessoas, surgindo como palavra de moda nas diversas línguas vulgares – *civilité* em francês, *civility* em inglês, *civiltá* em italiano, e também mais tarde *Zivilitat* em alemão¹⁰.

Este modelo pedagógico e cultural persistiu durante três séculos com traduções e adaptações. Erasmo fixou o comportamento do homem em sociedade, fazendo do conceito de civilidade um conceito histórico, questão que abordaremos mais adiante. Mais do que um código de conduta, procurou registar observações e conselhos para uso das crianças nas diversas circunstâncias da vida em sociedade,

⁸ *A civilidade pueril* de Erasmo funcionará como uma matriz. Publicado pela primeira vez em Basileia em 1530, este curto tratado em latim fixa por três séculos, o género literário que assegurará à pedagogia das boas maneiras a sua vasta produção. Cf. Jacques REVEL – “Les civilités de l’âge moderne” in *Politesse et Sincérité*, Paris: Esprit, 1994, pp. 55-67. Este autor enuncia a inovação deste tratado ao colocar as crianças como principais destinatários. Nesta obra dedicada a Henrique de Bourgoigne, Erasmo reúne numa ordem aproximativa observações e conselhos para uso das crianças, abordando as principais circunstâncias da vida em sociedade (da decência e indecência de apresentação, do vestir, da forma de comportamento a ter numa igreja, das refeições, dos encontros, do jogo, do dormir, etc...). Cf. ERASMO – *A Civilidade Pueril*, Lisboa: Estampa, 1978.

⁹ Cf. REVEL – *op. cit.*, pp. 58.

¹⁰ Para o caso alemão, não houve uma consolidação da mesma forma que nas outras grandes culturas. Consulte-se Norbert ELIAS – *O Processo Civilizacional*, Lisboa: D. Quixote, 1989, 2 vol.

retomando e apoiando-se numa vasta literatura clássica¹¹ e em critérios de bom senso. Da aplicação dos princípios gerais abordados nesta obra surgiram uma série de manuais de “bem-viver”, valorizando para todos os mesmos princípios gerais, ao mesmo tempo que se mostravam atentos aos estatutos individuais de cada grupo social.

A este primeiro modelo opõe-se um segundo de matriz aristocrática: a obra, publicada pela primeira vez em Veneza em 1528, de Baldassarre Castiglione, *O Cortesão*¹², que se converteu numa gramática fundamental de cortesia para uso da sociedade de corte.

Il Libro del Cortegiano põe em cena um diálogo privado entre personagens aristocráticas que pertencem à corte de Urbino e se ocupam agradavelmente dos valores e das regras de vida social. Oferece-nos o retrato de uma pequena, mas florescente, corte renascentista: a “corte ideal” do Renascimento, de que a figura do cortesão era o modelo. No palácio, ao serão, eram frequentes as reuniões de homens e mulheres de elevada condição social. Aí se cultivavam os jogos de linguagem, residindo um deles na decisão relativa de quais as qualidades do perfeito cortesão. No seu conjunto, estabeleceu-se uma série de condições mentais e físicas do estatuto do homem de corte. Com inúmeras traduções e adaptações, esta obra alcança igualmente objectivos universais, não só dirigindo-se àqueles

¹¹ É interessante observar que para fundar uma das noções mais utilizadas na modernidade, “a civilização dos costumes”, a palavra e o peso dos Antigos foi um apoio legítimo. Veja-se: *História dos Costumes* (dir. Jean Poirier, trad. Manuel Ruas), 1.ª ed., Lisboa: Estampa 1998, 3 vols.

¹² Cf. Baldassarre CASTIGLIONE – *O Cortesão*, São Paulo: Matins Fontes, 1997. Até aqui, a obra não era traduzida em português, somente conhecida através da tradução de Búscan de 1534. É um dos livros mais importantes sobre literatura de Corte do Renascimento que durante quase dois séculos propôs o modelo de uma elite cultural. A dedicatória oferecia o livro ao português D. Miguel da Silva, então bispo de Viseu, que havia sido embaixador em Roma, onde a sua postura deixara uma memória de refinamento e comportamento nobre na corte pontifícia. Cf. Sylvie DESWARTE – *Il perfetto cortegiano: D. Miguel da Silva*. Roma: Bulzoni, 1989. Sobre a sua influência em Portugal, ver Rafael MOREIRA – “Novos dados sobre Francisco da Holanda” in *Syntria*. Sintra, [s.d.]. I, II, pp. 619-692.

que vivem na corte ou em ambientes cortesãos, mas também a quantos precisam de ser informados dos seus usos¹³.

O texto de Castiglione tornou-se o modelo fundamental de acção do nobre do século XVI, um paradigma de etiqueta de corte¹⁴, de comportamento idealizado, mas também matriz de um entendimento das relações sociais e do conhecimento vulgarizado¹⁵.

Temos, assim, duas vertentes¹⁶ sobre as práticas da civilidade; uma de cariz civilista preconizada por Erasmo, o inventor do *savoir-*

¹³ De novo a ideia de “tipo literário e humano do Barroco” como foi qualificado o “cortesão discreto”, cf. J. G. Herculano CARVALHO – *op. cit.*, “*tende ao longo do século XVII a ser alargado a vários grupos sociais e adquire uma dimensão mais ampla a que se deve dar atenção, para que se possam compreender as preocupações e o alcance das reformas pedagógicas e de costumes de que o século XVII é testemunha*”. Cf. Maria de Lurdes C. FERNANDES – “Modelos educativos do Barroco em Portugal: a «Boa Criação» e a «Polícia Cristã»”, in *I Congresso Internacional do Barroco: Actas*, Porto, 1991, vol. 1, pp. 312-322.

¹⁴ Cf. Carlo OSSOLA – *Dal “Cortegiano” all uomo do mondo: storia de un libro e di un modello sociale*. Turim, 1987, pp. 155-81, onde é traçada uma panorâmica sobre a historiografia do Renascimento do ponto de vista do papel da corte. Vt. Adriano PROSPERI – *La corte e il “Cortegiano”*, Roma: Bulzoni, 1980, 2 vols.

¹⁵ Teve repercussões a nível da arte, tornando-se um elemento renovador do papel do artista na corte e igualmente da posição da pintura no contexto do conhecimento. Foi uma das principais fontes impressas de *Da Pintura Antigua* de Francisco da Holanda, alcançando uma importância superior a qualquer tratado artístico de Quinhentos. Cf. Argel Gonzalez GRACIA – Francisco de Holanda – *Da Pintura Antigua*, ed. anot., Lisboa: Impr. Nac. Casa da Moeda, 1983.

¹⁶ O impacto e a celebridade sob estas duas obras e o desenvolvimento das cortes europeias fez surgir um tipo de cortesão, um homem de corte, e ao mesmo tempo um cidadão com deveres que a literatura dos séculos XVI e XVII acompanhou. Veja-se o caso italiano Giovanni DELLA CASA – *Galateo ovvero de costumi. In rime e prose di Monsignor Giovanni Della Casa*. Venezia: Niccolo Bevilacqua, [s.l.] 1558; e o espanhol Baltasar GRACIAN – *Arte de ingenio y tratado de agudeza*. Madrid, [s.l.] 1642; idem – *El discreto*. [s.l.] 1646 (trad. italiana: *L’uomo di corte, o sia L’arte di prudenza*, Roma: Luca Antonio Chracas, 1698); o caso inglês, HOBY, Sir Thomas – *Courtyer*. [s.l.] 1561; o caso francês, Pierre de DAMPMARTIN – *Du Bonheur de la cour et vraye félicité de l’homme*. Anvers, F. de Nus, 1592 e Antoine de COURTIN – *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnetes gens*. Paris, 1671; e ainda o espanhol Lucas Gracian DANTISCO – *El galateo Espanõl*. Zaragoza: Terragona, 1593 (uma glosa e adaptação da obra de Della Casa); e o português, Francisco Rodrigues LOBO – *Corte na Aldeia e Noites de Inverno*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1619 (esta obra, a lembrar o livro de Castiglione, descreve uma série de serões em Sintra onde se juntavam diversos cavalheiros. No conjunto da obra, o tema principal é o da cortesia. Tratava-se de, expondo ideias e dialogando, estabelecer regras de comportamento), e Luís de Abreu e ABREU – *Avisos para o Paço*. Lisboa: Of. Craesbeckiana, 1659.

-vivre da sua época; e outra, assente no modelo curial, colada à figura de Baldassare Castiglione. Universos coexistentes, e que, ao mesmo tempo, reagem um contra o outro: um ideal aristocrático da corte fundado sobre a ética da distinção confronta-se com uma “civilidade para todos”. É sob esta dupla perspectiva que se deverá entender toda a tratadística de condutas do século XVIII, não só no contexto europeu, como para a situação específica portuguesa. Este trabalho da sociedade sobre si própria efectua-se assim nestas duas direcções.

No rasto destas duas obras, os exemplos multiplicam-se. A sua influência foi vasta e duradoura, inscrevendo-se em contextos sociais e culturais diferentes. Na Europa, e também em Portugal, circularam obras sobre comportamentos e maneiras de estar em sociedade, frequentemente réplicas do modelo pedagógico erasmiano.

Mas foram, sobretudo, os modelos franceses que se impuseram durante algum tempo – e que para o caso português – mereceram mais traduções e adaptações. Recordemos algumas obras conhecidas em Portugal na segunda metade do século XVIII:

Antoine de Courtin – *Nouveau Traité de Civilité*, 1672; François de Callières – *De la Science du Monde et des Connaissances Utiles à la Conduite de la Vie*, 1717; J. B. de La Salle – *Les Régles de la Bienséance et de la Civilité Chrétienne*, Rouen, 1729, e Jean Baptiste Marvande Bellegarde – *Les Régles de la Vie civile avec traits d’histoire pour former l’esprit d’un jeune prince*, Paris 1720, do mesmo autor, *Education parfaite*, Amesterdan, 1710, e *Reflexions sur l’élégance et la politesse du style*, Trevoune 1700, entre outras; e as traduzidas para português, tais como: *Modelo de Conversação para as Pessoas Polidas e Curiosas* (de J. B. Bellegarde, trad. do francês por Francisco Ferram de Castelo Branco, Lisboa, Pedro Ferreira, 1734); Jeanne Rosseau de Villeneuve – *A Aia Vigilante ou Reflexões sobre a Educação dos Meninos*, Lisboa, Off. Ant. Vicente da Silva, 1767; Abade Prévot – *Elementos de Civilidade Que Se Pratica entre Gente de Bem. Para Instrução da Mocidade de Ambos os Sexos* (trad. do francês por José Vicente Rodrigues), Porto, Ant. Alves Ribeiro, 1777¹⁷;

¹⁷ Várias reedições nos séculos XVIII e XIX, sendo a última datada de 1806.

do mesmo autor – *Arte de Agradar na Conversação* (trad. do francês por José Vicente Rodrigues), Porto, Ant. A. Ribeiro Guimarães, 1783; *O Amigo do Príncipe e da Pátria ou o Bom Cidadão*, de autor desconhecido (trad. do francês por autor desconhecido), Lisboa, Tip. Rollandiana, 1779; Jeanne Maria Leprince de Beaumont – *Tesouro de Adultos entre Uma Sábia Mestra com as Suas Discipulas (...)*, trad. do francês por Joaquim Inácio de Frias), Lisboa, Of. Simão Tadeu, 1785¹⁸; *Conselhos e Máximas sobre a Educação da Mocidade para Saber-se Conduzir Sabiamente no Mundo*, autor desconhecido (trad. do francês por autor desconhecido); Lisboa, Lino da Silva Godinho, 1875; e por último L.C.M. – *Tratado de Educação Física e Moral dos Meninos de Ambos os Sexos* (trad. do francês por Luís Carlos Moniz Barreto), Lisboa, Academia Real das Ciências, 1787; entre muitas outras. De realçar que o percurso desta literatura não termina aqui, pois ao longo do século XIX, outras obras serão publicadas e mais reedições serão efectuadas marcando a continuidade entre a sociedade do seiscentismo barroco e a do Romantismo.

Retomando a questão relativa à caracterização do comportamento social, este deve ser fundamentado sob os conceitos históricos de: “cortesia”, “etiqueta” e “civildade”, termos que se prendem à constante tentativa de definição e teorização de posturas sociais. São termos que implicaram, quase sempre, modificações na vida das próprias pessoas e, que, especialmente o último, ocupou um lugar social central e correspondeu a um *tempo longo*.

A própria ordem em que se encontram: – cortesia, etiqueta e civildade – traduz uma evolução natural da relação entre pares marcando três fases de uma evolução social e indicando o tipo de sociedade a partir da qual e para a qual se está em cada caso a falar. Não são sinónimos, mas no decurso de momentos históricos precisos, o uso de cada um deles vai retrocedendo, coexistindo ou avançando lentamente, acabando por prevalecer o último (*civilté*)¹⁹, que

¹⁸ Obra com reedições no século XIX (1818, 1859, sendo a última de 1883).

¹⁹ Norbert Elias, prova que os livros de maneiras dão a possibilidade de rever lentamente a palavra de ordem *civilté* e que sob esta se vai “encaminhando para um tipo de maneiras polidas, para o padrão de comportamento, de hábitos e de modelação afec-

anuncia uma nova forma de estar entre os homens e uma nova forma de integração.

Esta mudança de conceitos é sinal de uma extensa e considerável mudança de comportamentos, a qual, como é evidente, não se operou através da substituição repentina de um ideal de comportamento por outro diferente. No decorrer do século XVIII, estes conceitos aparecem cristalizados, sendo permitido falar de determinados padrões, ou *comportamentos-tipo*, contendo modificações e diferenças conforme a sua própria tendência evolutiva.

Assiste-se, desta maneira, a uma ascensão e concomitantemente ao declínio do seu uso. Há uma valorização e desvalorização da importância destas noções em permanente mutação. Trata-se de um processo em continuidade, que acompanha o próprio processo social.

A palavra etiqueta²⁰, à qual corresponde uma série de regras comportamentais escritas e transmitidas oralmente, de que determi-

tivo-emocional que caracterizam a sociedade que consideramos ‘civilizada’ ou seja a ‘civilização ocidental’. Movimento que é preciso apreender no seu conjunto, falando mesmo em ‘alinhar imagens uma após outra, a fim de obter, relativamente a um determinado aspecto, uma visão global e relacional do processo, da gradual transformação dos modos de comportamentos e da organização afectivo-emocional, da deslocação do limiar de reactividade aversiva’. Cf. N. ELIAS – *op. cit.*, pp. 131. O contributo deste autor foi da maior importância para o quadro mental do Antigo Regime, sobretudo a partir da proposta da categoria conceptual de “*Sociedade de Corte*”.

²⁰ O estudo sobre etiqueta está ligado a cerimonialidade no Antigo Regime. Uma das linhas de análise que têm sido privilegiadas é a leitura das cerimónias régias como meio para perceber o poder dos monarcas, assim como nos fornece uma interessante chave para a interpretação de alguns dos aspectos mais fascinantes da cultura cortesã deste período. Tem-se escrito sobre entradas régias nas cidades, sobre os gestos rituais do quotidiano régio, como o levantar, o deitar, a refeição, a missa, as cerimónias do coroamento, exéquias fúnebres etc. Em Portugal, estas questões têm merecido a atenção de alguns historiadores da cultura. Vejam-se trabalhos de: Ana Maria ALVES – *As Entradas Régias Portuguesas*. Lisboa: Livros Horizonte [s.d.]; Ana Cristina B. ARAÚJO – “Morte e piedade barroca”, in *Revista de História das Ideias*. Coimbra, 1989, n.º 11, pp. 129-173; Pedro CARDIM – “O subtexto. A dimensão simbólica da solenidade cortesã no Portugal do século XVII”, in *Struggle for Synthesis. A obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII*. Simpósio Internacional (Actas), Lisboa 1999, pp. 331-368; Diogo Ramada CURTO – “Ritos e cerimónias da monarquia em Portugal (séculos XVI a XVIII)”, in *A Memória da Nação*. Lisboa: Livr. Sá da Costa, 1992, pp. 201-205; Rui BEBIANO – *D. João V: Poder e Espectáculo*. Aveiro: Livr. Estante, 1987; José Pedro PAIVA – “O cerimonial da entrada dos bispos nas suas dioceses”, in *Revista de História das Ideias*. Coimbra, 1993, vol. 15, pp. 117-146.

nado grupo social se apropria, mantém a sua utilização de forma sistemática ao longo dos séculos XVII e XVIII. Assim a entendem, Diderot e D'Alembert: "... *cérémonial écrit ou traditionnel, qui regle les devoirs extérieurs à l'égard des rangs, des places & des dignités*"²¹.

Cortesias e civilidade, frequentemente coexistentes, oscilaram no seu uso, aparecendo outros conceitos derivados e aparentados destes, tais como "polícia", "urbanidade" e "honestidade", que corresponderam a novos ideais sociais.

O sentido da expressão cortesias²², para além de ser algo que flui com maior ou menor apuramento dos comportamentos dos cortesãos, é, para eles próprios, como vimos, matéria de reflexão e discussão. Neste sentido, a cortesias, além de ser uma característica prática, corresponde a uma teoria. Ela tende a constituir-se como análise comportamental e esquema de condutas.

Ao chegar ao século XVIII, encontramos-nos perante um envelhecimento dos termos "cortês" e "cortesias", para se dar lugar a uma expressão mais abrangente ligada ao conceito de *civilização*²³. De uma maneira geral, ao longo do Antigo Regime, procuraram-se esta-

²¹ Cf. *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers par une société de gens de Lettres (...)*, 1777, t. 13, pp. 217.

²² Rafael Bluteau, previne o leitor da significação "muy larga" do termo. Nela cabem os conceitos de "cerimônia", "cortezia rigurosa" e "bom ensino"; por extensão, fala-se "cortezia militar" e "cortezia naval". Por "cortezia rigurosa" entende Bluteau "que he dos que seguem a corte, em differença de huns, & outros, & he a que se tem aos Reais". Cf. RAFAEL BLUTEAU - *Vocabulário Portuguez e Latino (...)*. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712, t. 2, pp. 578. Nesta acepção, a cortesias fica limitada ao universo da corte, permitindo a diferenciação entre os indivíduos, com base numa hierarquização interna. A cortesias identifica e diferencia.

²³ Termo aplicado a padrões de costumes. Veja-se a sua aplicação numa visão abrangente da "civilização" do comer. N. ELIAS - *op. cit.*, pp. 148. O autor utiliza-o no rasto do próprio processo civilizacional e como transformação específica do comportamento humano. A civilização culinária e a boa conduta à mesa tende a englobar e substituir as artes da conversação, que tiveram em Portugal o seu tratado clássico na obra de Francisco de Portugal - *Arte de Galanteria*. 2.^a ed. Lisboa: Empreza de Ivan de la Costa, 1670.

belecer matrizes comportamentais, que alcançaram diferentes escalas, e diferentes dimensões. Paulatinamente substituiu-se o conceito de cortesias pelo de civilidade. Das maneiras cortesias, ligadas quase sempre à lógica da distinção, transitou-se para os costumes civilizados, fixados com rigor na tratadística de civilidade²⁴. Caminha-se para uma socialização das normas comportamentais, e para uma nova abordagem sociológica nesta passagem de valores²⁵.

Especificamente na segunda metade do século XVIII, assiste-se ao desmembramento da palavra civilidade, em *civilidades*, que se incutem às mais alargadas e diversificadas camadas do público. Mas a força da palavra e do gesto resiste, pois, para além da diversidade das práticas mais particularizadas, a civilidade continua a persistir como comunhão e partilha de uma referência comum.

²⁴ Norbert Elias insiste nesta questão, chegando mesmo a analisar os decalques e as observações mais originais em diferentes tratados de civilidade em relação a muitos exemplos que ilustram a exactidão da regulamentação do comportamento à mesa, tais como o uso do guardanapo, do talher, entre outros (ELIAS - *op. cit.*, pp. 132-145). A propósito da análise de certos exemplos que contribuíram para a forma do nosso ritual quotidiano afirma: "Se se prosseguisse a sequência de imagens até ao presente, verificar-se-ia que a partir de então se alteram ainda pormenores, acrescentam-se novas formas e, das antigas, algumas tornam-se mais permissivas; surge uma quantidade de variações nacionais e sociais sobre as maneiras à mesa, entre as massas populares, as camadas, as camadas médias, o operariado e o campesinato, é diverso o grau de penetração do ritual" e chega à conclusão de que "aspectos fundamentais daquilo que o trato social numa sociedade civilizada requer e daquilo que é considerado interdito - o padrão da técnica de comer, a maneira de usar a faca, o garfo, a colher, o prato, o guardanapo e os restantes utensílios - permanecem alterados."; *idem, ibidem*, pp. 149. Respeitante a este assunto em Portugal, o primeiro livro de culinária impresso, que pressupõe o conhecimento da nova etiqueta de mesa, é o de Domingos RODRIGUES - *Arte de Cozinha (...)* com a *Forma de Banquetes para Qualquer Época do Ano*. Lisboa: Off. De João Galvão, 1680; seguido do de Lucas RIGAUD - *Cozinheiro Moderno ou Nova Arte de Cozinhar*, 3.^a ed. Lisboa, 1798. Inocência 5, pp. 203-204 cita ed. de 1798 (1.^a ed. 1707).

²⁵ Aplica-se, neste ponto, o conceito defendido por Pierre Bourdieu de reprodução cultural, entendido como a tendência da sociedade em geral e do sistema educativo em particular para se reproduzir inculcando nas novas gerações os valores da geração interior. Cf. P. BOURDIEU - *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Les Ed. de Minuit, 1992; entre outras obras de sociologia da arte.

Podemos afirmar que estes conceitos sociais, que temos procurado definir, são usados de forma bastante elástica na literatura comportamental durante o período moderno²⁶.

Vejam, sucintamente, o que se passou em relação à noção de civilidade, pois é também a que mais se apropria ao nosso trabalho e a este enquadramento teórico.

Como vimos, foi o Renascimento o espaço cronológico por excelência que retomou a utilização deste conceito, assumindo a partir daqui uma dupla conotação semântica. Temos, assim, duas noções de civilidade que se entrecruzam: de um lado, aquela que se situa ao nível da qualidade dos cidadãos, da comunidade humana destinada a viver sob as mesmas leis, sob os mesmos direitos, a aceitar as mesmas obrigações. É uma civilidade alargada que repousa sob um estado de direito, constituindo uma sociedade de cidadãos que se opõem a todas as formas de barbaridades e despotismo. Do outro lado, encontramos a civilidade que se aplica a toda uma série de vocábulos, de sintagmas ou de circunstâncias e usos mundanos, a todas as atitudes, a todos os gestos, a todos os comportamentos, em suma, a todos os pressupostos que caracterizam “ser civilizado”, em confronto com “ser rude, grosseiro, bárbaro ou selvagem”.

No contexto setecentista, a civilidade conjugou estas duas variantes, oscilando entre dois pólos de um comportamento puramente exterior e social e o de um refinamento moral e afectivo²⁷.

A propósito, escreve o Abade Prévot num dos livros atrás mencionados: “(...) *Civilidade é o vínculo mais sagrado da sociedade,*

²⁶ Na linha da história cultural anglo-saxónica, existe a preocupação de uma delimitação temporal dos conceitos, especificamente para o final do século XVIII. Cf. Morgan MARJORIE – *Manners, morals and class in England 1774-1858* (...) (sobretudo o capítulo, “*Courtesy, Conduct and Etiquette: An Overview*”, pp. 8-31, onde se classificam e delimitam os três tipos, *Courtesy Books, Conduct Books e Etiquette Books*).

²⁷ O estudo da civilidade na época moderna, e particularmente a filiação deste conceito encontra, como sabemos, inevitavelmente, terreno nos variados campos da literatura. Moralistas e críticos aplicam-no sem limites. Trata-se de um termo omnipresente. Cf. o artigo de Emmanuel BURY – “*A la recherche d’une synthèse française de la civilité: l’honnêteté et ses sources*”, in *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Paris, 1995, pp. 179-215.

o qual consiste na união de prudência e descrição para se dar a cada um o que lhe é devido. Esta virtude não consiste numa simples aparência do exterior, pois deve ter o seu princípio na nossa alma (...)”²⁸.

É difícil admitir que a civilidade não implique uma certa receptividade, uma sensibilidade, uma capacidade de linguagem e de compreensão por parte do indivíduo que passa sobretudo por um processo de aprendizagem. Neste campo, o papel dos textos e das referências escritas foi fundamental.

A extraordinária riqueza dos tratados de civilidade – que analisaremos em seguida – foi fortemente valorizada na sua variedade e no seu carácter fundador da cultura ocidental. Todos estes escritos definem ideais de comportamento, regras de interacção social e modelos de excelência e sofisticação, constituindo uma parte essencial da consciência europeia e da sua história.

Um simples olhar pelos títulos dos séculos XVII e XVIII fornece uma ideia bastante precisa das representações da história dos costumes e permite constatar a evolução de interesses. A tratadística da civilidade do período moderno, a que só recentemente a historiografia vem prestando a devida atenção, forneceu ensinamentos e revelou uma espécie de equilíbrio entre a permanência de um ideal ético-social e a mudança dos modos, das modalidades e formas de sociabilidade através dos tempos.

Para concluir, a civilidade, depois de ter sido conotada como uma *arte de viver* na corte e fora dela, tomou um sentido geral na educação das crianças, chegando a tornar-se, no final do século XVIII e inícios da época contemporânea, uma verdadeira ciência política e, finalmente, a considerar-se como um domínio do conhecimento ao mesmo nível que a leitura, a aritmética, a história ou a geografia: ou seja, uma codificação de saberes práticos essenciais à vida humana nas suas diferentes e elaboradas formas.

²⁸ In *Arte de Agradar na Conversação*, Porto: Ant. A. Ribeiro Guimarães, 1783, pp. 10.

1.2. A literatura de comportamento social

Após uma abordagem generalizada sobre o conceito de civilidade no período moderno, teremos inevitavelmente de ligar todo este processo à questão da aprendizagem, ou seja, à sua lógica de funcionamento. A civilidade é a tradução de uma vontade social, tendo de ser ensinada e partilhada.

Partindo destes pressupostos, foi urgente apelar ao vastíssimo *corpus*²⁹ de trabalho, que embora, por vezes, ambíguo e diversificado, procurou entender através de discursos normativos as práticas específicas da civilidade. Referimo-nos particularmente a toda uma literatura comportamental, campo de estudo³⁰, que pela sua amplitude e riqueza constitui ponto de partida para um entendimento alargado da história sociocultural. Trata-se de uma fonte inesgotável, proporcionando estudos transversais e comparados, permitindo seguir as diferentes naturezas e evolução dos modelos, dos ideais e das práticas prescritas, no que respeita, por exemplo, aos rituais de luto, ao gosto, à conversação, às diferentes maneiras de estar, aos próprios gestos e expressões corporais e faciais, aos espaços de sociabilidade, entre muitos outros aspectos, etc.

A questão que nos motivou e interessou, dentro do espaço geográfico português, foi a de procurar entender as motivações que se

²⁹ O primeiro levantamento relativo a manuais de civilidade publicados em Portugal foi levado a cabo por Ivone Leal, no âmbito de uma linha de investigação abarcando vários países da Europa. Cf. "Arrolamento dos manuais de civilidade impressos em língua portuguesa (...). *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand: APFLSH, 1995. Um estudo recente de Ana Lúcia Terra, *Cortesias e Mundanidade: Manuais de Civilidade em Portugal nos Séculos XVII e XVIII*, Coimbra, 2000 [texto policopiado] actualiza este *corpus*, avançando com premissas e interpretações muito interessantes para o período moderno em Portugal.

³⁰ Equipas de investigação pluridisciplinares têm-se debruçado sobre esta área, especificamente em França sob a direcção de Alain Montadon. Cf. *Bibliographie des Traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand: APFLSH, 1995; *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand: APFLSH, 1995.

encontram por detrás destes textos: quais as suas relações e aplicações com as práticas e comportamentos quotidianos, quais as implicações no universo da pintura azulejar e, por fim, quais os destinatários destas obras, indicadores bastante úteis para o nosso estudo.

Na sociedade setecentista foi estreita a relação, como sabemos, que as artes de *bem viver* mantêm com os manuais de civilidade. O aperfeiçoamento da palavra e o seu peso acompanham a domesticação do corpo, da postura, da higiene³¹, etc., pois entramos no universo das linguagens para-verbais, particularmente nas funções corporais. Os movimentos do corpo e do rosto e o vestuário são elementos caracterizadores de uma "taxinomia" social, onde se esboçam jogos de representação. Sobre estes "sinais falantes" – como os define Jacques Revel³² – vai-se construindo um vocabulário de reconhecimento. A literatura de civilidade fornece um léxico para compreender e atribuir um sentido próprio aos movimentos corporais, às atitudes, às formas de vestir, às expressões verbais.

Os tratados de *savoir-vivre*³³ formam uma parte importante da produção literária europeia. Tiveram, em parte, origem em textos de natureza muito diversa, produzidos pelo menos desde finais do século XIII e durante o século XIV, onde se cruzam em simultâneo recolhas de instrução monástica, tratados de cortesia, conselhos para jovens e os tratados da educação de príncipes, destinados a públicos específicos e de variada importância.

Definem-se por uma panóplia de assuntos, desde o ideal e a prática do cortesão nas sociedades curiais (lembrando Castiglione,

³¹ Como se refere Nuno Luís Madureira, "(...) os manuais de civilidade e os ensaios de medicina fazem parte de uma mesma categoria de textos onde a escrita pretende influir sobre os saberes práticos: gestos, hábitos e comportamentos (...)", in *Cidade: Espaço e Quotidiano (Lisboa 1740-1830)*, Lisboa: Livros Horizonte, 1992, pp. 250; sobre este assunto, consulte-se as Fontes na obra de Jorge CRESPO – *A História do Corpo*. Lisboa: Difel, 1990.

³² Cf. "Les usages de la civilité", in *Histoire de la Vie Privée: de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Seuil, 1985-1987, vol. 3, pp. 169-211.

³³ Optámos por vezes em não traduzir a expressão, dado o seu significado abrangente. A "arte de bem viver"; trato do mundo, civilidade, cortesia e urbanidade cabem na sua tradução.

Giovanni della Casa, entre outros), aos manuais de etiqueta sobre a mesa, às relações entre inferiores e superiores, aos comportamentos femininos, aos jogos de paródia, às práticas epistolares, etc.

Abordam e discutem assuntos de cortesia e convivência em que é evidente o palacianismo do trato social, literatura, poesia, filosofia, moral, relações sociais, etiqueta, boas maneiras, como escrever cartas, até a guias de conversação, quanto à escolha dos temas a versar a boa sociedade³⁴. Adoptam-se formas que vão do tom literário ao tratado escolástico, ao diálogo, à troca epistolar, etc. Muitas destas obras acentuam um tom vincadamente pedagógico e didáctico, um tipo especial de literatura destinada à educação de reis, príncipes, nobres, fidalgos, cavaleiros e senhores, que, embora por vezes distanciadas no seu carácter legitimador, possuem um denominador comum que os unifica: traçar um retrato do governante ideal, assente

³⁴ Entre muitos impressos na bibliografia portuguesa, ligados a esta área, não podemos esquecer obras mais recuadas como: – *O Livro da Virtuosa Benfeitoria*, do Infante D. Pedro. Porto: Real Bibliotheca Pública Municipal, 1910; *Leal Conselheiro e o Livro da Ensinança de Bem Cavalgar toda a Sela*, do rei D. Duarte (fielmente copiado do manuscrito da Biblioteca Real de Paris, Lisboa: Tip. Rollandiana, 1843); *Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes*, redigido por Frei António de Beja, Lisboa, 1525 (Lisboa, Centro de Estudos de Psicologia e História da Filosofia, Coimbra, 1965 em reprodução fac-similada); *Diálogo da Viciosa Vergonha*, de João de Barros, Lisboa, Luís Rodrigues, 1540, Porto, 1869, e *Diálogo de João de Barros com Dois Filhos Seus sobre Preceitos Morais em Modo de Jogo*, Lisboa, 1540, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981, e Alexandre GUSMÃO – *Arte de Criar Bem os Filhos na Idade da Puerícia: Dedicado ao Menino de Belém Jesus Nazareno*. Lisboa: Off. Miguel Deslandes, 1685. Tomam um particular lugar de destaque neste campo, as obras designadas por *Espelhos de Casados*, que nos abrem o caminho para termos acesso simultaneamente a um universo feminino e à especificidade da espiritualidade do casamento. Veja-se a propósito: *Bibliografia Cronológica da Literatura de Espiritualidade em Portugal 1501-1700*. Porto: Instituto da Cultura Portuguesa, 1988; AAVV – *Espiritualidade e Corte em Portugal (Séculos XVI a XVIII)*. Porto, 1993; e Maria de Lurdes Correia FERNANDES – *Espelhos, Cartas e Guias de Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica (1450-1700)*, Porto: Instituto de Cultura Portuguesa, 1995. São significativas as seguintes obras, impressas em língua portuguesa: Cristina PISANO – *Espelho de Cristina, o Que Fala dos 3 Estados das Mulheres*. Ed. fac-similada. Lisboa: B.N., 1987; Doutor João BARROS – *Espelhos de Casados*. Lisboa: Porto Imprensa Portuguesa, 1874, e na mesma linha de assuntos e já do século XVII, a obra de Francisco Manuel de MELO – *Carta de Guia de Casados*. Lisboa: Of. Craesbeckiana, 1651.

nos problemas éticos e morais, sem excluir a educação física e intelectual³⁵.

À partida podemos distinguir dois grandes grupos inseridos nesta literatura de comportamento social: os tratados de cortesia ou etiqueta, mais restritos e direccionados que regulavam apenas uma sequência da vida em grupo, o serviço de mesa, o das armas, o cerimonial, etc., e a tratadística sobre civilidade, atingindo todos os aspectos da vida quotidiana; no fundo, lições do bem viver.

No entanto, não deixa de ser complicado procurar definir a noção e o próprio conceito dos tratados ou manuais de *savoir-vivre*, no que respeita à fronteira e limite dos temas abordados: aspectos políticos, questões de educação, moral e filosofia.

Este género pertence à literatura tratadística, e muitas vezes confina com o discurso, o sermão ou a dissertação. Tem por finalidade essencial a exposição de um campo de noções e problemáticas com fins pragmáticos, no sentido da edificação de regras. Concomitantemente, são textos que se esforçam por uma tentativa de análise e de exposição de forma necessária e determinante; um conjunto de questões com fim a uma sistematização.

Perante um painel tão diversificado, fomos procurar, nesta tipologia de tratados, textos que apelassem em primeiro lugar às interacções sociais. A sua principal dimensão foi a de se tornarem compêndios de conhecimentos para uso diário, podendo simultaneamente ser objecto de usos regulamentados e instrumentos de aquisição de manejos mais individualizados. Muitas destas obras constituíram um êxito editorial ao longo dos séculos XVII e XVIII, sendo responsáveis pela enorme difusão das *civilidades*. Circularam de país para país, foram

³⁵ Especificamente, os tratados sobre educação dos príncipes, constituem um repertório de representações do ideal humano, do autêntico homem, procurando-se determinar e conhecer o modo como se acompanham, inter-relacionam e interdependem ao longo do tempo e nas diversas épocas a ideia de nobreza e artes cavalleirescas de acordo com a evolução social. Sobre a ordem do discurso normativo, e das designadas modalidades de um "discurso especular", consultar: Ana Isabel BUESCU – *Imagens do Príncipe: Discurso Normativo e Representação (1525-1549)*, Lisboa: Cosmos, 1996.

traduzidas, reeditadas e plagiadas. Na sua maior parte, eram pequenos livros de bolso, invenção de uma forma editorial que se transportava para mais fácil consulta. Para além de um formato gráfico específico, a composição tipográfica destes manuais assumia uma curiosidade na medida em que utilizava uma diversidade de caracteres, sobressaindo um carácter do tipo cursivo, que imitava a letra francesa feita à mão, e que pressupunha, à partida, uma aprendizagem do alfabeto escrito³⁶.

Na maioria dos casos, estes livros, no seu prólogo, dirigiam-se ao leitor, mantendo uma relação personalizada com este. Muitos são os exemplos de edições onde aparecem dedicatórias, como é o caso da obra de Martinho de Mendonça de Pina e de Proença³⁷:

“(…) Ao Excellentissimo Senhor Marquez de Alegrete…”

Excellentissimo Senhor:

MEU Senhor: Ninguém melhor que Vossa Excellencia conhece a importância da boa / educação, e os efeitos dos habitos virtuosos adquiridos na infância, de que não he necessario mais exemplo, que os da Casa de Vossa Excellencia, em cujos seis frondosos ramos as virtudes, que todos admirãõ, são frutos, que produzio a mais acertada educação, que venerey, tendo a honra de assistir no Palacio de Vossa Excellencia, onde aprendi quanto escrevo nestes Apontamentos, que a Vossa Excellencia dedico, como devido tributo.

*Lisboa Occidental. 20 de Setembro de 1733 (…)*³⁸.

³⁶ Muitos destes manuais eram não só utilizados como livros de leitura, como também proporcionavam uma aprendizagem do alfabeto composto, da escrita cursiva, um controlo da pena, entre outros rudimentos escolares. Cf. H. CARTER; Verliet – *Civilité types*, Oxford, 1966.

³⁷ Cf. Martinho de Mendonça de Pina e de PROENÇA – *Apontamentos para a Educação de Hum Menino Nobre Que para Seu Uso Particular Fazia (…)*. Lisboa: José António da Silva, 1734. Esta fonte foi objecto de tese de doutoramento, onde o autor apresenta a edição crítica. Cf. GOMES, Joaquim Ferreira – *Martinho de Mendonça e a Sua Obra Pedagógica*. Ed. crítica dos *Apontamentos para Educação de Hum Menino Nobre*. [Coimbra]: Universidade de Coimbra, 1964.

³⁸ *Ibidem*, pp. 5 e 6 (sem páginas).

Também, no caso de traduções e adaptações de obras, as ofertas são expressas: “*Tratado de Educação física e moral dos Meninos de ambos os sexos traduzidos do francês em linguagem portuguesa e offerecido ao Exm^o Senhor Manoel Maria da Piedade. Primogénito do Exm^o Senhor José de Seabra da Silva e a Senhora D. Anna Coutinho Pereira de Sousa Freire pelo bacharel Luís Carlos Moniz Barreto, Lisboa 1787.*”³⁹ E a tradução da obra de Bellegarde “*Modelo de conservações para pessoas polidas e curiosas pelo Abade de Bellegarde em lingua Franceza (…)* Dedicada ao ilustríssimo senhor D. Joam de Mello do Conselho de Sua Majestade e Conego Presbytero de Santa Basilicca Patriarcal, 1734 (…)”⁴⁰

Esta questão passa, concretamente, por um processo de comunicação, pressupondo uma mensagem que é simultaneamente dirigida a um todo (público-leitor) ou a alguém em especial (referencial-modelo).

Todo o texto devia ser decorado, o leitor – qualquer que fosse a sua idade – tendo forçosamente de fixar as suas máximas; “(…) como em outros tantos Dicionários para que o menino as decore e dê razão de tudo o que se lhe perguntar (…)”⁴¹; espécie de catecismo, que seguia um método sintético e compendiário, assumindo muitas vezes a forma dialógica⁴².

São volumes que condensam saberes elementares em fórmulas mnemónicas concisas e simples para uma conduta eficaz na sociedade.

³⁹ O autor desta obra está expresso em iniciais L. C. M., edição da Academia Real das Ciências, 1787.

⁴⁰ Cf. *L'education parfaite contenant les manieres bienséantes aux jeunes gens de qualité & des maximes, & des Reflexions propres a acencer leur fortune par Monsieur L'Abbé de Bellegarde*. Amsterdam, 1710.

⁴¹ Cf. *Escola de Política ou Tratado Pratico da Civilidade Portugueza por D. João de N. Sr.^o Porta Siqueira*. Lisboa, 1791, pp. 7.

⁴² Está quase sempre expressada nestes textos a intenção de memorização: “*Foi por este motivo, que eu julguei dever tratar cada huma das matérias relativas a este objecto primeiro em geral, depois analyzingo-as pondo-as debaixo de diferentes prospectos, como em outros tantos Dicionários para que o menino facilmente as decore e dê razão de tudo o que se lhe perguntar (…)*” Cf. *Escola de Política ou Tratado Pratico*

1.2.1. *Tratadística de etiqueta*

Muito embora estes dois tipos ou grupos de literatura sobre condutas tivessem em vista uma iniciação da vida em sociedade, a tratadística de etiqueta distingue-se por se dirigir, à partida, a um tipo de leitor que se pressupõe já iniciado em determinadas regras, ocupando-se, deste modo, com uma aprendizagem mais sofisticada das artes de agradar e reunir qualidades para obtenção de destaque político e social. Ao nível do suporte escrito normativo, especificamente sobre etiqueta, surge durante os séculos XVII e XVIII, um conjunto de textos, onde se encontra uma grande diversidade de objectos temáticos, de que daremos sucintos exemplos.

Num primeiro nível, podemos referir obras destinadas à formação de príncipes e nobres, repertório de representações áulicas que procuravam formar as qualidades físicas e intelectuais de futuros jovens governantes. Apelavam ao protagonismo cada vez mais incontornável da figura do soberano. Assentavam fundamentalmente em duas tónicas: a pedagogia do príncipe e da corte, pilares da formação do Estado Moderno⁴³.

da Civilidade Portuguesa por D. João de N. Sr.^a da Porta Siqueira. Lisboa, 1791, pp. 7. Para além da forma tratadística do discurso, alguns manuais assumem formas de diálogo. O século XVIII adopta a técnica do diálogo, tornando-se um discurso típico de sociedade em debate permanente. Estamos perante uma teoria do diálogo, que muitos manuais de civilidade nos oferecem, precisando, no fundo, a maneira de conduzir uma discussão. Cf. Jeanne Maria Leprince BEAUMONT – *Tesouro de Meninas ou Diálogos entre Uma Sábia Aia e as Suas Discípulas (...)*. Lisboa, 1785 e Bento MORGANTI – *Tardes de Mayo ou Tardes de Passejo, Passadas em Conversação Erudita para Servir à Mocidade Portuguesa e de Introdução a Geografia Reduzidas em Forma de Diálogo*. Coimbra: Off. de Joseph da Costa, 1758.

⁴³ A multiplicação e reprodução deste tipo de discurso normativo na Europa deverá ser entendida num quadro alargado da afirmação do Estado do absolutismo régio – que tem a sua expressão máxima no caso francês –, mas que deve ser articulada com uma progressiva importância e complexidade de outros suportes ideológicos. Veja-se bibliografia sobre o estudo dos sistemas de representação e da função ideológica da imagem do soberano no século XVIII; Jean-Marie APOSTOLIDES – *Le roi-machine: spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, 1981; e a obra de Rui BEBIANO – *D. João V: Poder e Espectáculo*, Coimbra, 1987; para o caso português.

Nesta categoria de textos – e dentro do contexto cronológico da nossa pesquisa – insere-se toda a série de instruções e regras de conduta destinadas à nobreza, de que são exemplo as instruções dadas por D. José I para a educação do seu neto, o príncipe da Beira, D. José, datadas do Palácio de Nossa Senhora da Ajuda a 7 de Dezembro de 1768⁴⁴.

Esboça-se claramente nestas instruções de etiqueta os princípios de afabilidade e dignidade na pessoa do príncipe e o seu relacionamento com os súbditos. A etiqueta traduz-se por uma prática de interacção social.

Outros assuntos seriam aqui abordados a par da organização do tempo, do controlo da gestualidade e das formas de relacionamento com os súbditos: orientação religiosa, indicação das várias matérias de estudo do príncipe (Geografia, Geometria, Leis, História, etc.)⁴⁵.

Todos os temas recorriam à forma discursiva das denominadas “conversações familiares”, tendo em conta a idade do seu destinatário. O programa de estudos continha momentos de lazer, ficando-lhe reservadas ao divertimento as três horas que se seguiam ao jantar. A importância fundamental deste documento – como bem demonstrou o trabalho de Maria Beatriz Nizza da Silva – prende-se efectivamente com os princípios da doutrinação pombalina⁴⁶.

⁴⁴ Desta documentação, existem cópias no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e no Instituto Geográfico Brasileiro. Cf. Beatriz Nizza da SILVA – “A educação de um príncipe pombalino”, in *Revista da História das Ideias*, Coimbra: Faculdade de Letras, 1982, pp. 377-383. Veja-se também a recolha de emblemas educativos: Francisco António de Novais CAMPOS – *Príncipe Perfeito: Emblemas de D. João de Salórzano*, ed. fac-símile do manuscrito da Biblioteca do Rio de Janeiro oferecido ao príncipe D. João em 1790, Lisboa: Instituto Cultura e Língua Portuguesa, 1985.

⁴⁵ Na formação e educação de um nobre, os ensinamentos sobre História, Política, Geografia coexistiam com outra tipologia de assuntos, versando a temática moral, as artes liberais, as várias ciências e artes, como Náutica, Equitação, entre muitos outros. Dentro do conceito alargado de nobreza, entendida como um somatório de qualidades mais do que de heranças, compilam-se conhecimentos das mais variadas áreas e matérias para a aula da nobreza lusitana. Veja-se a obra fundamental de Damião António de Lemos Faria e CASTRO – *Política Moral e Civil: Aula da Nobreza Lusitana*. Lisboa: Off. de Francisco Luiz Ameno, 1749, 7 t.

⁴⁶ Cf. Maria Beatriz Nizza da SILVA – *op. cit.*, pp. 383.

Outra variante de textos deste período sobre cerimonial e etiqueta aparece no *corpus* de documentação relacionada com entradas, hospedagens e despedidas⁴⁷ de embaixadores estrangeiros no nosso país. Dirigem-se particularmente a aspectos relacionados com o serviço de recebimento, numa série de regras e formulários comportamentais sobre o cerimonial da mesa e da festa no sentido global, e todas as posturas que daí advêm.

Deste conjunto, merece referência especial um documento que nos ajuda a compor os cenários do quotidiano ligado ao círculo da corte. Trata-se de: – *Cerimonial que se praticou na Hospedagem e Audiências públicas do Conde de Bachi, emb. Or d'el Rey de França regulado pelas conferências que com ele teve sobre esta matéria o Secretário de Estado Sebastião José de Carvalho e Mello. Junho 1755*⁴⁸.

De acordo com a informação contida no texto, podemos afirmar que foi a corte francesa que forneceu o modelo de etiqueta nos seus mais diversos aspectos de encenação do poder e do prazer dos sentidos, questões ligadas à vivência *rocaille*. O documento foi elaborado de acordo com as instruções de Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, que exercia então as funções de secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros (de 1750 a 1756), reflectindo o seu gosto cosmopolita, moldado nas Cortes de Viena e Londres, onde fora embaixador.

Fornece indicações sobre os procedimentos a ter durante a estada do embaixador do rei de França, desde os pormenores de decoração de interiores e da mesa, à descrição das respectivas cobertas e iguarias, assim como à indicação de funções das pessoas que serviam os convivas.

No que respeita à hospedagem, são referidos onze avisos detalhados sobre regras de protocolo, na maneira de estar e servir.

⁴⁷ Esta documentação faz parte do Núcleo do Ministério dos Negócios Estrangeiros existente do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, entre 1713-1753, Livros 148 e 149.

⁴⁸ Cf. I.A.N./T.T./M.N.E. – *Memórias, Hospedagens e Despedidas*, L.º 148.

Na segunda parte do documento, segue-se o regulamento quanto ao “*móvel da caça dela como da Meza*”. Todo o texto está recheado de indicações sobre o banquete que era acompanhado de um cerimonial faustoso e rigoroso. Tratava-se, de facto, de um aparato cenográfico, onde as cenas mudavam em frente dos espectadores e onde se armavam tendas de damasco, criando uma atmosfera efémera de festa barroca. Surge, aqui, documentado pela primeira vez, o uso de mudar de sala para comer a sobremesa, a designada sala do “*decer*”⁴⁹, assim como a descrição das peças e dos objectos de porcelana que seriam utilizados.

Armavam-se mesas de acordo com a categoria dos convivas. A este respeito, refere o documento que as mesas dos guarda-roupas e dos criados de pé não eram servidas em baixela de prata, mas, sim, em louça da China. A própria refeição estava também submetida a regras. De acordo com a etiqueta, os copos não deviam ser colocados sobre a mesa dos banquetes, pois cada conviva tinha um criado incumbido de lhe apresentar, sobre uma salva de pé, o copo servido, que era enxaguado com a água contida nas fontes antes de lhe ser de novo servido.

Esta referência documental tem um excepcional interesse no que respeita à fixação escrita de normas sobre o cerimonial e à etiqueta para seguir numa ocasião precisa. Através do protocolo de corte englobavam-se as maneiras de estar, presenciar, as precedências, as formas de tratamento, impondo de certa forma uma ritualização de

⁴⁹ Esta palavra, deturpada do francês “Dessert” é utilizada em vários documentos sobre inventários, quer para referir a sala ou a mesa onde se tomava a sobremesa, quer os objectos de prata ou porcelana que decoravam estas monumentais montagens da mesa. Existem actualmente quer em bibliografia portuguesa como estrangeiras importantes trabalhos sobre o quotidiano e a arte da mesa. Citem-se: Gerard GEORGE – “Les Plaisirs visuels de la table”, in *Connaissance des Arts*. Fev. 1975, pp. 74-83; Zevv GOURARIER – *Arts et Maniers de Table en Occident, des origines à nos jours*. Gerard Kloop Editeur. Paris 1994; Maria del Carmen Simón PALMER – *La Cocina de Palacio 1561-1931*. Madrid: Ed. Castalia, 1997; Leonor d'OREY – *A Baixela da Coroa Portuguesa*, Lisboa, Inapa, 1991, e o Simpósio Internacional sobre *Mesas Reais Europeias. Encomendas e Ofertas*. M.N.A., 1996, e Gonçalo Vasconcellos e Sousa – *Antes da Mesa em Portugal*, Porto, 2002.

serviços, tais como as diferentes funções que cada oficial tinha de assumir⁵⁰. Seria fácil de imaginar o espectáculo criado neste espaço, seguindo certos pormenores tipológicos do edifício com a galeria disposta em redor com acesso directo pelo portal no patamar da escada.

Em suma, é de facto um ambiente de festa que se impõe e onde a participação de todos contribui para o espectáculo do efémero, tão próprio à cultura da época. O cerimonial reveste-se, também, numa forma global de inculcar maneiras de deter e exhibir poder⁵¹.

A etiqueta de grupo integrava-se num projecto que vinha dominando a mentalidade seiscentista e que permaneceu ao longo do século XVIII: tudo se envolvia intencionalmente de espectáculo, a mais simples acção era transformada num momento dramático, onde se teatralizava o exercício do poder. As refeições⁵², o levantar e o deitar, as práticas de higiene pessoal, na medida em que estabeleciam pontos de encontro entre os que actuavam e os que observavam, tendiam a constituir-se como momentos privilegiados de espectáculo⁵³.

Tratava-se assim de assumir um gosto, um comportamento, característico de toda uma época da história europeia. O mundo barroco é um mundo cortesão e exibicionista por excelência. A morada do

⁵⁰ Ex.: O guarda-tapeçaria, o ornato da mesa, os provimentos da cozinha e copa, os músicos, e ainda o acompanhamento do embaixador, na condução do coche, e na montagem de escadas para uma melhor circulação de pessoas.

⁵¹ No contexto da etiqueta do poder, uma abordagem sobre o cerimonial e rito da própria monarquia são fundamentais. Entenda-se o já citado trabalho de Diogo Ramada Curto – “*Ritos e Cerimónias (...)*” como obra de referência na linha de desenvolvimento de uma morfologia das principais cerimónias que organizavam a vida de corte, centrada na figura do monarca absoluto. Cf. nota 20.

⁵² Este adensamento das normas do cerimonial na corte portuguesa estão igualmente visíveis nas refeições públicas do rei (planificação de uma arquitectura de interiores, funções diferenciadas), sua majestade era o actor principal de um espectáculo privilegiado. Veja-se B.N. Res. Cód. 749, *Carta do Duque pa. o Secretário de Estado sobre Comer Ey Rey em Público*, 1702).

⁵³ “(...) Os chefes q’o dito Senhor encarregou desta função fazião distribuir nas tardes pelas pessoas q. hião ver a dita hospedagem os chocolates, xãs, cafês, sorvetes e orcatas q’ficavão das Mezas com que mostravão a grandeza de quem as mandou servir sem acrescentar gastos. E assim foi a dita hospedagem Louvada pelos Estrangeiros e pelos naturaes (...). Cf. IA.N/T.T/M.N.E. – *Cerimonial do Conde de Bachi*, 1755, L.º 148.

monarca (palácio real e sua periferia) torna-se um palco imenso, onde este assumia e se comportava como único produtor e o principal actor de um espectáculo envolvente.

O viver quotidiano e os grandes actos expressavam-se de modo teatral. O ritual dos actos públicos ou de conteúdo político alargado colocavam no centro, de forma destacada, a figura do rei, enquanto a sua circulação pública (bem como da família) se deslocava para momentos e percursos previamente estabelecidos. São bem sintomáticos destas questões outros exemplos a que recorreremos que descrevem e visualizam o cerimonial da corte portuguesa na segunda metade de Setecentos:

O primeiro texto prende-se com a aclamação do rei D. José I: *Relaçam curiosa da varanda em que se celebrou a Acclamaçam e Exaltaçam ao Trono do sempre inclyto e augusto monarca D. Joseph I Nosso Senhor e de tudo, o que se admirou neste festivo, e plausível acto*. Lisboa: Na Officina de Pedro Ferreira, Impressor de Augustíssima Rainha Nossa Senhora Anno 1750⁵⁴.

Aqui a descrição é minuciosa, iniciando-se com os pormenores da localização e construção da arquitectura efémera:

“(...) Para esta vistosa função ideou a Architectura sempre *conspicua nos seus preceitos, huma varanda, que principiava no terreão da caza da Índia, e acabava aonde principia o Corpo da guarda (...)*.”

“(...) O comprimento desta sumptuosa maquina constava de *trezentos e setenta palmos, e de quarenta e quatro a largura, proporção propria para o intento pertendido. Desasseis columnas, e hum pilar alentavao a ideia executada (...)*.”

“(...) Ornavaõ-se as columnas pela parte superior com *fustões de seda encarnada adereçados de galloens; e franjoens de ouro e nas portas destes fazião realçar esta aprazível pompa borlas de infinito ouro... Entre a nona, e a decima columna estava hum estrado*

⁵⁴ Por Paulino Gomes de Campos. Cf. F. Inocêncio SILVA – *op. cit.*, T. XVII/149, m.º 538.

com três degraus destinado para nelle se acclamar Sua Magestade, como os depois manifestarei (...).”

Seguem-se breves notas sobre o ambiente envolvente: “(...) Passando já da varanda o Terreiro do Paço, e ao rio não havia pequeno motivo para o assombro. Quazi todas as janelas se vem, estavam armadas de cortinas, e sanefas, fazendo a variedade das cores aprasível a armação. No mesmo Terreiro se admiravão Regimentos de Soldados, dous Infantes, e dous cavalos.”

Até se chegar à topografia passo a passo e comportamento do futuro rei:

“Adiante de tão populosa, e nobre cometiva hião os Reys d’Armas, Arautos, e Passavantes com suas cotas encarnadas, nas quaes se vião bordadas as armas Reaes, e os Porteiros da cana com suas massas de prata, e outros com suas canas na mão, não faltando para augmentar este vistoso numero de pessoas os moços da Camera.

“(…) Logo que Sua Magestade chegou ao lugar do docel fez uma cortezia com o chapeo à Rainha Nossa Senhora a que ela correspondeo com a política inalterável em tão regifica dignidade Sentou-se enfim Sua Magestade, e recebeo o Sceptro, que estava sobre huma rica e preciosa salva e como he cerimonia inviolavelmente observada fazer-se huma pratica ao novo Rey se fez sinal ao Desembargador Manoel Gomes de Carvalho, Procurador da Coroa, a quem sua Magestade com o seu costumado acerto, elegeo para Orador (...)”.

O texto prossegue com os detalhes sobre o juramento do monarca e a oração, finalizando este acto com um *Te Deum laudamus*.

O segundo texto consiste na: *Narração do Solenne Baptismo do Serenissimo Senhor D. António Príncipe da Beira*. Celebrado no Real Palácio de Queluz no dia 4 de Abril do anno de 1795⁵⁵.

Este manuscrito existente na Biblioteca do Rio de Janeiro é bastante curioso, pois, tratando-se de uma exposição narrativa das fes-

⁵⁵ Cf. Artur da Mota ALVES – *Uma Festa no Palácio de Queluz em 1795*. Lisboa: Publ. dos Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais, 1935.

tas, contém duas plantas desdobráveis, uma representando a colunata então construída e outra a planta do palácio com a disposição que as diversas salas tomaram para as referidas festas, sendo os trabalhos atribuídos ao architecto Manuel Caetano de Sousa:

“(…) concorreo igualmente a este brilhante acto toda a côrte de Ecclesiástica, e Civil houve por bem Sua Alteza Real o Serenissimo Principe do Brasil Nosso Senhor mandar que as duas magnificas Salas do seu Mencionado Palácio se figurasse a Santa Igreja da Patriarcal onde por ser a Capella Real se costumavão praticar semelhantes acções: igualmente determinou que junto a entrada do dito palácio da parte Norte se construíssem tres grandes salas na primeira das quais e figurava a Porta do dito, e destas para o exterior da Praça se formava hua vistosa columnata, que terminava na Entrada da parte leste, que dava serventia às salas, que servião de Igreja, demonstradas nas suas configurações geometricamente nas Plantas que, debaixo das ordens de Sua Alteza Real o Principe Nosso Senhor deliniou o Coronel Engenheiro Manuel Caetano de Sousa, de acordo com o Beneficiado José Rebello de Seabra, Inspector e Mestre de Cerimónias da Igreja Patriarcal (...).”⁵⁶

Segue-se a descrição da pompa do acto, dos acompanhantes da cerimónia e respectivas equipagens.

A panóplia de textos sobre literatura normativa em torno de uma vivência setecentista, e inseridos no contexto da nossa investigação, citam e descrevem por vezes situações onde a etiqueta extravasa a esfera privada e se estende ao próprio universo público, como nos demonstram algumas situações já enunciadas por vários autores⁵⁷.

É exemplo desta situação o acontecimento da inauguração da estátua de D. José I, em Julho de 1775, dando lugar a cuidadas e aparatosas celebrações no Terreiro do Paço em Lisboa de que, entre

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 6-8.

⁵⁷ Esta documentação foi tratada e publicada por Daniel Tércio na recente obra: *Dança e Azulejaria no Teatro do Mundo*: Edições Inapa, 1999.

muita documentação⁵⁸, nos ficou um curioso documento que contém o esquema ou formulário para ser seguido pelos seis Mestres de Cerimónias encarregados da direcção do festejo⁵⁹, construído por inúmeras variantes, desde o fogo de artifício, serenata e baile, à própria ceia.

Os tratados e manuais da dança⁶⁰ foram igualmente textos sobre etiqueta. Constituíam, não apenas escritos sobre dança, mas o estabelecimento de uma escrita do acto de dançar, funcionando como códigos sobre o movimento.

É, especificamente, a partir de meados do século XVIII que são publicados em Portugal os primeiros desses manuais: – *Arte de Dançar à Francesa que ensina o modo de fazer todos os diferentes passos de minueté, com todas as suas regras, e a cada hum delles o modo de conduzir os braços: obra muito conveniente, não só a mocidade, principalmente civil que quer aprender a bem dançar, mas a quem ensina as regras para bem andar, saudar e fazer cortezias que convém a qualquer classe de pessoas: traduzida do idioma francez em Portuguez por Joseph Thomas Cabreira*, Lisboa, Officina Patr. Franc. L. Ameno, 1760 e – *Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança. Obra muito util, não somente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas inda para fazer as pessoas honestas, e*

⁵⁸ Cf. “Programa dos festejos, pela inauguração da estátua equestre de D. José I em 1775/2.º dia, 7.06.77: festas do Terreiro do Paço em casos triunfais, danças, músicos e fogo de artifício promovido pelo Senado com presença de Suas Majestades: serenata em italiano *L'Eroe Coronato*, ceia e baile na grande sala da Alfândega”, in *Jornal de Bellas Artes ou Mnemósina Lusitana*, n.º III (1816), pp. 44-48. Cf. Daniel TERCIO, *op. cit.*, pp. 70.

⁵⁹ “Porque convem para se proceder em ordem e regularidade (...), in *Instrução para o governo dos 6 fidalgos que hão-de servir de Mestres de Cerimónias de baile e mais festejos na noite de 7 de Junho de 1775* (BA 54-X-7), fl. 118. Cf. Daniel TERCIO, *op. cit.*, pp. 71.

⁶⁰ A ideia de moderação nos gestos e nos movimentos do corpo é uma preocupação que acompanha a prática da dança ao longo do Antigo Regime. A história da dança em Portugal, durante este período, tem sido objecto de estudo de importantes trabalhos. Vejam-se os estudos: José SASPORTES – *História da Dança em Portugal*. Lisboa: F.C.G. 1970; e Daniel TERCIO – *História da dança em Portugal: dos páteos de comédias ao Teatro de S. Carlos* [texto policopiado], Lisboa, 1996.

polidas, as quaes ensina as regras para bem andar, saudar e fazer todas as cortezias que coonvem em as assembleias adonde o uzo do mundo a todas chama. Offerecido a toda a nobreza Portuguesa por Natal Jacome Bonem, mestre de dança, Coimbra, Officina dos Irmãos Ginhoens, 1767.

No seu conjunto, estas obras impressas representam também a importação para Portugal de um gosto internacionalizante, de expressão também vincadamente francesa. Para além do próprio ensinamento escrito sobre a dança, elas correspondiam a uma adesão ao gosto europeu e às respectivas formas de dança social, como o *minuete* e a *contra-dança*. A etiqueta cinge-se aqui a uma domesticação das posturas, sendo utilizada com frequência a expressão de *cortezias*, no sentido de movimento: “(...) *Figuras para fazer a cortezias para diante* (...)”⁶¹

A leitura destes tratados testemunha o culminar de um processo de síntese entre os gestos tratadisticamente estabelecidos e a sua execução. No caso do texto de Cabreira, este torna-se mais rico, pois apresenta as figuras e os desenhos em esquema sobre cada uma das posições a adoptar. Da sua leitura, compreende-se como as cinco posições são investidas em matriz dos comportamentos motores. Elas possibilitam a apropriação do espaço: “(...) *Note-se que he preciso saber bem as cinco opposições seguintes, para se fazer bem os passos com perfeição, ou para andar pela rua, ou para dançar* (...)”⁶²

As cinco posições apresentadas são colocações dos pés e das pernas. Os movimentos permitem desenhar acções, gestos e movimentos que definem as relações plurais e interpessoais. Insiste-se na moderação dos movimentos. José Thomas Cabreira considera que os homens e mulheres devem observar “*o corpo direito, a cabeça levantada com boa compostura, os braços naturalmente cahidos, as pernas firmes, as pontas dos pés para fora, os passos devem ser moderados, nem muito compridos, nem muito curtos* (...)”⁶³.

⁶¹ Cf. *A Arte de Dançar à Franceza* (...), pp. 1.

⁶² *Ibidem*, pp. 1.

⁶³ *Ibidem*, pp. 1.

Jácome Bonem, no outro tratado de dança, estabelece normas semelhantes, embora acentue uma certa descontração e naturalidade para uma correcta postura do corpo. Acrescenta: “*tomando todas estas preocupações não hão de cair em o vício de estarem constrangidos, ou violentos; o que se dever evitar, e assim mesmo não mostrar affectação; o bom modo não pede mais que esta formozura natural, e deste ar desembaraçado, que só a dança he capaz de infundir*”⁶⁴. Em ambos, os textos, está subjacente a transmissão de conhecimentos.

Os autores procederam a uma inventariação dos movimentos entendendo o corpo como objecto de um discurso verbal. O corpo está submetido a pequenas fracções que se desmontam de modo a recriá-lo no estado equilibrado e perfeito. A ideia da divisão do corpo em partes é também – como iremos referir – abordada em manuais de civilidade, onde o discurso vai no sentido de desmultiplicar e individualizar as funções de cada órgão⁶⁵. Trata-se de uma civilidade analítica e descritiva⁶⁶.

Para concluir, e considerando a importância fundamental do tema da dança e da sua divulgação, podemos afirmar que na panorâmica diversa de textos que temos vindo a enunciar, o seu lugar e o seu espaço, situar-se-iam a meio caminho entre um modelo de etiqueta e um projecto de civilidade. A dança era neste contexto entendida como uma “arte de sociedade”⁶⁷.

⁶⁴ Cf. Natal Jacome BONEM – *Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança* (...). Coimbra: Of. dos Irmãos Ginhoens, 1767, pp. 15-16.

⁶⁵ Cf. “Da composição do corpo”, in *Escola de Política ou Tratado Pratico da Civilidade Portuguesa por D. João de N. S.ª da Porta Siqueira*. Lisboa, 1791, cap. V, pp. 72.

⁶⁶ Todas estas questões foram já abordadas por Daniel Tércio em *História da Dança em Portugal: dos pátios das comédias ao Teatro de S. Carlos*, Lisboa, 1996.

⁶⁷ Dirigindo-se ao leitor, Cabreira acentua: “(...) *Attendendo a que muitas pessoas de bem, desejando instruir-se naquellas artes (...)*” “(...) *à grande necessidade que as pessoas civis tem do conhecimento desta procissão, me animey a pôr em público este pequeno, sim, mas importante volume (...)*” Cf. *Arte de Dançar à Franceza* (...), pp. 1.

1.2.2. Manuais de civilidade

Prosseguindo, numa tentativa de arrumar a vasta e diversificada produção sobre literatura comportamental setecentista, produzida e divulgada entre nós, chegamos ao momento de analisar alguns pontos sobre as lições e regras para um *bem viver* e as suas representações e traduções numa vivência do quotidiano da época. O sentido dado à vida era cada vez mais – sem excepção do que se passava em Portugal – entendido sob o signo da *encenação*, traduzido em modelos e idealizações de diferentes quotidianos, numa exibição puramente hedonista.

Na segunda metade do século XVIII, a emergência de um pensamento inspirado nas “Luzes” e de uma nova *inteligência* alimentada por uma burguesia ascendente deram origem a reflexões sobre a colectividade e a natureza, impondo, estabelecendo e teorizando matrizes comportamentais. Os manuais de civilidade surgem, neste contexto, como compêndios de condutas.

Através de alguns exemplos, procurámos reconstruir os principais aspectos que se relacionam com sugestões de padrões de comportamento apresentados nestes textos. Tratando-se de prescrições respeitantes aos comportamentos a adoptar em função de situações, de acontecimentos e do confronto entre pessoas, neles encontramos subjacente uma lógica interna⁶⁸ que transmite ao *bem viver*⁶⁹ uma coe-

⁶⁸ Transferindo o contexto cronológico para a contemporaneidade, a esta lógica é quase possível estabelecer um paralelo com o processo da linguística, confrontando a variedade infinita de discursos individuais, que pressupõem uma relação epistemológica entre a palavra (campo da espontaneidade) e da língua (sistema de signos onde se podem estabelecer a estrutura e as leis do funcionamento). As regras que presidem a este funcionamento da língua encontram-se reagrupadas na gramática. Comparativamente, os tratados de *savoir-vivre* constituem uma espécie de gramática de interacções, apresentadas de maneira sistemática em regras que permitem uma boa comunicação. Eles tendem a instaurar uma ritualização das relações sociais. Cf. Dominique PICARD – “Caractéristiques et évolution de la ritualité sociale dans les traités de savoir-vivre contemporains”, in – *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Paris, 1995, pp. 372-399.

⁶⁹ Relembremos por oposição o “bem morrer” (*ars moriendi*).

rência interna, traduzida no papel fundamental da regulamentação das relações sociais. Propomo-nos comentar, numa sucinta análise, as características destas relações através de um pequeno *corpus* de textos produzidos ao longo do século XVIII.

À partida deparamo-nos com três grandes tipologias de tratados, definidos de acordo com os seus destinatários, e com a sua própria mensagem.

No primeiro grupo, cabem os manuais de civildade editados em Portugal, no século XVIII, que são, regra geral, traduções livres ou adaptações de manuais franceses, ou cópias mais ou menos actualizadas, de anteriores manuais portugueses, eles próprios também já obras traduzidas⁷⁰.

No segundo grupo, os tratados acentuadamente pedagógicos, que incidem na vertente da educação moral e civil das crianças; e um terceiro grande grupo, a tratadística piedosa e religiosa, na linha dos tratados de devoção seiscentistas⁷¹.

Neste primeiro grupo, surgem, editados entre nós, traduções de obras francesas, apelando a um ideal de homem civil, político, ético e galante, de que citámos alguns títulos no capítulo anterior. Como já referimos, ali se encontra expressa uma gramática de *savoir-vivre*, uma aprendizagem da civildade, excedendo-se por vezes no preciosismo de atitudes. São obras que pretendem, pelas suas sucessivas reedições, facultar o conhecimento do código de estar em sociedade nas mais diversas ocasiões.

Basicamente, assentam na ideia de fornecer os pilares de uma conduta comportamental, em maneiras e formas de actuar, as quais

⁷⁰ Grande número destes manuais foram objecto de frequentes edições que chegaram ao século XIX. Nalguns casos, as reedições foram revistas no sentido de adequar o código às modificações surgidas na prática social, tentativa que se traduz quer na omissão, quer pelo acrescentamento de algumas indicações pontuais. Veja-se a este propósito, a pesquisa realizada para os manuais do século XIX e princípios do século XX: M. de Lurdes Lima SANTOS – *Para Uma Sociologia da Cultura Burguesa em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Presença, 1983.

⁷¹ Cf. Francisco DE SALLES – *Introdução à Vida Devota*, Lisboa, 1609; entre muitos outros.

encontram obviamente uma boa receptividade e aprovação pelas pessoas de alta condição, com honras e virtudes, mas também àqueles que tendo já atingido a idade adulta, querem deter o conhecimento das regras de civildade que se passam em seu redor.

Compulsando os índices destas obras, procurámos inventariar diferentes situações da vida quotidiana, assim como os círculos convivenciais, que se estendem para lá da casa⁷² como elemento fulcral.

O homem esclarecido tinha gosto em conviver, embora, em obras mais retóricas e moralistas, como as de vulgarização filosófica, se acentuasse a crítica ao tempo passado entre os outros, que conduziria ao ócio e aos vícios⁷³:

A conversação entre pessoas da mesma condição é ponto de destaque nos textos seleccionados. “*A arte de agradar na conversação*”,... *da conversação... Da conversação com as senhoras e até que ponto devemos ser condescendentes com elas...*” *Do que deve formar a conversação, da civildade que devemos usar na conversação, do modo como a decência nos manda proceder quando falamos*

⁷² O sentido da casa é ainda no século XVIII, bastante abrangente: não só se refere ao espaço edificado, “*edifício em que se vive uma família com seus moveis & alfaias*”, ou “*peça ou parte do edificio*” – R. BLUTEAU – *op. cit.*, t. 2, pp. 172-173, assim como casa, geração e família, incluindo móveis e criados.

⁷³ “(...) *A maior parte das pessoas de qualidade (que pelo comum) são bastante ociosas, e que não têm nenhuma ocupação, passam o tempo em fazer visitas e recebê-las e por isso he para estes importantissimo, instruirem-se e tudo o mais necessário, para bem manterem o seu carácter. As conversações (se delles se fizesse hum bom uso) contribuíram muito à doçura da sociedade e fazião a vida mais agradável. (...)*” Cf. *Modelo de Conversações para pessoas polidas e curiosas escrito pelo Abbade de Bellegarde em lingua Francesa e traduzido por Francisco Ferrão de Castelo Branco* (...). Lisboa: Off. De Pedro Ferreira, 1734, pp. 1-3. A segunda metade do século XVIII, procura entre outras coisas desenvolver a sociabilidade, que lhe é própria, apesar das críticas aos usos estabelecidos. É ainda um mundo dominado pela nobreza, e é em reacção aos comportamentos que ela sugere, que se começa a reflectir sobre o papel de uma burguesia em ascensão, e a nascer uma arte da conservação que lhe estava inerente. Cf. Markus FAUSER – “*La conversation dans les manuels de civilité en Allemagne au XVIII^e siècle*”, in – *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, dir. A. Montandon, Paris, 1995, pp. 246-267.

e comemos em companhia, ... Do conversar e discorrer; eis algumas rubricas mencionadas.

É curioso registar que em grande parte dos manuais de civilidade, editados no século XVIII, prevalece com maior atenção o modelo da conversação mais do que o da leitura⁷⁴. A oralidade, discussão de temas nas reuniões e assembleias, indica esta intenção. Nestas formas de comunicação, o diálogo é frequentemente substituído pelo discurso oral e a conversação, pelo debate. Não é, decerto, por acaso que uma das obras mais divulgadas da educação popular no Portugal Setecentista adopta o paradigma conversacional: referimo-nos aos 10 volumes da *Recreação Filosófica, ou Diálogo sobre a Filosofia Natural* (Lisboa, 1755) do P.^o Oratoriano Teodoro de Almeida, que se estrutura em conversas ao serão.

Foi possível elaborar uma listagem de *situações-tipo*⁷⁵, categorias enumeradas em quase todos os manuais de civilidade consultados.

Em redor do universo da CASA – pensada como espaço de representação social e lugar onde se consumia o tempo de ócio – enuncia-se uma série de *modelos* na sua dimensão exterior, envolvidos em condutas sobre os outros:

A *visita* – é uma das situações elencadas no repertório dos textos que consultámos. É mencionada como uma situação de quotidiano, envolvendo componentes de espectacularidade, elementos de cortesia (*Modo de fazer visitas e Modo de tomar visitas*)⁷⁶ e indica-

⁷⁴ No estudo realizado para o século XIX sobre manuais de civilidade, denotou-se que "(...) os livros podem ser armas perigosas, alguns enchem a imaginação de pensamentos maus", e por isso impõe-se consultar "os homens eruditos e religiosos...", os que conhecem os bons autores. Aliás nem se insiste muito na conveniência da leitura; a conversação com "gente educada e com regular cultura de espirito", donde "sempre se colhe alguma ideia, algum conhecimento útil", parece bastar para o trato social (...) M. de Lurdes Lima dos SANTOS – *op. cit.*, pp. 27.

⁷⁵ Assunto que M. de Lurdes Lima dos SANTOS abordou igualmente para o século XIX, denotando-se uma certa persistência nestas questões.

⁷⁶ Cf. João de Nossa Senhora da Porta SIQUEIRA – *Escola de Policia ou Tratado Prático de Civilidade Portuguesa*. Lisboa, 1791.

ções sobre o próprio espaço de recepção. João Rosado de Vasconcellos redige, no seu tratado, a forma como se deve receber as pessoas de cerimónia e distintas: "*todos devem acompanhar até ao topo da escada e esperarem aí até darem as costas no fim da mesma. E sendo as casas terreas, como ha muitas no campo, se acompanhará a visita até fora da porta, mandando sempre que o escudeiro acompanhe a visita até sair para a rua*"⁷⁷.

A este item combina-se um elemento que importa destacar, visto que lhe fornece um aparente suporte material – a casa –, espaço que em muitos textos aparece associado a determinadas situações. É evidente a separação das várias divisões da casa, nomeadamente em duas zonas: uma familiar, íntima, reservada ao espaço do quotidiano, e uma zona "social", de representação, destinada a visitantes, muitas vezes coincidindo com áreas exteriores, escadas, varandas, terraços, átrios, portas de acesso, etc. Esta divisão em duas zonas representa – como iremos ver mais adiante – uma concepção da casa que acompanha o diálogo entre o quotidiano e o mundano. As indicações quanto à casa incidem muito particularmente sobre este espaço de recepção, de valorização de um tempo livre, onde se revela o estatuto social do proprietário.

Os *passeios, as saídas* – categoria mundana, que em muitos casos está relacionada com a especificidade do tempo reservado ao ócio, ao lazer entendido como valor social. Enunciam-se algumas regras de descontração: "(...) *Nos Passeios públicos compreendemos o campo, as Hortas e as Quintas e ainda os jardins dos particulares em que por grandeza se permite a entrada franca (...) Alli vamos buscar o divertimento, o regozijo e o prazer da sociedade (...) Por isso deve reluzir em nós a alegria e a maior civilidade que for pos-*

⁷⁷ João Rosado de Villalobos de Vasconcellos (1786), bacharel pela Universidade de Coimbra, foi professor de Retórica e Poética em Évora. Publica e traduz um conjunto de obras sobre a educação da mocidade. Cf. – "*O Perfeito Pedagogo na Arte de Educar a Mocidade em Que Se Dão as Regras da Policia e Urbanidade Christã, conforme os Usos e Costumes de Portugal*", Lisboa, 1782, pp. 125.

sível. (...) Não quero dizer que seja o cerimonial tão rigoroso como no Passo (...).”⁷⁸

São claramente expressos os prazeres desfrutados, mas, em certos manuais, é exigido algum cerimonial, muitas vezes dependendo da companhia: “Do que se deve observar em jornadas ou quando formos em carruagem, a cavallo ou em cadeirinha, como também quando formos em companhia com algumas pessoas de qualidade.”⁷⁹

As Assembleias – conjunto de pessoas convocadas para divertimento e convivência; espaços de exposição e confronto de ideias. Esta nova sociabilidade assume nos textos duplo sentido, um lugar onde é preciso saber estar e também onde se ressalta o seu aspecto negativo; “(...) Fugi também destes divertimentos nocturnos, destas assembleias estrondosas, aonde se junta hum grande numero de pessoas de ambos os sexos para se divertirem, aonde o menor crime he passar as noites no meio dos prazeres e pompas do mundo, donde quase sempre sahem menos puros do que entrarão (...).”⁸⁰

A casa abria-se aos amigos de ambos os sexos que se reuniam para conversar, poetar, cantar, jogar, aparecendo em finais do século a expressão *partidas* (do inglês *parties*) com idêntico significado de reunião ou assembleia, dada a importância crescente da prática do jogo nas reuniões mundanas.

A entrada na Assembleia exigia também algumas regras de cortesia; “(...) O Cavalheiro, ou menino nobre que houver de entrar em qualquer assembleia (o que nunca fará sem ser convidado, e sem ter a certeza do que o querem os Senhores da casa) deve ir vestido sério, isto he, com vestido que não seja affectado as modas, ou apertado (...).”⁸¹

⁷⁸ Cf. “O Perfeito Pedagogo na Arte de Educar a Mocidade – op. cit., pp. 78.

⁷⁹ Cf. *Elementos de Civilidade e Decência Que Se Pratica entre Gente de Bem: para Instrução da Mocidade de Ambos os Sexos*, Lisboa: Typografia Rollandiana, I Parte, pp. 120-122.

⁸⁰ Cf. *A Escola de Bons Costumes ou Reflexões Moraes e Históricas sobre as Máximas de Hum Homem de Honra e Probidade* (...), t. 3, pp. 270.

⁸¹ Cf. João de Nossa Senhora da Porta SIQUEIRA – *Escola de Policia ou Tratado Prático de Civilidade Portuguesa*, Lisboa, 1791, pp. 139.

Os outros: “criados” e alheios – os outros são também personagens a incluir em situações de vivência do quotidiano, na medida que estabelecem entre si contactos frequentes. É nesta área que muitos dos textos apelam às interacções sociais e onde a questão da civilidade se evidencia de forma bastante clara.

É, igualmente, neste momento de partilha que se definem níveis superiores e inferiores de relações pessoais; “Da decência e civilidade que se deve observar de superior para inferior e entre pessoas iguais.”⁸²

Elementos essenciais da casa e da família, os domésticos eram numerosos, deviam apresentar-se bem vestidos e serem educados – sobretudo no seu tratamento pelas crianças⁸³ e nos bons ou maus exemplos que poderiam dar –, muitas vezes não assumindo um sentido pejorativo. Também dentro do conceito de criados, havia, como sabemos, o estatuto de criado superior (pessoa de criação), e educado (amo), como o define Bluteau, “Moço fidalgo, pagem ou senhor de calidade, criado no Paço de Portugal de pequena idade...”⁸⁴ que recebia formas de tratamento diferentes da restante criadagem.

A própria habitação, a partir do século XVIII, passa a reservar uma zona destinada aos criados – o rés-do-chão, onde circulava e se movimentava este grupo social e onde se definia a etiqueta de serviços – separada da dos senhores.

No que respeita às relações entre pares, é frequente surgir um certo grau de distanciação, pois, em algumas passagens, traçam-se estreitos limites para estas relações, apontando a reserva como meio de protecção para evitar intimidades: “(...) O meio de conservar a

⁸² Cf. *Elementos de Civilidade e Decência* (...), pp. 97.

⁸³ Martinho de Mendonça e Proença na sua obra não esquece esta questão “(...) Quanto mayor é a qualidade dos paes, tanto mayor obrigação tem para procurar que os seus filhos sejam humanos, e para o serem tratem affavelmente aos que servem, porque se consentirem maltratallos com motivo de superioridade, esta permissão lhe augmentará a vaidade, e soberba, fazendo degrao do desprezo dos inferiores, para o dos iguaes, virão a ser depois a abominação de todos (...).” Cf. *Apontamentos para a Educação de Um Menino Nobre*, Lisboa, 1734, pp. 89-90.

⁸⁴ Cf. *Vocabulário Portuguez ou Latino* (...), t. 3, pp. 183.

benevolência dos nossos amigos he o de reger-vos com elles com muita descrição e não abusar nunca da boa vontade, que vos mostram (...) Pelo que deveis ter sempre grande cuidado em tomar tempo a proposito examinar se as ocasiões e as circunstâncias são próprias (...).”⁸⁵

A Mesa – envolvida na arte de estar, a mesa é um capítulo exclusivo dos manuais de civilidade, com as suas regras próprias bem definidas, assumidas por determinadas franjas da sociedade portuguesa setecentista.

Afirmava, também, João Rosado de Vasconcellos na sua *Arte de Educar a Mocidade*: “(...) Ha tres mezas em que mostra o Homem toda a grandeza do seu coração: a Sagrada Meza da Comunhão em que se mostra a piedade, a meza do jogo, em que se mostra a sua educação e as virtudes e vícios da Natureza e por fim, a Meza em que se come onde se manifesta claramente a doçura dos costumes e a policia da sua conduta e o génio dominante da sua vida (...).”⁸⁶

O autor define três tipologias de mesa, cada uma assumindo determinada função. Dos manuais consultados e em redor de capítulos como: *Do que se deve observar quando estamos à meza*⁸⁷ e *da Meza*,⁸⁸ exigindo-se o conhecimento dos preceitos de estar à mesa, assim como de servir à mesa. Estabelecia-se um complicado jogo de relações entre os convivas, os alimentos e o respectivo uso dos utensílios. Incluem-se indicações sobre a disposição correcta dos vários objectos de mesa, o modo como se deve servir os alimentos e bebidas, a ordem de serviço que se deve cumprir de acordo com a distribuição dos convivas à mesa e, nalguns casos, indicações detalhadas sobre a forma de trincar as diferentes peças de assados, que,

⁸⁵ Cf. *Conselhos e Maximas sobre a Educação da Mocidade para Saber-se Conduzir Sabiamente no Mundo* (...), Lisboa, 1785.

⁸⁶ *Ibidem*, cap. IX, pp. 126-139.

⁸⁷ Cf. *Elementos de Civilidade e Decência Que Se Pratica entre Gente de Bem para Instrução da Mocidade de Ambos os Sexos* – op. cit., cap. VII, pp. 115.

⁸⁸ Cf. João de Nossa Senhora da Porta SIQUEIRA – op. cit., cap. VII.

juntamente com os manuais de cozinha⁸⁹, compunham um cenário sobre a vivência da mesa na segunda metade de Setecentos.

O Jogo – durante o século XVIII, começa a ser considerado um problema inquietante, enquanto “vício”. Para além das críticas⁹⁰ que certos jogos receberam juntamente com outros tipos de divertimentos e da sua utilização em excesso, o próprio jogo⁹¹ encontrava-se como prática social distintiva. Os jogos de cartas eram um dos passatempos mais em uso. Ao homem de sociedade, impunha-se o seu conhecimento. Os jogos, na generalidade, e mesmo o de cartas, contavam-se entre as diversões em moda usados, como meio de expressão de hierarquia social⁹².

Ao jogo era reservado na casa um determinado espaço. Para uma zona de estar, deslocavam-se algumas actividades que antiga-

⁸⁹ Cf. obras já citadas de Lucas RIGAUD e Domingos RODRIGUES.

⁹⁰ Nos séculos XVII e XVIII, definir-se-ia uma atitude moral, de acordo com a qual o jogo era, de uma maneira geral, encarado com a maior suspeita. Nos tratados acentuadamente de cunho religioso certos jogos são proibidos como é exemplo, *A Arte de Criar Bem os Filhos na Idade da Puerícia Dedicada ao Menino de Belém Iesu Nazareno composta pelo P. Alexandre de Gusmão da Companhia de Iesu da Provincia do Brasil*, Lisboa, 1685; onde estão apontados os jogos que os pais devem permitir aos filhos “o jogo do aro, da pella, do peam e outros que elles trazem nos seus annaes, sem fora de toda a suspeita, antes indicio de boa inclinação”. Ver a este propósito, a opinião do célebre Cavaleiro de Oliveira, “acerca do Jogo”, in *Recreação Periódica*, Lisboa, 1922, pp. 142.

⁹¹ Cf. *Jeux et Sports*, in *Encyclopedie de la Pléiade*, Editions Gallimard, 1967; J. P. ETIENVRE – “Le symbolisme de la carte à jouer dans l’Espagne du XVI et XVIII siècle”, in *Les Jeux a la Renaissance: XXIII Colloque International d’Études Humanistes: Actes*, Paris, 1982; J. JACQUIOT – “Les Jetons, les méreaux et les pions médailles de jeu, de la Renaissance au XVIII siècle”, in *ibidem*, pp. 549; O. RONUNN – “Jeux des cartes, pédagogie et enfance de Louis XIV”, in *ibidem*, pp. 553; Jorge CRESPO – “Os jogos de fortuna ou azar em Lisboa em fins do Antigo Regime”, in *Revista de História Económica e Social*, Lisboa, N.º 8 (Julho-Dezembro 1981), pp. 77-95.

⁹² “(...) Sendo muito necessária a doçura e a complacencia no jogo; ella vem a ser muito mais precisa ainda, quando se joga com as senhoras (...)” “... Se houver ocasião em que se jogue com alguma Senhora da primeira grandeza; ou com outra Pessoa de grande carácter e com quem não tenha trato e amizade ou ainda com algum Príncipe será justo perder de proposito no jogo, pela mesma sujeição que traz consigo a perda que he igualmente hum tributo da sua propria grandeza, por mais igualdade que traga o jogo (...)” Cf. *Conselhos e Maximas sobre a Educação da Mocidade para Saber-se Conduzir Sabiamente no Mundo* (...), Lisboa, 1785, pp. 126-139.

mente compunham e prolongavam uma refeição. O bridge, *whist*, o solo e o voltarete são os mais referidos entre os jogos de sala, juntamente com o gamão, damas, xadrez e bilhar.

Muitos são os textos que se empenham na justificação da sua prática, valorizada como exercício mental estimulante. Aconselhavam-se de preferência os jogos que exigiam uma aprendizagem, como forma de selecção ou iniciação social. Indicavam-se manuais de jogos – algumas traduções e adaptações – e recomenda-se estudá-los com cuidado. Muitos caíram em desuso, outros são inventados, como indicam os títulos de alguns manuais: *Explicação do jogo do Ganaperde, que achando-se não só morto, mas sepultado no tumulo do esquecimento, se faz intelligivel à 1.ª nobreza para que esta lhe possa dar elementos com o seu grande espirito*, 1749 e; *Novo jogo intitulado: o Disvelo, que, para exercício da entrepalia, inventou e dispoz, Francisco da Silva Cardozo, natural de Peronegro, Termo de Torres Vedras*, Lisboa, Off. Francisco Sabino dos Santos, 1777.

Sabe-se que, para além das práticas do jogo e dos designados “jogos de mesa” existentes na sociedade civil setecentista, a Companhia de Jesus, defendia as actividades lúdicas como lugar basilar no processo educativo. Referiam-se, obviamente, aos jogos que exigiam uma actividade física específica, como nos traduz um manuscrito existente na Biblioteca Pública de Évora intitulado *Methodo breve de jogar à Bilharda, Piam e Conca dedicado e oferecido ao Reverendissimo Sr. Dom José de Bragança, Arcebispo de Braga pelo Padre Francisco Monteiro do Colégio da Companhia de Jesus de Braga*, 1742⁹³.

O seu autor reconhece a prática do jogo como actividade saudável do ponto de vista físico e psíquico, estabelecendo a sua relação com o ciclo das estações do ano e com a idade dos praticantes. Aos primeiros anos de puerícia estavam, assim, adaptados os jogos

⁹³ Cf. *Catálogo dos manuscritos da Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa, 1869. Foi recentemente divulgada a existência de códices manuscritos existentes na Biblioteca Pública de Évora, referentes ao jogo. Cf. *Jornal Público*, 30 Abril 1996.

do pião, da bilharda e da conca, ambos jogos “de chão”, que exigiam certos esquemas que o referido documento descreve.

A *Esgrima* – para a mocidade este era o desporto mais aconselhado, pois juntamente com a dança e a equitação integravam um plano curricular referente às artes corporais, sendo a partir de 1765 ensinado no Colégio dos Nobres⁹⁴, instituição fundada em 1761, destinada a acolher os jovens fidalgos e os filhos da grande burguesia de Lisboa. Em Portugal praticou-se ao longo dos tempos com as três armas: florete, sabre e espada.

Esta arte tem sido objecto de inúmeros tratados do século XVII e XVIII entre os quais se destacam: Manuel Martins Firme – *Espada firme ou firme tratado para o jogo da espada preta e branca*, Évora na Officina da Universidade, 1744; Tomás Luís⁹⁵ – *Tratado das Lições de Espada Preta e destreza com que hão de usar os jogadores d’ella. Offerecido ao Sr. Francisco de Mello, monteiro-mor do reino Lisboa*, por Domingos Carneiro, 1685⁹⁶, e o de José de Barros Paiva e Moraes Pona⁹⁷ – *Compêndio dos Fundamentos da Verdadeira Destreza e Filosofia das Armas Dedicado à Sacra e Augusta Majestade de El-rei Fidellissimo Noso Senhor D. José I*, 1768.

Outro universo citado nestes textos confina-se à dimensão psicológica e motora. São questões que incidem essencialmente na elegância e na compostura do corpo, pois um bom porte e uma correcta postura constituem marcas de diferença.

A volta do corpo e da sua composição, surge nestes textos uma linguagem corporal, altamente valorizada, alvo de uma série de medi-

⁹⁴ Chega a fazer parte dos “Estatutos do Collegio Real dos Nobres da corte e cidade de Lisboa, impresos na officina de Miguel Rodrigues no anno de MDCCCLXI” Cf. F. Sousa VITERBO – *A Esgrima em Portugal: Subsídios para a Sua História*, Lisboa: Typ. Universal, 1897.

⁹⁵ Rei de armas de Portugal, nasceu em Lisboa e faleceu em 1689.

⁹⁶ Trata-se de uma edição muito rara, com estampa gravada em madeira, exemplar na Biblioteca Real da Ajuda no Tomo XVII da Coleção de Papéis Vários. Cf. Inocêncio Francisco da SILVA – *Dicionário Bibliográfico Português*. 2.ª ed. Lisboa, 1849, t. VIII, pp. 352.

⁹⁷ Cavaleiro da Ordem de Cristo, Monteiro-mor na comarca de Vila Real, natural de Braga; in SILVA, Inocêncio Francisco da – *op. cit.*, t. IV, pp. 268.

das relativas a cuidados de higiene, vestuário, adornos, gestos, modos de andar, falar e rir, ou seja, a regulamentação dos gestos e da maneira de andar. Os modos de agir e reagir são objecto de codificação cuidada. A este propósito são traduzidos em português os princípios expressos na obra do Abade Prévot: "(...) *Cap. I – Da Honesta composição do corpo, e dos vestidos e aceyo*"... "*Quando jogamos algum jogo exercício, como por exemplo o da bola ou outro qualquer semelhante jogo, devemos ter cuidado de não fazer posturas do corpo ridículas e extravagantes(...)*." ⁹⁸

Os manuais de civilidade gravitam em redor de várias personagens eleitas como modelos ou figuras-tipo: a senhora, o homem/cavaleiro, a menina e o menino, contextualizados socialmente e evidentemente conotados no contexto de relação familiar: mãe, pai, filhos. Aos últimos, foram-lhes destinadas obras com objectivos claramente pedagógicos. As crianças, na idade infantil, ou os seus preceptores eram os destinatários destas obras. Mais tarde, no século XIX dilatar-se-á a categoria de criança a um público leitor jovem.

Muitas das obras que se encaixam neste grupo encontram-se na linha de tratados de puericultura, estudos sobre higiene e medicina pública ⁹⁹. Às mães, aos pais e muitas vezes às amas, fornecem-se-lhes as indicações sobre a maternidade: "(...) *Persuadido de que esta tradução poderá introduzir nas famílias aquelles verdadeiros sentimentos que devem animar os Pais e as Mães sobre a educação física e moral dos seus filhos (...)*." ¹⁰⁰

⁹⁸ Cf. *Elementos de Civilidade e Decência Que Se Pratica entre Gente de Bem: para Instrução da Mocidade de Ambos os Sexos*. 1777, cap. I, pp. 1.

⁹⁹ Muitos destes tratados eram redigidos por médicos. Cf. Manoel Joaquim Henriques de PAIVA – *Aviso ao Povo ou Summario dos Preceitos mais Importantes, concernantes à criação das crianças, às diferentes profissões e officios, aos alimentos e bebidas, ao ar, ao exercício, ao sorriso, aos vestidos, à intemperância, à limpeza, ao contágio, às paixões, enfermidades, conservar a saúde, prolongar a vida*, Lisboa, 1787.

¹⁰⁰ Cf. Luís Carlos Moniz BARRETO – *Tratado da Educação Física e Moral dos Meninos de Ambos os Sexos*, traduzido do francês em linguagem portuguesa (...). Lisboa, 1787, pp. 170.

Ao longo de várias linhas, o autor desta tradução resume os princípios da educação, desde o nascimento das crianças até à idade de três ou quatro anos, com algumas reflexões relativas ao seu plano de educação.

Um outro tratado, redigido pelo médico Francisco de Mello Franco, assume conscientemente, no final do século XVIII, que "*nada ha escrito a este respeito, e que esta falta é de suma consideração*" ¹⁰¹. Atribui as causas "*que evidentemente concorrem para este atrazamento, taes são o luxo, a indolência, liberdade dos costumes, moda abusiva de diferentes bebidas, falta de simplicidade nos comeses etc..., mas entre todas estas há seguramente a mais considerável, os erros imensos com que se criam as crianças: e faz admiração ver, que tendo todas as artes neste século chegado a hum ponto de perfeição, só a de formar os homens esteja ainda em muitos Reinos na sua infância (...)*." ¹⁰²

Enuncia um conjunto de capítulos e artigos que se ligam à criança e à mãe: o modo de lavar as crianças, de as vestir, de as nutrir, da qualidade dos alimentos, da importância do leite da mãe, etc.

Na maioria dos textos, ao pai é-lhe confiada a educação da criança, sobretudo o rapaz, já com idade superior a dez anos: "*... A obrigação das mães é nutrir, e criar seus próprios filhos na sua primeira e tenra idade, a dos pays he ensiná-los e educá-los na segunda: a daquellas he dictada pela natureza, a destes introduzio a policia e a civilidade como tão necessária para a conservação das Republicas*" ¹⁰³.

Muitos são os exemplos de conselhos e máximas sobre a educação da mocidade: "*III. Conselhos de hum pai a seus filhos, estando*

¹⁰¹ Cf. *Tratado da Educação Fysica dos Meninos para Uso da Nação Portugueza* (...), Lisboa, 1790.

¹⁰² *Ibidem* [s.p].

¹⁰³ Cf. *Conselho Proveitoso e Relação Curiosa a Qual Trata da Criação e Educação Que Todo o Pay de Famílias Deve Dar a Seus Filhos*, Lisboa, 1814.

para entrar no Mundo”; “IV. Conselhos de hum pai a seus filhos para o seu estilo de viver.”¹⁰⁴

Rapidamente nos damos conta de que este personagem menino, ingressava bastante jovem na vida activa, cedo acedendo ao estatuto de cavalheiro e objecto de uma outra esfera da tratadística de comportamento social e da vida adulta.

Para além de uma discursividade normativa, seria de levantar a questão: saber até que ponto os manuais de civilidade podem ou não estar desfasados relativamente às práticas e aos usos da sociedade. A tentativa de esclarecimento desta questão exige muitas vezes um confronto com outro tipo de documentação – a chamada literatura da “mundanidade” – expressa em crónicas, folhetos volantes, teatro de cordel, obras satíricas, enfim um mundo de descodificação das aplicações e transformações dos papéis sociais da época¹⁰⁵.

Poderão, nesta imensa área de trabalho, ser descobertas algumas pistas para futuros trabalhos na linha de história cultural e da sua vertente sociológica.

É neste tipo de literatura de cariz mais satírico que, desde logo, começa a surgir a figura do *peralta* e o tema da *peraltice* que pela sua forma de estar e de parecer são muitas vezes comparados com fantoches num mundo de exterioridade exacerbada, de uma falsa civilidade¹⁰⁶.

Jean Baptiste Blanchard ao compilar um repositório de bons costumes e maneiras, define o *peralta* como o “*homem escandaloso no seu modo de viver*”, frequentemente associado à cultura artificial do pedante “... *uns sábios incivis, teimosos que tem maior uso dos livros, que do mundo, mais estudo que descrição. O pedante gosta de mos-*

¹⁰⁴ *Conselhos e Máximas sobre a Educação da Mocidade para Saber-se Conduzir Sabiamente no Mundo*. Traduzidas do Francez em vulgar (...), Lisboa, 1785, pp. 126-139.

¹⁰⁵ Veja-se o trabalho sobre este assunto de Maria Antónia LOPES – *Mulheres, Espaço e Sociabilidade: a Transformação dos Papéis Femininos em Portugal à Luz de Fontes Literárias (Segunda Metade do Século XVIII)*, Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

¹⁰⁶ Cite-se toda uma literatura satírica sobre este tipo social: “*Às mulheres Damas; As peraltas do tempo; Definição do Peralta Português.*” Cf. B.N, Res., miscelânea, cód. 8589).

trar sua sciência, expõem-na aos olhos dos ignorantes e interrompe a conversação mesmo para ostentar (...).”¹⁰⁷

O *peralta* é, de facto, um tipo social definido, um precursor do *dandy* oitocentista, um modelo de comportamento social com identidade autónoma¹⁰⁸. O termo *peraltice* traduz um conjunto de comportamentos que seguem a moda afrancesada. O teatro de cordel este-reotipou a figura, que recebeu uma variedade de designações: *Casquilho, França, Peralvilho*, entre outras.

No entanto, na literatura de comportamento social, a personagem é bem real como nos transmite o seguinte texto: “(...) *Carta de Máximas e Conselhos que mandou hum Pay a um filho Peralta nesta corte para a perfeição da vida Civil e Christã(...)*”; “(...) *Quando o teu tratamento, jogo e meza se diminuires observarás sem trabalho que o numero dos teus amigos se diminui também (...)*.”¹⁰⁹ Este documento é como uma espécie de síntese sobre o conceito de civilidade em final de Setecentos, um instrumento quase promocional das fracções de uma burguesia em ascensão, nobilitada de fresco, demarcada por uma série de sinais exteriores – funcionando quase na triologia: amigos-jogo-mesa.

Dentro do percurso cronológico que temos vindo a traçar, a civilidade é – em finais do século XVIII e no decurso do século XIX – concebida praticamente apenas na sua dimensão exterior mais facil-

¹⁰⁷ Cf. *A Escola dos Bons Costumes ou Reflexões Moraes e Históricas (...)*, t. 3, pp. 78 e 85.

¹⁰⁸ A história deste tipo de representações implica um trabalho sobre o imaginário colectivo. Veja-se, Alain MONTADON – “Modèles de comportement social”, in – *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Paris, 1995, pp. 402-454. Pela leitura dos tratados de civilidade, o autor propõe categorizações sociais: “*Le courtisan, l'honnête homme, le gentleman, le dandy. O dandy produto típico da capital “espécime raro na selva dos barões – situado na intersecção de uma aristocracia – é o responsável por um certo estilo de vida da alta sociedade lisboeta, animada por bailes, e festas suntuosas, clubes, sessões teatrais, récitas de São Carlos, serões literários e políticos*”. Sobre este assunto consulte-se também: J. A. FRANÇA – *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974, 2 vols.

¹⁰⁹ Cf. *Carta de Máximas e Conselhos que mandou hum pay a um filho peralta nesta corte para a perfeição da vida civil e christã*. Lisboa: Officina da Viúva de Ignácio Nogueira Xisto [Com licença da Real Mesa Censória], 1771, pp. 7.

mente reconhecível, artificial e adquirida. Apercebemo-nos, ao longo destas linhas, que a evolução da representação de uma tipologia do comportamento social – que insiste no início do século XVIII sobre as características éticas e religiosas – fundamentalmente o território de uma sociedade aristocrática – passa, na segunda metade do século, a alargar esse território a uma nova elite emergente.

Nos finais do século, em suma, a teorização da civilidade designava-se, em grande parte pelas suas exterioridades e aparências, pela delicadeza mundana nos seus aspectos mais pragmáticos. A aprendizagem nos manuais do código do *saber viver* surge simultaneamente como contributo de prestígio para uma hierarquia social e como veículo do imaginário mundano.

Retomando os aspectos colocados no início deste capítulo, podemos sugerir, a partir deste assunto, um novo espaço de reflexão ligando e equacionando questões que directamente se prendem com a nossa investigação. Vimos como, ao longo do século XVIII, foi teorizado um conjunto de princípios e normas que regularam o comportamento de determinados grupos sociais, originando distintas tipologias de identidade colectiva. Quais são, então, as relações entre a sucinta caracterização dos modelos sociais e culturais apresentados, com a iconografia azulejar? É possível associar, à documentação compulsada, um conjunto de documentos visuais e iconográficos registados na pintura azulejar do século XVIII, como veremos.

Que relações, directas ou não, se podem estabelecer entre o discurso literal do comportamento e o tipo de representação plástica (a pintura azulejar)? E poderá este tipo de suporte plástico ser a tradução visual de posturas comportamentais?

Tais são as questões essenciais a que teremos de responder.

Evidenciámos como, durante o século XVIII, o quotidiano foi entendido como um ensinamento codificado em modelos e regras. Procuraremos, agora, eleger ocorrências da vivência desse quotidiano enquanto *tema iconográfico*, intimamente ligado a uma “arte de viver” e preconizadas numa estética rococó. A relação entre a pluralidade de tais representações e os seus modelos interpretativos pode ser um instrumento conceptual da maior importância na leitura de certas solu-

ções ao nível dos revestimentos azulejares na arquitectura civil portuguesa deste período. De facto a azulejaria foi, pela especificidade do material, pelas suas qualidades de brilho e reflexo, a expressão plástica por excelência mais vocacionada para o registo pontual de *cenários* sociais, efémeros, íntimos e mundanos.

Considerando a relativa abundância de temas ligados ao quotidiano (e aqui a expressão é abrangente, integrando toda a tipologia de vivências e instantes: cenas galantes e campestres, representações de paisagens, de vistas de cidades, portos e cais, caçadas, pescarias, registo de jogos e actividades lúdicas, etc.), na azulejaria deste período há, no entanto, que interpretá-las e julgá-las com uma certa precaução. A fronteira entre as esferas do privado e do público, do verdadeiro e do falso, não são fáceis de definir à primeira vista.

A grande questão centra-se na dificuldade de interpretação do referencial destas figurações azulejares. Quais os referentes ou modelos destas cenas? São elas representações do real, ou representações de representações?¹¹⁰

Do ponto de vista da recriação do quotidiano, tais cenas constituem inevitáveis testemunhos históricos acerca da vida, costumes e comportamentos da nobreza europeia. Dão-nos pormenores curiosos sobre o traje, indumentária, diversões, actividades e gostos, que por vezes a própria pintura não fornece.

Até que ponto fazem elas parte – ou recriam – o quotidiano da sociedade setecentista portuguesa?

Como nos indicou o trabalho de Daniel Tércio, constatando a presença de modelos exógenos ao país, de imagens matriciais estrangeiras, encontradas na azulejaria (teremos ocasião de expor este assunto mais adiante), entendemos ser legítimo considerar na globalidade os seus referentes como indicadores de gosto.

Durante o período balizado neste estudo, sabemos que a pintura de azulejos acompanhou e protagonizou, entre outros géneros artísti-

¹¹⁰ Este assunto foi já trabalhado por Daniel Tércio que levanta uma série de inquietações sobre as relações entre o discurso plástico da azulejaria e o mundo da dança enquanto prática de representação. Cf. *Dança e Azulejaria no Teatro do Mundo*: Edições Inapa, 1999.

cos, a evolução do gosto da sociedade portuguesa. A própria sensibilidade nacional conseguiu filtrar e interferir na própria figuração. O poder da imagem, o sentido visual reconhecido na mentalidade setecentista encontraram na azulejaria um instrumento adequado, na medida em que esta proporcionava e facilitava a apropriação da imagem por parte de destinatários específicos. Assim, dentro da nossa perspectiva, admitimos que os painéis azulejares que apresentam o quotidiano nas suas múltiplas vertentes, participavam, tal como a tradística sobre os padrões de cortesia, etiqueta e civilidade, em estratégias de ensinamento sobre padrões comportamentais. A presença deste tipo de imagens na azulejaria de revestimento de palácios, casas-nobres e muitos edifícios civis, funcionava como modelos didácticos e pedagógicos de cortesia e civilidade. O nosso propósito é encontrar a aproximação entre estes dois discursos, em que o artístico mimetiza e se pode substituir ao literário.

Em vez de procurar descobrir neles representações da realidade portuguesa, devemos conceber esses quadros íntimos como um sistema de reflexo(s) das próprias condutas comportamentais, duplicando e ampliando um real.

Tal como num *espelho*¹¹¹, o homem do século XVIII, ao querer revestir com painéis figurativos o interior e também o exterior das suas habitações e jardins com atmosferas e ambientes que lhe são familiares, aprende, memoriza e revê determinadas posturas comportamentais, privilegiando uma relação entre a vivência da espacialidade e a própria representação do seu cenário habitual (ou ideal) de vida. Torna-se evidente que a azulejaria deste período assume uma função eminentemente social, baseada num mecanismo de (auto)-representação.

No interior do palácio da “casa-nobre”, da quinta de recreio e nos espaços abertos que lhe estão adjacentes, a vida quotidiana par-

¹¹¹ Utilizamos a expressão no sentido do “imaginário especular”, que se situa para além da tradução fotográfica da realidade, entendendo a criação permanente de um espectáculo de representação dos sentidos numa análise sistemática de imagens, símbolos e gestos fixados pela gramática ornamental e decorativa do período artístico do rococó.

tilhava o sentido do espectáculo reflectindo-se na própria encenação dos comportamentos e nas variadas manifestações que animavam o lazer de determinados grupos sociais. Os jogos de salão, as visitas, os passeios, as assembleias, os serões musicais, as caçadas e o teatro desenrolavam-se em cenários pontuados pelo artifício, explanados na profusão decorativa dos objectos e equipamentos, ocupando a azulejaria um lugar cada vez mais preponderante a invadir todos os espaços semanticamente nobres. Pelas suas próprias virtualidades, ela tornou-se um meio privilegiado para a representação e reprodução do dinamismo social, um *simulacro* de vida social.

Deste modo, os modelos europeus das práticas do “bem viver” cristalizaram-se no nosso país também por meio da arquitectura e da sua decoração. Os revestimentos de azulejos setecentistas em espaços civis tornaram omnipresentes as novas formas de interacção e convivialidade.

No desenvolvimento estético e formal da pintura azulejar, especificamente na segunda metade do século XVIII, verifica-se a permanência de temas iconográficos ligados ao quotidiano, quer de natureza profana, quer de natureza religiosa. Assim, ocorrem repetidamente em situações diversificadas no espaço os mesmos programas decorativos e iconográficos.

Reside neste ponto a chave da nossa proposta de leitura: entender a duplicação de um real apreendido na sua totalidade, como transposição e prolongamento do mundo vivido para o outro, espelho permanente de modos de conduta social. Este clima mental leva-nos a reflectir sobre a *encenação* do quotidiano, na medida em que no decorrer deste processo há uma nítida fixação do efémero, uma tentativa de captar um registo instantâneo, em suma, a representação pictórica de actos e movimentos¹¹². Enquanto código de representa-

¹¹² Daniel Tércio ao trabalhar a temática da dança, considera-a como referente de representação iconográfica, analisando num núcleo representativo de fontes visuais no domínio da azulejaria figurativa do século XVII e XVIII. Apresenta a azulejaria com a expressão plástica mais vocacionada para a captura do movimento. Cf. *Dança e Azulejaria no Teatro do Mundo*, Lisboa: Edições Inapa, 1999, pp. 9-13.

ção de determinado acontecimento real ou imaginário, o azulejo eterniza personagens, situações, comportamentos e acções impondo uma espacialidade concreta à semelhança de cenários para teatro. O imediatismo do traço e a espontaneidade da pincelada sobre o suporte cerâmico liso permite, com a máxima facilidade, reproduzir um momento, captar um instante.

Neste contexto, pelas suas capacidades como suporte pictórico, de extrema visibilidade, o azulejo pôde dotar arquitecturas estáticas com outra realidade vivencial, estabelecendo uma relação recíproca a três dimensões: a definição do próprio espaço pessoal (enquanto sujeito a ver), a relação estrutural com a arquitectura que ele (re)veste, e o confronto com o espaço total representado.

CAPÍTULO 2

FORMAS DE QUOTIDIANO

2.1. Práticas e espaços sociais

Referidas as práticas de condutas comportamentais e vivenciais da sociedade portuguesa do século XVIII e as suas ligações e implicações no discurso plástico da azulejaria, é oportuno que as liguemos aos diferentes estilos de vida e aos novos modelos de sociabilidades (paulatinamente afirmados) que compuseram o amplo quadro social de uma elite em meados de Setecentos. O nosso propósito não é tanto o fornecer elementos novos, quanto o interpretar aqueles que se conhecem, reunindo um conjunto de indicadores relativos à vivência do quotidiano deste grupo social especificamente no espaço urbano.

Procurámos reconstituir a morfologia das acções de sociabilidade e os espaços onde se desenrolavam; as motivações dos seus protagonistas (*actores*) e os seus sistemas de representação, revelando a sua importância na Lisboa de então, enquanto corte ou capital do país.

A história da reconstituição de uma vivência do quotidiano, associada a uma cultura urbana, tem sido tradicionalmente tributária, quer do ensaio científico e erudito quer do relato datado e de circunstância¹.

¹ Importa sobre este assunto elaborar uma síntese bibliográfica de estudos produzidos nos últimos anos. São várias as obras de referência, que nos proporcionam uma

Trata-se de uma área de estudos que muitas vezes se confunde com o elenco de factos supérfluos, de *faits-divers*, ou com alguns apontamentos da micro-história integrados em macroacontecimentos. A vertente espectacular da informação é quase sempre valorizada. No entanto, no momento em que a história cultural se debruça – e entronca com outras áreas da história – sobre o campo da circulação das ideias, sobressaindo a sua apropriação em ambientes determinados e para o seu reflexo em práticas concretas, faz todo o sentido repensar o lugar atribuído aos fenómenos da vida pública e privada² e, respectivamente, aos seus lugares.

As fontes (manuscritas e impressas), disponíveis para o estudo dos espaços sociais na cidade de Lisboa, ao longo da segunda metade de Setecentos, permitem que possamos desde já avaliar a sua variedade e complexidade. Encontramo-nos perante um universo diversifi-

leitura da cidade, dos seus habitantes, costumes e modas durante o período moderno, entre o pormenor descritivo e a interpretação sobre uma cultura urbana. Vejam-se alguns dos principais títulos: Fernando CASTELO BRANCO – *Lisboa Seiscentista*. 4.ª ed. Lisboa: Horizonte, 1990; Suzanne CHANTAL – *A Vida Quotidiana em Portugal ao Tempo do Terramoto*. Lisboa: Livros do Brasil [s.d.]; Vitor Matias FERREIRA – *A Cidade de Lisboa: de Capital do Império ao Centro da Metrópole*. Lisboa, 1987; Maria Antónia LOPES – *Mulheres, e Espaço e Sociabilidade: A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*. Lisboa: Horizonte, 1989; N. L. MADUREIRA – *Cidade: Espaço e Quotidiano: Lisboa 1740-1830*. Lisboa: Horizonte, 1992; idem, *Lisboa – Luxo e Distinção – 1740-1830* [s.l.]: Ed. Fragmentos, 1990; Teresa RODRIGUES; Piedade SANTOS; Margarida Sá NOGUEIRA – *Lisboa Setecentista Vista por Estrangeiros*, 2.ª ed. Lisboa: Horizonte, 1996; Teresa RODRIGUES – *Cinco Séculos de Quotidiano: a Vida em Lisboa do Século XVI aos Nossos Dias*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1997; entre outros. Em 1990, e 1992, realizaram-se dois colóquios promovidos pela Sociedade de Estudos do Século XVIII, respectivamente sobre o *Quotidiano e Urbanismo*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990, e o Congresso Internacional sobre *A Festa*. Cf. *O Quotidiano na História Portuguesa*. Encontro Internacional, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. F.C.G., 1993. Uma análise detalhada sobre a capital na segunda metade de setecentos, sob o ponto de vista das práticas sociais vividas em finais do Antigo Regime, é o estudo de Maria Alexandre LOUSADA – *Espaços de Sociabilidade em Lisboa* [texto policopiado], Lisboa, 1995 e no caso do Brasil, cite-se: Maria Beatriz SILVA – *Vida Privada e Quotidiano no Brasil, na Época de D. Maria I e D. João VI*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

² Em causa está a possibilidade teórica de uma história estrutural das coisas “supérfluas”: gestos, lazes, bem-estar, vestuário, etc. Cf. Daniel ROCHE – *História das Coisas Banais*, Lisboa: Ed. Teorema, 1997.

cado, podendo estabelecer um elenco de diferentes tipologias, que nos ajudam a compor a singularidade e exemplaridade do quotidiano de determinadas esferas sociais.

À partida, enfrentamos várias linhas de pesquisa: sob a tónica do memorialismo³, há que realçar a enorme variedade de diários, e correspondência de autores nacionais, que deixaram registos de acontecimentos, interpretando de acordo com uma visão pessoal as suas próprias contemporaneidades. Na mesma linha, surge a imprensa⁴, com os seus apontamentos de notícias sobre festas e solenidades. Outro conjunto documental fundamental é constituído pelos depoimentos dos viajantes estrangeiros⁵, representando uma especificidade de discurso. As suas apreciações “sobre uma maneira de estar e ser portuguesa”, que apenas conhecem de passagem, devem ser filtradas e entendidas com cuidado. Excelentes auxiliares para a etnografia das elites, os viajantes que por aqui passaram deixaram um quadro culturalmente hierarquizado. O interesse dos seus comentários e sugestões reside – como sabemos – nesse olhar diferente sobre o “outro”.

³ Incontornáveis para o estudo das práticas e sociabilidade de elites, continuam a ser referência de consulta, as obras publicadas de: Marquês de FRONTEIRA E ALORNA – *Memórias (...)*. Coimbra: Impr. da Universidade, 1926-28, 2 vols.; José Liberato Freire de CARVALHO – *Memórias (...)*, Lisboa, 1982; Conde de LAVRADIO – *Memórias (...)* D. Francisco de Almeida Portugal, Coimbra: Impr. da Universidade 1932-33, 2 vols.; Marquês de ÁVILA E BOLAMA – *A Marquesa de Alorna*, 1916; idem – *Memórias da Última Condessa de Atouguia*. 1916, *Diário de Dom Francisco Xavier de Meneses*, 4.º Conde da Ericeira, 1731-1733 (apresentado e anotado por Eduardo Brazão), Coimbra: Faculdade de Letras, 1943.

⁴ *A Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Régia, 1760-1834, e o *Mercúrio Português* fazem uma sondagem sobre cultura e sociedade.

⁵ Constituído um género na literatura setecentista, e uma linha de investigação na área da história e culturas portuguesas, a análise destes textos transmite-nos as sensibilidades e mentalidades dos estrangeiros, podendo a partir daqui compreender-se o grau de transformação e deformação dos objectos históricos. Entre os muitos autores, citam-se para a 2.ª metade do século: Henrich F. Link; James Murphy; J. B. F. Carrère; W. Dalimpe; G. Gorani; J. Baretta, Marquis de Bombelles, Arthur Costigan. Veja-se sobre o assunto: Piedade Braga SANTOS [et al.] – *op. cit.*; Castelo Branco CHAVES – *Os Livros de Viagens em Portugal no Século XVIII e a Sua Projecção Europeia*, 1987, e ainda *Catálogo da Livraria Duarte de Sousa*, Lisboa, 1972 e 1974, 2 vols. Quase exclusivamente formada por autores estrangeiros sobre Portugal; cf. M. Leonor Machado de SOUSA – “Lisboa vista pelos estrangeiros (levantamento bibliográfico até ao fim do século XIX)”, in *Lisboa: Revista Municipal*, Lisboa: C.M., A. XLIV, 2.ª série (1983), pp. 57-75.

Num plano mais vernacular, situa-se a designada literatura de cordel – designação que lhe é atribuída como sabemos pelo facto de estes folhetos impressos serem volantes, muitas vezes presos em portas ou paredes – onde se cruzam textos de teatro popular e arcádico, obras moralizantes ou satíricas, relações de profecias e monstruosidades, sátiras, etc. Obras que transmitem outra imagem das actividades e rotinas de convivialidade mediatizadas por visões mais críticas e irónicas.

Particularmente úteis nos processos de localização das áreas de residência de uma elite social aparecem os Almanques⁶, sobretudo o final do século XVIII.

Outra fonte documental, absolutamente acessível e operatória, são os Inventários Orfanológicos⁷. Corpo de informação bastante rico para a percepção do consumo e da cultura material, permite-nos reconstituir imagens sobre os interiores das casas, os objectos pessoais, os livros, as actividades económicas do núcleo familiar, etc. No entanto, não deixa de ser uma fonte limitada, pois não temos uma visão completa do património real da família, mas apenas aquela parte que está sujeita a partilhas. É, portanto, um processo indicador, parcial sobre as infra-estruturas materiais da vida quotidiana.

Ainda no domínio de uma cultura urbana e da história social, a Olissipografia⁸ traz-nos diferentes leituras da cidade, oscilando entre

⁶ Redigidos e editados pela Academia das Ciências ou pela Imprensa Régia, constituem repertórios de oficiais residentes em Lisboa (cargos superiores da Corte, relações das Casas Titulares, negociantes portugueses e estrangeiros matriculados na Praça de Lisboa, etc.). Cf. *Almanaque de Lisboa*, 1782.

⁷ Conhecidos também por inventários *pós-mortem*, alguns autores têm recorrido a este importante núcleo documental, existente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. A sua arrumação não segue um critério lógico, pois encontram-se dispostos em maços de acordo com as letras dos nomes próprios. Veja-se a obra de Nuno Luís MADUREIRA – *Cidade: Espaço e Quotidiano (Lisboa 1740-1830)*, onde o autor faz o tratamento informático desta fonte.

⁸ Coube ao Visconde Júlio de Castilho dar corpo a este ramo historiográfico específico. Se de facto, antes dele, podemos apontar vários autores como cronistas de Lisboa, ou autores de artigos e pequenos estudos sobre a cidade, veja-se entre muitos a obra de Luís Mendes de VASCONCELLOS – *Do Sítio de Lisboa*. Lisboa: Horizonte, 1990. É Júlio de Castilho que vai iniciar com a publicação de *Lisboa Antiga – Bairro Alto*, (1.ª ed. 1879) este movimento tão relevante na historiografia portuguesa. Muitos outros

o pitoresco, o relato de acontecimentos e descrições (visões meramente factuais), até ao saber enciclopédico no estudo do passado urbano. Lisboa impunha-se como uma cidade especial e a história dos seus quotidianos tornou-se personalizada.

É assim, com estas diferentes e diversificadas frentes de pesquisa, que encontramos um terreno de análise para a captação de determinadas realidades vivenciais. Sob esta perspectiva, podemos entender e ligar a questão da história cultural como sistema de “práticas de urbanidade”, enunciando um conjunto de dispositivos através do qual se produzem sentidos e significados de valores partilhados pelo grupo social, para além da existência de um objecto susceptível de ser descrito. Nesta análise devem-se multiplicar pontos de vista, tentar encontrar novas pertinências, sendo no cruzamento de áreas que importa vocacionar a nossa pesquisa. Partiremos, deste modo, de uma visão geral, passando depois ao particular, ao pormenor.

Começamos, por observar a(s) própria(s) imagem(s) da cidade de Lisboa, como foco de cultura urbana⁹. Na segunda metade de

na sua esteira seguiram este trabalho demorado e paciente, cf. Eduardo Freire de OLIVEIRA – *Elementos para a História do Município de Lisboa*. Lisboa, 1908; Gustavo Matos SEQUEIRA – *O Carmo e a Trindade: Subsídios para a História de Lisboa*. 1939; idem, *Depois do Terramoto: Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*. 1967; Luís Pastor de MACEDO – *Lisboa de Lés a Lés: Subsídios para a História das Vias Públicas da Cidade*, 2.ª ed., Lisboa: C.M., 1955; Vieira, Augusto SILVA – *Dispersos*, 2.ª ed., 1985. Veja-se para mais pormenores, Castelo Branco CHAVES – *Breve História da Olissipografia*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980. Entre os finais dos anos 80 e 90, alguns estudos têm-se aproximado desta tendência, juntando novas perspectivas culturais e científicas, recorde-se os trabalhos de José Sarmiento de MATOS – *Uma Casa na Lapa*. Lisboa, 1996, entre outros.

⁹ Entenda-se nesta perspectiva, um alargamento do conceito de cultura, como um conjunto mais vasto de variáveis onde se incluem maneiras de habitar, gostos, consumos, géneros de vida. Partilham desta ideia os vários estudos acima citados: Maria Alexandre LOUSADA e Nuno Luís MADUREIRA e Jean-Claude PERROT – “Rapports sociaux et villes au XVIII” in *Annales*. E.S.C. 1968, N.º 2, pp. 241-267; afirmando “O estudo dos espaços, das práticas e das formas de sociabilidade é inseparável das relações sociais. A cidade, ao reunir homens de todas as ordens e de todas as classes torna-se lugar privilegiado para observação das relações sociais, um bom observatório da sociedade (...)”, pp. 241. A tese preconizada por José Augusto França (*Lisboa Pombalina e o Iluminismo*) persiste como ponto de partida e referência cronológica para uma abordagem historiográfica na linha dos estudos sobre a história e cultura urbanas.

Setecentos, Lisboa era simultaneamente sede de Corte e principal porto. Recorria-se com frequência à imagem macrocéfala da cidade.

Na sua apresentação global, em finais do século XVIII, ressalta a topografia urbana característica, os espaços vazios, as praças, os edifícios religiosos, os palácios, os seus cais, e particularmente a sua relação com o rio, que é quase um mar.

A percepção do espaço físico e o próprio limite geográfico da urbe foram apontados em inúmeras referências. Por exemplo a captação de J. B. F. Carrère, em 1796, é sintomática: "(...) *As ruas a que me tenho referido são prejudicadas pelos desníveis do terreno em que Lisboa está construída e, conseqüentemente, quase todas são íngremes e más de subir ou descer. A parte da cidade que se estende pela beira do rio e o bairro que se prolonga desde o Terreiro do Paço ao Rossio constituem os bairros mais planos da cidade. O primeiro pode dizer-se que é constituído por uma só rua com vários nomes e, na tortuosidade da sua extensão (...). (...) Lisboa tem condições para ser dotada com belíssimos passeios, um cais que pode ser alongado por uma extensão de duas léguas, quase sempre em linha recta (...).*"¹⁰

A ocorrência da catástrofe e a imagem da cidade pós-terramoto contribuíram, como sabemos, para o aparecimento de percepções significativas sobre o espaço urbano. Esta ideia despertava os olhares dos viajantes, que transmitiam as várias vicissitudes do viver em Lisboa.

Entre muitos autores, distingue-se Ratton¹¹ que dedica um interesse pormenorizado e objectivo aos projectos e técnicas por que pas-

¹⁰ Cf. J. B. F. CARRÈRE – *Panorama de Lisboa no Ano de 1796*, Lisboa: B.N., 1989, pp. 24 e 31.

¹¹ Cf. JACÔME RATTON – *Recordações de J. R. Sobre Ocorrências do Seu Tempo em Portugal* (Maio de 1747 – Setembro de 1819). Londres, 1813; Nuno Daupias D'ALCOCHETE – *Bourgeoise pombaline et noblesse liberale au Portugal: iconographie d'une famille franco-portugaise*. Paris, 1969; idem – *A propósito das "recordações" de Jacôme Ratton* (Sep. Rev. *Ocidente*, 1968), e J. A. FRANÇA – "Burguesia pombalina, nobreza mariana, fidalguia liberal", in *Pombal Revisitado*, v.i., Lisboa: Estampa, 1984, pp. 19-23.

sou a reedificação da cidade de Lisboa. O que de imediato saltava à vista eram as ruínas, havendo, no entanto, quem vislumbrasse a cidade reconstruída. É o que nos diz, na sua compilação das principais medidas tomadas para fazer frente à catástrofe, Francisco José Freire: "*Verão a Lisboa santificada com Templos sumptuosos, e enobrecida com Palácios soberbos, com Estradas espaçosas, com Praças amplísimas, para que o Mundo conte mais huma Maravilha, e a fama de V. Magestade voe muito além do Templo, onde se coroão os heróis (...).*"¹²

A percepção do espaço é, no geral, bastante intuitiva, muitas vezes recorrendo-se a aproximações e estimativas pessoais. Para apreender, as imagens mentais e as formas sociais importam tanto como a própria realidade física.

O processo de reconhecimento e memorização do lugar é, frequentemente, realizado a partir de concepções esquematizadas da cidade. Das impressões dos viajantes em finais do século XVIII sobre Lisboa, é possível sugerir, com "realismo" cauteloso, como já dissemos, a imagem respeitante à sua gramática urbana.

Recordemos parte das emoções de William Bectiford¹³ e de Carl I. Ruders¹⁴, estas, no geral, bastante negativas: "(...) *Lisboa não tem a riqueza nem a dignidade de uma capital. Parece antes uma série de feios povoados ligados uns aos outros*¹⁵. (...) *As casas em cada quarteirão são tão unidas e tão semelhantes que no conjunto parecem um só palácio... hoje porém cada qual tem direito de edificar segundo o seu próprio gosto, o que não impede que o tipo das construções seja quase sempre o mesmo (...)*"¹⁶.

¹² Para informações pormenorizadas sobre as medidas tomadas depois do terramoto, veja-se Francisco José FREIRE – *Memórias das Principaes Providencias, que se derão no terramoto, que padecio a Corte de Lisboa no anno de 1755, ordenadas, e offerecidas À Magestade Fidellissima de El Rey por Amador Patricio de Lisboa*, [s.l.] 1758. pp. VIII.

¹³ Veja-se *Diário de William Bectiford em Portugal e Espanha*, 2.ª ed., Lisboa: B.N., 1983.

¹⁴ Veja-se *Viagem em Portugal, 1789-1792*, Lisboa: B.N., 1981.

¹⁵ Cf. *Diário de William Beckford (...)* – *op. cit.*, pp. 50.

¹⁶ Cf. *Viagem a Portugal* – (...) *op. cit.*, pp. 27.

Impressões, que ultrapassavam a opinião dos próprios nativos que não se exprimiam tão convincentemente: "(...) Ficou a cidade em huns tantos mezes como os desertos da Arábia. (...) Pouco mais de metade da cidade queimada estará reedificada até ao presente anno de 1778. Passarão outros tantos annos e ainda se verão vestígios de ruínas e incendios. Não estranhes, leitor, esta curiosidade, porque se a ti não causar novidade por seres contemporâneo, causará admiração aos vindouros (...)." ¹⁷

Na verdade, muitos destes comentários poderão ser excessivos, mas a imagem de uma arquitectura seriada e normalizada e de um ritmo lento da reconstrução da cidade ¹⁸ eram sentimentos latentes em muitos transeuntes.

Noutra perspectiva, os habitantes da cidade, assumiam visões menos pessimistas, acreditando que dos escombros pudessem nascer

¹⁷ In *Memórias curiosas em que por estes annos de 1778 se acham as principaes cousas da Corte de Lisboa por Fr. António do Sacramento*, 1778. Augusto Vieira da Silva trancreve o original, in *Biblioteca da Feira da Ladra*, Lisboa, 1924.

¹⁸ Nos finais de 1780, eram ainda visíveis vestígios de destruição causada pelo Terramoto, como atesta Richard Croker. Capitão de infantaria e mais tarde oficial da alfândega londrina, esteve em Lisboa durante aproximadamente uma quinzena, no seguimento de uma viagem iniciada em Espanha. O registo das suas observações encontra-se em *Travels through Several Provinces of Spain and Portugal*, London, 1799. Este autor atesta um ritmo de reconstrução lento, o que ocasionava problemas no mercado da habitação: "(...) Many large buildings are begun, intended for magnificent churches, convents, and hospitals; but the progress seems to be slow. Indeed, there appears in that have had the superintendance in rebuilding the city, an attention to shew rather than convenience; and thence arises a want of houses suited to the industrious and useful inhabitants of a trading city (...)". *Ibidem*, pp. 275-276. Sir Nathaniel William Wraxall, foi outro dos viajantes britânicos que visitou o nosso país em 1772. Refere na sua obra *Historical Memoirs of My Own Time. Part the first, from 1772 to 1780. Part the second from 1781 to 1784*. London, 1815, que ainda existiam bastantes vestígios que provavam a violência dos sismos, dedicando algumas palavras à reconstrução de Lisboa: "(...) Its re-edification, salubrity, and improvement in every sense, occupied his capacious mind. Lisbon migth truly be said to rise from its ashes, as antient Rome did under Augustus, renewed and beautified (...)". *Ibidem*, pp. 67. Carrère, em 1796, também foi sensível, referindo-se à arquitectura da reconstrução como: "Todas porém obedecem à mesma traça, possuem a mesma ordenação e idênticos ornatos. Quem vê uma, vê todas (...)". Cf. *Panorama de Lisboa (...)* – op. cit., pp. 27.

uma cidade e uma corte novas: "(...) e V. Majestade terá mais nobre, e justa vaidade, quando nos ouvir dizer, que da Capital do seu reino, já antes grande, fizera o modelo para a magnificência das Cortes (...). (...) Verão igualmente uma Corte muito luzida no trato, muito mais opulenta em comércio, e por consequência forçosa mais abundante daquelas preciosidades, que a terra, quais avarente com outros Reinos, desentranha só para enriquecer Portuguezes (...)." ¹⁹

Para lá dos sentimentos, podemos afirmar que a acção do terramoto avançou com um conjunto de forças que propuseram alterações na morfologia urbana.

O espaço físico da cidade é também um espaço social; um lugar produzido por práticas múltiplas e simultaneamente objecto de representações diversas. Na Lisboa de finais do século XVIII, essas representações foram pontualmente marcadas por uma série de acontecimentos que a modificaram decisivamente, como o terramoto.

Em termos sociais, Lisboa é, nesta altura, uma cidade bastante procurada. Aqui vivem aristocratas, magistrados, oficiais régios, negociantes nacionais e estrangeiros, constituintes de um corpo social ²⁰ fragmentado em diferentes categorias.

A ascensão de grupos sociais ligados ao comércio impõe uma nova dinâmica na circulação de modelos sociais. A nova elite emergente – grupo social de difícil caracterização – depressa adopta modelos culturais nobiliários. A afirmação junto da sociedade passava pela

¹⁹ Afirmções de Amador Patrício de Lisboa, no prefácio da obra de Francisco José FREIRE – *Memórias das Principaes Providencias (...)* – op. cit., pp. VII.

²⁰ Enquanto grupo social alargado, a sua caracterização económica e social, torna-se fundamental no nosso estudo – especificamente como já referimos em linhas anteriores – sob o ponto de vista da questão da encomenda e, igualmente, sobre uma espécie de mecenato artístico. Dois trabalhos fundamentais contribuíram para a sistematização deste assunto. Cf. Nuno Gonçalo MONTEIRO – *O Crepúsculo dos Grandes (1750-1832)*, Lisboa: Impr. Nac. Casa da Moeda, 1998; e Jorge Miguel PEDREIRA *Os Homens de Negócio da Praça de Lisboa: de Pombal ao Vintismo (1755-1822): diferenciação, reprodução e identificação de um grupo social* [texto policopiado], Lisboa, 1995.

ostentação de riqueza²¹. Directamente ligada à influência da figura do Marquês de Pombal²², este grupo social, em súbita ascensão procurava dignificação social, muitas vezes sendo-lhe atribuídas gratificações de honra sob a forma de um hábito de cavaleiro da Ordem de Cristo. Para além das estratégias de promoção social, este grupo gravou as suas marcas colectivas na cidade, quer na gramática urbana quer na própria organização do espaço. Na baixa pombalina dominaram os prédios que eles próprios mandaram construir e os seus *palcetes*²³ pontuaram o eixo da expansão urbana para os novos bairros ocidentais (assunto a que voltaremos mais adiante).

Como já referimos em capítulo anterior, esta nova classe trouxe para o seio da sociedade civil práticas até então reservadas e exclusivas da corte e da vida de lazer da nobreza, criando e impondo a sua própria dinâmica social. Abriram-se portas para a imitação e ostentação de consumos²⁴.

²¹ "A comparação da riqueza dos negociantes com a de outros grupos sociais portugueses é-lhes quase sempre favorável, mesmo no confronto com a aristocracia, que dispunha geralmente de patrimónios mais vastos, mas que não podia competir com a sua capacidade de enriquecimento e acumulação." Cf. J. Miguel PEDREIRA – *op. cit.*, pp. 176.

²² São bem conhecidas as relações que Pombal mantinha especificamente com os negociantes que, segundo Jacôme Ratton, tratava com consideração e que muitas vezes se lhe dirigiam directamente. Existem provas documentais destas relações em diversos códices da Colecção Pombalina existente na Biblioteca Nacional, *corpus* de cartas de alguns comerciantes ao Marquês de Pombal. Esta pujança da burguesia pombalina, que constitui como sabemos um dos aspectos principais da mudança, pode ser ou não atribuída à acção deliberada de Pombal, questão que envolve um estudo aprofundado e rigoroso dessa burguesia. Cf. Jorge Miguel PEDREIRA – "Os negociantes de Lisboa na segunda metade do século XVIII: padrões de comportamento e percursos sociais", in *Análise Social*, Lisboa, vol. XXVIII, n.º 116-117 (1992), pp. 407-439.

²³ Termo oitocentista, que procurou resolver o problema de designação entre palácio e casa-nobre, palavras com conotações diferenciadas.

²⁴ Recorde-se neste ponto um dos conceitos centrais na teorização social trabalhado há longos anos pelo historiador Peter Burke, ou seja, a definição da expressão "*conspicuous consumption*"; uma estratégia usada por determinado grupo social para se mostrar a si mesmo superior ao outro (distinção tanto dos inferiores como dos seus pares na sociedade). Esta questão centra-se sobre a cultura das elites, tanto aplicada em valio-

Como já referimos, o prestígio e a distinção são indexados a uma determinada imagem social, definindo tipologias de comportamento. A imposição de sinais de "mundanidade", tais como a procura do adorno e refinamento, a exploração acentuada do gosto, a exaltação dos sentidos, a submissão a princípios de civilidade, entre outros, contribuíram para glorificar a dimensão mundana do comportamento social. Os grupos sociais tradicionais partilham agora um espaço económico e social transformado, encabeçado por uma classe mercantil enriquecida²⁵.

Neste contexto, destacava-se o luxo²⁶, que, ditado pela elite mercantil em ascensão, simbolizava um meio de acesso a lugares de prestígio na hierarquia social; a forma, para alguns, de insinuarem argumentos reveladores de riqueza recente.

A par deste grupo social, coexistia a alta aristocracia, categoria social estreitamente identificada com o modelo da Corte. Socialmente

os estudos sobre a sociedade cortesã (Norbert Elias), como sobre os modelos sociais de gosto e distinção da França no século XVIII (Pierre Bourdieu). Veja-se Peter BURKE – *Sociologia e História*, 2.ª ed., Lisboa: Ed. Afrontamento, 1980, e idem – *History and social theory*, Cambridge: Polite Press, 1992.

²⁵ Cf. Jorge Miguel PEDREIRA – "Os negociantes de Lisboa na segunda metade do século XVIII: padrões de comportamento e percursos sociais", in *Análise Social*, Lisboa, vol. XXVIII, n.º 116-117 (1992), pp. 407-439.

²⁶ O problema do luxo e do consumo levantam opiniões negativas na literatura económica da segunda metade do século. Encontram-se diversos testemunhos que indiciam pressupostos e argumentos morais na condenação dos consumos excessivos e suntuários. Em 1789, António Henriques da Silveira em "Racional discurso sobre a agricultura e população da província do Alentejo" redige um violento ataque ético-político contra o luxo: "O luxo é uma espécie de soberba, com a qual pretendem os homens parecer o que não são... é a peste das monarquias, porque amolece os homens, empobrece aos povos..." reacção típica de defesa das prerrogativas de prestígio social de sectores da aristocracia fundiária. Cf. António Henriques da SILVEIRA – "Racional discurso sobre a agricultura e população da província do Alentejo", in *Memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa*, t. I. Sobre este assunto, consulte-se a obra de José Luís CARDOSO – *O Pensamento Económico em Portugal nos Finais do Século XVIII (1780-1808)*, Lisboa: Impr. Universitária: Ed. Estampa, 1989, e Nuno MADUREIRA – *Lisboa, Luxo e Distinção*, Fragmentos, 1990.

conotados pelos Grandes²⁷, “esta primeira nobreza” da Corte e do Reino conseguia manter alguma singularidade neste contexto assinalado por tantas circunstâncias adversas. Grupo fortemente coeso e fechado constituía-se sob uma forte identidade cultural, apresentando distintos sinais de marca, tais como uma forte disciplina²⁸ interna e a ideia de servir a Coroa do rei de Portugal.

Lisboa era o seu local de fixação. Aqui se concentravam, as suas casas de residência, dimensão essencial do seu estilo de vida; definindo-se uma identificação entre nobreza, Corte e Lisboa, evidência repetidamente assinalada pelos estrangeiros que nos visitaram. Como requisito do seu padrão de vida, faziam parte uma residência *apalaçada* na capital e, em muitos casos, uma casa de campo nos arredores²⁹, questão que trataremos no próximo capítulo.

Enunciado o retrato muito alargado do grupo social e o espaço urbano onde está inserido, interessa-nos passar agora à abordagem das suas principais ocupações e vivências, traduzidas por diferentes práticas de convivialidade cívica³⁰.

Uma das primeiras questões que se coloca, e penso que difícil de resolver, é a definição de uma fronteira entre espaço privado e

²⁷ No sentido de Casas Titulares com Grandeza (Duques, Marqueses, Condes). Cf. N. MONTEIRO – *op. cit.*, pp. 17-45.

²⁸ Não parece que, em finais do Antigo Regime, esta elite aristocrática pontuasse os seus comportamentos por gastos excessivos. Alguns indicadores observados por viajantes neste período ficaram como traços essenciais numa caracterização da cultura de corte: gosto severo, estilos tradicionais, fausto severo limitado. Segundo o estudo de Nuno Monteiro, as várias casas titulares continuavam a cair no círculo vicioso das dívidas (endividamento), sendo essa uma imagem de marca do grupo. Cf. *Ibidem*, pp. 367-369.

²⁹ O seu património imobiliário foi, como sabemos, drasticamente afectado pelos efeitos do Terramoto e do subsequente incêndio que se lhe seguiu. A maioria dos palácios dos “Grandes”, bem como muitos outros da primeira nobreza de corte ficaram destruídos. Consulte-se as diversas relações publicadas por F. L. Pereira de SOUSA – *O Terramoto do 1.º de Novembro de 1755*, Lisboa, 1923, pp. 531-534; 542-545 (transcrição de documentação existente no fundo geral da Biblioteca Nacional).

³⁰ Remete-se de novo a atenção para o importante trabalho de Maria Alexandre Lousada na preocupação de definição de uma geografia diferenciada dos espaços de sociabilidade em Lisboa em finais do século XVIII.

espaço público na própria cidade. É necessário considerar a existência de uma dualidade entre as duas esferas, aceitando a fluidez dessa fronteira, pois muitos destes espaços não eram absolutamente estanques, em parte, interpenetrando-se e confundindo-se entre si. Contudo, ao longo da segunda metade do século XVIII, procurou-se delimitar os lugares de quem estava *dentro* e de quem estava *fora* dos círculos/espacos sociais.

Naturalmente, em Lisboa, a ocupação das elites era ritmada por relações mundanas de carácter regular, cuja base era a sociabilidade proporcionada pela reunião na residência familiar. Aqui adquire particular destaque a ideia de salão ou assembleia, local íntimo de reunião, dependendo a sua organização dos donos da casa – onde a mulher assumia um destacado papel – em que música, dança, poesia e jogo constituíam as principais actividades.

A difusão do hábito de reunir em casa, em finais de Setecentos, teve um papel “civilizador”, contribuindo para “cristalizar” novos costumes entre a nobreza³¹, assim como a definição de um modelo a praticar e seguir pelas outras classes.

Sobre este assunto, vale a pena recordar a conhecida opinião de Ratton: “*Esta família dos Cruzes (refere-se à família de José Francisco da Cruz), tão protegida pelo Marquez de Pombal, concorreu muito pelo seu valimento, para se introduzir entre as famílias do commercio, e pessoas limpas, huma certa sociabilidade e polidez, que dantes não havia, fraqueando a sua casa ao concurso de famílias conhecidas, ou por outras palavras introduzindo o uso das partidas, que se foi estendendo a quasi todo o corpo do commercio, e à imitação deste às outras classes, o que se tem contribuido muito a desterrar o resto de costumes mouriscos, que ainda se conservavam, e a por a nação ao nível das mais polidas da Europa; e nisto seguirão os Cruzes o exemplo do Marquez de Pombal, que promoveo*”

³¹ Segundo Maria Alexandre Lousada: “É uma ideia comum afirmar que no que diz respeito à nobreza, o convívio regular, quer entre si, quer em reuniões socialmente mais alargadas, constituía um costume novo introduzido pelos negociantes e (subsidiariamente pelos estrangeiros) (...)”. Cf. *Ibidem*, pp. 271-272.

a mesma sociabilidade na ordem superior, não esquecendo a este grande homem cousa alguma, que podesse concorrer para generalisar o espirito de convivência, que tinha observado nos paizes estrangeiros.”³²

Vai-se assistindo paulatinamente à difusão de novos modelos de sociabilidade³³, entre os negociantes que por seu turno se vão difundindo em sentidos socialmente descendentes.

Outros testemunhos pontuaram esta realidade, nem sempre da mesma forma, pois as opiniões divergiram: Gorani e Carrère foram unânimes. O primeiro afirmava: “e raramente os Grandes do Reino ofereciam banquetes, embora, fossem frequentemente jantar a casa dos comerciantes opulentos ou na residência dos ministros estrangeiros (...)”³⁴. Em 1796, Carrère partilhava da mesma opinião quando se referia à nobreza: “não têm qualquer representação, não oferecem banquetes, nunca dão festas e raramente recepções”³⁵.

Mas foi o Marquês de Bombelles, quem nos traçou uma imagem diversa atendendo às descrições que este exigente embaixador fez das festas dadas pelo Duque de Lafões, pelos Marqueses de Penalva e de Pombal e pelos Condes de Pombeiro e de Vimieiro³⁶.

Nalguns casos estamos em presença de espaços e tempos partilhados entre a grande nobreza³⁷, e elite burguesa – em particular ao

³² Cf. *Recordações de Jacôme Ratton sobre Ocorrências do Seu Tempo de Maio de 1747 a Setembro de 1810*, Londres, 1813. pp. 349-350.

³³ Optámos pela utilização desta palavra, colando o sentido que lhe foi atribuído por Maurice AGULHON – *Essai sur la sociabilité méridional*, Paris: Fayard, 1984. Este conceito é hoje utilizado no seu contexto social, bastante fluido, cobrindo um universo de significações alargado. Sobre o assunto veja-se trabalho de Maria Alexandre LOUSADA e *Dictionnaire Européen des Lumières* (direction Michel Delon), PUF, 1997, pp. 998-1001.

³⁴ Cf. Giuseppe GORANI – *Portugal: a Corte e o País nos Anos de 1765 a 1767*. Lisóptica, 1989, pp. 136.

³⁵ Cf. *Panorama de Lisboa no Ano de 1796*. Lisboa: B.N., 1989, pp. 59.

³⁶ Cf. BOMBELLES, Marquis de – *Journal d'Ambassadeur de France au Portugal, 1786-1788*, édition établie, annotée et précédée d'une introduction par Roger Kann, Paris PUF, 1979, pp. 72-73; 140-142; 243 e 289.

³⁷ Esta tendência acentua-se sobretudo com a partida da Corte para o Brasil. Veja-se Maria Alexandre LOUSADA – *op. cit.*, pp. 274 e 275.

estrato superior da elite mercantil – no que diz respeito a algumas sociabilidades (práticas) públicas, tais como a ida à Ópera do Tejo ou aos Teatros Públicos de Corte³⁸. Noutros, assiste-se a formas de convívio sobretudo privado, de acesso limitado, e bastante exclusivas, desenrolando-se preferencialmente no palácio ou na residência de veraneio.

Pensamos poder reunir e distinguir, para a época onde nos situamos, diferentes rotinas de convivialidade de elite. Nelas destacamos: as funções, assembleias³⁹, partidas ou saraus – já mencionadas em capítulo anterior – resultavam de pequenas reuniões em casa onde se tomava chá, recitava poesia, tocava-se alguma modinha brasileira ou uma peça de música erudita, cantava-se uma ária de ópera, jogava-se às cartas e obviamente que se conversava. A literatura da época reflecte a existência destas práticas e insiste na sua novidade.

Uma deliciosa e requintada fonte anónima, *Cartas sobre as Modas*⁴⁰ de 1789, guia-nos na caracterização destas reuniões onde se distinguia um cuidado especial dado à mesa; umas limitando-se a simples merendas com chá, refrescos, torradas, outras, envolvendo aparatoso desfile de iguarias: “(...) Lembrando-me da magnificência do jantar, devo advertir-me que adiando-se e aperfeiçoando-se a ciên-

³⁸ O espaço urbano lisboeta era nesta época povoado por públicos bem diferenciados, reflectindo e impondo condições ao desenvolvimento do espectáculo teatral. Os espaços teatrais, sobretudo na segunda metade do século XVIII, definiram-se por uma nova clientela de perfil e gostos delimitados, aplaudindo as óperas ao gosto português no Bairro Alto, Salitre, Condes, visitando o mesmo espaço pisado pelo rei, ao mesmo tempo que procuravam gravitar na órbita do poder e aspirar ao confronto com a aristocracia. Não nos podemos esquecer, que foi esta nova classe que tomou a carga a gestão financeira da ópera italiana, criando embora com pouco sucesso uma sociedade que promovia os teatros públicos e revivendo a ideia de construção de um teatro de ópera; o teatro de S. Carlos, uma proposta cívica e não régia. Cf. M. Alexandra Trindade Gago da CÂMARA – *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentistas*. Lisboa: Horizonte, 1996, pp. 79.

³⁹ Maria Alexandre Lousada caracterizou, dependendo do objectivo, do local e da composição social, três tipos de reuniões: ordinárias, extraordinárias e as de *fanico*, ou seja, as mais indignas. Cf. LOUSADA – *op. cit.*, pp. 278.

⁴⁰ Este termo, na linguagem portuguesa do século XVIII, designa um conjunto de gostos colectivos em matéria de traje, costumes, posturas, etc., ou seja, atributos sociais que eram de “*bom tom*” adaptar para fazer parte da alta sociedade e imitar a corte.

*cia dos cozinheiros se introduzio o costume de se comporem as mesas com tal ordem e simetria que a variedade, delicadeza e perfeição das iguarias não só fosse agradável ao gosto mas também à vista (...). (...) No meio da dita casa estava huma grande meza, no centro da qual se vião jardins, rios, pontes, arvoredos, pyramides, torres e muitas figuras de louça riquíssima que diserão ser da Saxónia."*⁴¹

Outro traço distinto de algumas assembleias consistia no facto de uma parte do tempo se passar ao ar livre ou numa simulação de espaço aberto: "(...) Obedecendo depois todos ao signal que o dono da casa nos deo para que nos levantassemos nos conduzio a outra casa, ornada com bons trastes, e fronteira a hum jardim magnífico, na qual se vião cousas de excellente architectura e fontes com tanto artificio, que dellas sahião ou se elevavão ao ar as aguas e parecião desafiar as outras, que lhes ficavão fronteiras e combaterem-se com elas (...)." ⁴²

As descrições contidas neste conjunto de cartas constituem um manual na condução de determinados atributos exteriores de representação social, não faltando o pormenor do traje e do penteado, da ornamentação e cerimonial da mesa, do mobiliário, do uso das caruagens, etc.

Na segunda metade do século, assistiu-se a alguma anglicização de hábitos e gostos como nos ficou o exemplo do numeroso grupo de homens de Negócio da Nação Britânica, que se fixou em Lisboa⁴³,

⁴¹ Cf. – *Cartas sobre as Modas*. Lisboa: Typ. Rollandianna, 1789, pp. 109, 110 e 115. Trata-se de conjunto de cartas dirigidas a respeitável chefe de família vivendo na província, o qual, para satisfazer o desejo do filho e da jovem nora, encara a hipótese de ir viver para a corte. O autor anónimo dessas cartas tenta dissuadi-lo da ideia, alertando-o para os inúmeros perigos que espreitam ao jovem casal na sua chegada à capital, local de todas as tentações. Esta correspondência vai deste modo dar origem a uma série de situações "encenadas" em que o autor imagina a chegada do jovem casal enredado pelo turbilhão da moda, sob o olhar atento e amedrontado do pai, espectador impotente perante o esbanjamento da sua fortuna.

⁴² *Idem*, pp. 109.

⁴³ Cf. Agostino ARAÚJO – "A «Assembleia Britânica» em Lisboa e a sua sede (1771-1819)". Lisboa, 1987 (Sep. de *Revista Municipal*, n.º 21).

arrendando um local para se reunirem. Tratava-se de espaços criados para desfrutar algumas horas de lazer e convívio, formas de sociabilidade tradicionais, espécie de *clubes* sustentados por vários aristocratas, onde os principais atractivos passavam pelo serão musical, a representação teatral, os jogos da bola e da péla, entre outros. Estas práticas exigiam, em muitos casos, a adaptação de espaços e apresentavam um luxo fora do comum.

Os teatros representavam igualmente espaços de distração e divertimento, sendo componentes fundamentais da identidade da vida urbana.

Para além dos projectos teatrais de iniciativa régia (e do universo dos teatros públicos) – coexistindo com a revitalização do teatro de corte e materializados na construção de dois edifícios que pontuaram um *tempo longo* da actividade operática: a Ópera do Tejo e o Teatro de S. Carlos –, a alta aristocracia reencontrava na realização de representações teatrais privadas, em suas casas, formas de autopromoção e sinais de prestígio. Quando centralizadas em Lisboa, acentuava-se progressivamente o seu carácter aristocrático. Estas manifestações promovidas pela nobreza e à nobreza destinadas⁴⁴ envolviam evidentemente franjas sociais que se aproximavam do grupo de elite.

Durante a segunda metade do século XVIII e compulsando as notícias da *Gazeta de Lisboa*, assistiu-se a uma proliferação assinalável de formas de convivialidade. A rigorosa separação dos sexos atenuou-se nestas novas formas de sociabilidade. Acentuou-se a cultura do tempo livre. A Europa funcionou como pólo de atracção, quer no terreno da sociabilidade privada, quer no plano das grandes festas públicas gizadas pelo topo social.

⁴⁴ Maria Alexandre Lousada refere a existência de teatros aristocráticos em Lisboa em finais do século XVIII: "*Marialvas, o morgado de Assentiz, os Marqueses de Angeja e de Fronteira, os Condes de Rio Maior, Sampaio, Anadia, Redondo e Almada, o Barão de Quintela e os Câmara Coutinho (senhores das Ilhas Desertas e futuros Condes de Taipa), faziam representações teatrais em suas casas com alguma regularidade*", cf. *op. cit.*, pp. 297.

Diversos números daquele periódico descrevem festejos que se inscreviam, genericamente, nos estereótipos de festas⁴⁵ conhecidos: iluminações, fogos de artifício, descargas de artilharia, procissões e festas de touros. De raízes seculares as entradas régias, os casamentos de príncipes e princesas, nascimentos e batizados ao nível da corte, os aniversários das pessoas reais, e os onomásticos, etc., eram ocasião para a realização de festas de prestígio. O espaço habitado do quotidiano revelava-se nestes acontecimentos transfigurado pela exuberância decorativa. A festa dava, naturalmente, lugar ao espectáculo, de que faziam parte as touradas, espectáculos complexos que obrigavam à delimitação de um espaço⁴⁶, aproveitando quase sempre as malhas urbanas preexistentes (praças, terreiros, "rossios"). No final do século, com a construção da Praça de Touros da Praça do Salitre (1790), passa a existir um recinto permanente para a corrida, alterando consequentemente os aspectos da encenação deste espectáculo.

A esta lista poderíamos acrescentar os cafés – como bem nos indica o trabalho de Maria Alexandre Lousada sobre as sociabilidades urbanas⁴⁷ –, estabelecimentos que ganham importância a partir de então, começando a ligar-se à vida artística, depois à literária e à poética.

⁴⁵ Consulte-se Maria. Eugénia Reis GOMES – *Contribuição para o Estudo da Festa em Lisboa no Antigo Regime*. Lisboa: Inst. Português de Ensino a Distância, 1985.

⁴⁶ As touradas contavam sempre com a participação do povo, bem como a nobreza a quem competiam encenações de fundo guerreiro (lide do touro). Eram espectáculos promovidos pela cidade a cargo do Senado: cf. Eduardo Freire de OLIVEIRA – *Elementos para a História de Município de Lisboa*. Lisboa, 1908; "O chão do Rocío, em se fez a festividade de toiros foi arrendado a João Gomes Varella (...)" (6 de Agosto de 1755, vol. XVI, pp. 99), "(...) Enquanto à primeira resolveu Sua Magestade que fossem três dias de Touros por conta do Senado, e que nesta certeza se podiam pôr três editaes e arrematar logo a praça que ha de ser feita na forma da nova planta que remetto, conferindo os mestres que arrematarem a dita praça com o tenente coronel Carlos Mardel, para que a mesma planta seja executada sem alteração alguma; o que o mesmo senhor ha de estar em publico, e que os andares dos camarotes, hão de ser os que couberem, proporcionando-se a altura delles com a varanda da Sua Magestade" (12 de Junho de 1761, vol. XVI, pp. 508-509).

⁴⁷ Cf. Maria Alexandre Lousada – *op. cit.*, pp. 350.

Resumindo, a partir de 1750 foram-se desenvolvendo novas sociabilidades, informais, autonomizadas da sociedade de corte, que se traduziram em toda a cidade, no encontro no interior dos cafés, na nova dimensão da vida dos salões, nos saraus musicais e poéticos, e na constituição de um centro da vida teatral, onde as esferas pública e privada se interpenetram. Assiste-se a uma profunda transformação nas formas de convivência, com a procura de espaços delimitados e fechados em alternativa aos espaços abertos.

Paralelamente a esta multiplicação de lugares públicos e a novas formas de estar, coexistem outras, as grandes festas palacianas de participação selectiva promovidas pelos titulares do reino, pelos ministros estrangeiros e por altos funcionários da administração.

Em síntese, o hábito de receber em casa, dar uma partida ou assembleia, ir ao café ou ao teatro, participar numa festa de prestígio em casa de membro da aristocracia, assistir a uma tourada, distinguiram-se como as principais práticas de lazer existentes na sociedade portuguesa da segunda metade do século XVIII.

Ao longo desta primeira parte, situámo-nos perante uma época onde nasceu uma nova arte de viver simbolizada nestas componentes fundamentais da vida social e urbana. Surgiu uma nova atitude perante o divertimento, sinal marcante na emancipação das elites.

Perante um quotidiano em mutação, a arquitectura civil encontrará as variantes ao longo do século XVIII e definirá diferentes tipologias, para tal contando com a presença e brilho da azulejaria. Esta é a questão que trataremos em seguida.

PARTE II

O ESPAÇO E A “ARTE DE BEM VIVER”

*“La résidence de l'homme riche est-elle un petit palais ou une grande villa?
Pour vivre heureux, il ne faut pas se charger du souci d'une trop grande demeure;
il faut des arbres proches, de la verdure, un jardin où l'ont puisse rêver en oubliant
toutes les cérémonies. Mais il faut aussi de la grâce, de l'harmonie, une majesté
qui en impose au spectateur.”*

Jean STAROBINSKI – *L'invention de la liberté*. Genève, 1987 (1.^{re} ed. 1964),
pp. 44.

CAPÍTULO 1

UM QUOTIDIANO TRANSFORMADO

1.1. Arquitectura e quotidiano: a habitação nobre no termo de Lisboa

Em termos sociais, o aparecimento de uma elite social reflectiu-se na organização e caracterização do espaço de habitação, assunto que em seguida nos propomos tratar.

O âmbito desta pesquisa limita-se à região de Lisboa, questão que se deve não só à proximidade com a corte – pois não há dúvida de que foi junto da corte e da capital do reino que se desenvolveram as obras mais significativas para o estudo e caracterização da arquitectura setecentista – mas também à especificidade da arquitectura civil nesta região, que se distingue formalmente das outras regiões¹. Trata-se de uma zona onde se fez notar a maior produção

¹ Em termos geográficos, é hoje possível dividir a arquitectura civil portuguesa do período em estudo, em três áreas globalizantes: o Norte, proliferando a influência nasiana de rasgos “rocaillizantes” identificada ao granito em coexistência com a adesão de um gosto neoclássico. O Centro, dominado pela presença forte da capital do reino, espelho da estrutura burocrática do Estado civil, onde surge o edifício público, o grande prédio urbano e a revalorização da residência nobre e por último o Sul, com o aparecimento de esquemas sucessivamente chegados da capital, variando os valores decorativos. Vários autores partilham desta divisão (Jaime Ferreira Alves, Horta Correia, José Sarmento de Matos, J. Vieira Caldas, Raquel Henriques da Silva, Marieta Dá Mesquita entre outros).

arquitectónica do período barroco tardio devido às suas características áulicas e onde mais se desenvolveu o barroco como forma de expressão própria do Antigo Regime.

O estudo da arquitectura doméstica ou civil deste período, e especificamente a análise do fenómeno da habitação nobre, começou na última década a ser alvo de interesse e estudo sistemático², especificamente na tentativa de definir as suas principais componentes tipológicas, descodificando a flexível fronteira entre aspectos eruditos e vernaculares, valorizando a construção como peça fundamental de um discurso urbano e ainda legitimando-a com outra realidade, o universo mental barroco, entendendo-se que a arquitectura não pode

² O estudo da evolução da residência nobre portuguesa e, no sentido mais amplo, a arquitectura doméstica nas mais diversas componentes, tem vindo a sofrer estudos parcelares. Recorde-se os primeiros trabalhos: João BARREIRA – “A habitação em Portugal”, in *Notas sobre Portugal*. Lisboa, 1908; José MACHADO – “Palácios, solares e castellos de Portugal”, in *Ilustração Portuguesa*. 1.º e 2.º semestres (1906); Raul LINO – *L'évolution de l'architecture domestique au Portugal*. Lisboa, 1937; Armando LUCENA – “A casa Portuguesa”, in *Boletim da Junta da Província da Estremadura*. Lisboa. Série II, n.º III (1943); Fernando TÁVORA – “O problema da Casa Portuguesa”, in *Cadernos de Arquitectura*. Lisboa. N.º 1 (1947); e António Lambert Pereira da SILVA – *Nobres Casas de Portugal*. Porto: Livr. Martins, [s.d.] 5 vols.; obra que abrange particularmente os elementos linhagísticos e heráldicos. Quanto aos aspectos especificamente formais e estéticos, tem sido objecto de atenção de alguns historiadores de arte e de arquitectos. Vejam-se ainda duas obras de Raul LINO – “Casas portuguesas do século XVIII”, in *Auriverde Jornada*. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1937, pp. 236-271; *idem* “O estilo da casa portuguesa do século XVII”, in *Revista Municipal*, Lisboa, 1943. N.º 16, pp. 3-6; Mário CHICÓ – “Aspectos da Arquitectura em Portugal no século XVIII”, in *Catálogo da Exposição Aspectos da Arquitectura Portuguesa, 1500-1950*. Comissão Nacional Portuguesa das Comemorações do 4.º centenário do Rio de Janeiro, Palácio da Cultura, Rio de Janeiro: 1965-66. Os trabalhos de olisipografia dos anos 50, igualmente nos trouxeram importantes contribuições na revisão dos objectos (Gustavo Matos Sequeira e Norberto de Araújo) e os breves apontamentos de Castelo Branco CHAVES – “Subsídios para o estudo da casa portuguesa, o uso de vidraças nos séculos XVI e XVII”. Lisboa [s.n.], 1979 (Sep. de: *Belas-Artes*. 3.ª série, n.º 1). O trabalho de Carlos de AZEVEDO – *Solares Portugueses: introdução ao estudo da casa nobre*. [Lisboa]: Horizonte, 1969; foi o estudo pioneiro sobre esta matéria, a primeira grande proposta de sistematização, ficando naturalmente por resolver alguns aspectos. Ainda a acrescentar Francisco AZEREDO – *Casas Senhoriais Portuguesas*. Lisboa, 1986, e Marcus BINNEY – *Casas Nobres de Portugal*. Lisboa: Difel, 1987. Recentes e importantes atenções e estudos mais aprofundados com linhas de continuidade são: José Custódio Vieira da SILVA – *Paços Medievais Portugueses*.

ser tratada fora do seu enquadramento sociológico. Neste sentido, a história da casa³ liga-se à vivência de quem a habita, à evolução do gosto e da vida social. A organização do espaço da vida privada deverá ser seguida através da reconstituição das sensibilidades, dos costumes, ou seja, na “arte de viver” dos seus habitantes.

A leitura da casa começa por se dirigir a situações específicas da arquitectura doméstica nobre (por vezes erudita) nas suas diferentes vertentes: social, espacial, tipológica, funcional, distributiva e estética. A história do espaço habitado passa por múltiplas leituras e entendimentos, frequentemente dependendo da questão que se coloca ao objecto em análise. A caracterização específica da habitação nobre prende-se às formas e variantes que desenvolveu, à permanência ou não de um modelo tipológico de palácio, às distintas funções dos seus espaços internos e os seus significados sociais e culturais.

Lisboa: IPPAR, 1995; João Vieira CALDAS – *A Casa Rural nos Arredores de Lisboa* [texto policopiado]. Lisboa, 1987; Marieta Dá MESQUITA – *História e Arquitectura: Uma Proposta de Interpretação: o palácio dos Marqueses de Fronteira como situação exemplar da arquitectura residencial erudita em Portugal*, Lisboa: Univ. Técnica. Fac. Arquitectura, 1992; a panóplia de reflexões tipológicas e enquadramentos sociológicos de José Sarmento de Matos e ainda especificamente para a zona do Sul: Marcos DINIZ – *Arquitectura civil em Faro*. Faro, 1981 e para o Porto: Joaquim Jaime Ferreira ALVES – *A casa nobre no Porto nos séculos XVII e XVIII: introdução ao seu estudo*. Porto, 1995. Não podemos deixar de mencionar, outros trabalhos estudados sobre arquitectura régia: M. V. Ferreira de ANDRADE – *Palácios Reais de Lisboa*. Lisboa: Vega, 1990; António Caldeira PIRES – *O Palácio Nacional de Queluz*. Lisboa, 1925; Natália Correia GUEDES – *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*. Lisboa: Horizonte, 1971; Manuel CORTE-REAL – *O Palácio das Necessidades*. Lisboa: M.N.E., 1983; Leonor FERRÃO – *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades*. Lisboa: Quetzal, 1996, e António Filipe PIMENTEL – *Arquitectura e Poder: O Real Edifício de Mafra*. Coimbra: Fac. de Letras, 1992, entre outros.

³ Veja-se a propósito outra bibliografia estrangeira consultada: Monique ELED-VIDAL, Anne DEBARRE-BLANCHARD – *Architectures de la vie privée: maisons et mentalités: XVIII-XIX*. Bruxelas: Archives d'Architectures Moderne, 1989; ROUX, Simone – *La maison dans l'Histoire*. Paris: Albin Michel, 1976; Ettore CAMECASCA – *História ilustrada de la casa*. Barcelona: Madrid: Ed. Noguer, 1971; Mark GIROUARD – *Life in the English Country House*. London: Yale University Press, 1978; Peter THORNTON – *La maison au XVIII^e siècle*. Paris, 1986; e Pierre VERLET – *La maison du XVIII^e siècle en France*. Fribourg: Office du Livre, 1966.

O século XVIII foi aquele em que a arquitectura doméstica atingiu simultaneamente expressão mais requintada e mais conforme a uma especificidade portuguesa. A casa nobre portuguesa alcança neste período a sua verdadeira identidade tipológica.

Quando abordamos a arquitectura privada de Lisboa e arredores, torna-se urgente e necessário elaborar uma análise semântica dos vocábulos que mais directamente lhe estão relacionados.

O termo palácio, que raramente aparece em documentação coeva⁴, apresenta a forma destinada quase unicamente às residências reais: "*Palácio – propriamente se diz das casas dos Reys & Principes & permissivamente dos sumptuosos e magníficos domicílios de senhores grandes*"⁵ que, por extensão, será dada a edifícios, tais como: Palácio Barbacena, Palácio Pombal, Palácio Lavradio, Palácio Pimenta, Palácio Rebelo de Andrade-Ceia, entre outros. São edifícios com uma carga simbólica e uma conotação significativas, imponentes, erguidos no interior de Lisboa para albergar uma aristocracia cortesã, cujo elemento palaciano barroco mais pronunciado é, para além da dimensão, a existência de cenográficas e aparatosas escadarias interiores e a introdução de um ritmo de fachada pela adopção de elementos decorativos.

Pensamos que, para o caso português, é ainda necessário procurar definir o que se entende por palácio, para podermos aplicar este termo a edifícios cujas características o identifiquem. Encontramos perante construções nobres mas de proporções modestas. Seria mais justo e lógico apelidá-los de palacetes⁶ e não de palácios, especificamente casas nobres como eram designadas pelos seus contem-

⁴ Em toda a documentação consultada (núcleo de fontes: cartórios notariais e inventário orfanológicos), o registo é sempre feito como *casa(s) nobre(s)*. Cf. "*Huma propriedade de Casas Nobres sitas nesta cidade de Lisboa no lado poente da Rua de São Domingos...*" cf. Elenco documental, Doc. I, Casa de Gonçalo Ribeiro dos Santos (1788).

⁵ Cf. Rafael BLUTEAU – *Vocabulário Portuguez e Latino (...)*, Lisboa 1712-1721, t. 6, pp. 190-191.

⁶ Termo com conotação burguesa e toque pejorativos. Na definição do termo, consulte-se: J. A. FRANÇA – *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa, 1989.

porâneos. Para o caso específico de Lisboa muitas casas nobres são designadas de palácios. No entanto apresentam mais uma tipologia de casa nobre, não parecendo correcto utilizar o termo palácio para este tipo de construções.

No sentido mais abrangente, permanece a terminologia de solar derivado do latim ("*solum*", chão, vale) – entendido como local de residência principal da nobreza de província⁷, quer se localize na propriedade rural, quer em centros mais urbanos –, a quinta de recreio – casa de campo construída no perímetro dos centros urbanos, funcionando como residências secundárias dos grupos sociais dominantes – e o próprio conceito de casa envolvendo vários significados: "*morada de casas, edificio em que vive huma familia com seus móveis, alfaias, amparada das injúrias do tempo (...)*"⁸, casa – "*que tem diferentes quartos*"... "*casa de recreio*", casa, como "*peça ou parte do edificio, aposento, casa de conversação, casa ou sala onde se come*",... ou mesmo no sentido de *geração, família, incluindo móveis e criados*⁹. Acrescente-se aqui a expressão casa rural, apresentando diferentes variantes tipológicas que preenchem um vasto leque de situações entre os limites imprecisos do popular e do erudito.

Mas existem elementos indicadores e caracterizadores que qualificam e distinguem a casa nobre das outras habitações – "*Casas nobres chamamos as que têm logea ou pátio com aposentos capazes para uma nobre familia*"¹⁰.

Podemos afirmar, com base nalguma documentação, que a principal questão de diferenciação entre uma casa nobre e outra não nobre passa pelas distintas funções dos seus espaços internos, assim como

⁷ Cf. Luis da Silva Pereira OLIVEIRA – *Privilégios da Nobreza e Fidalguia de Portugal*, Lisboa, 1806, e o já citado estudo mais recente sobre a nobreza portuguesa de Nuno Gonçalo MONTEIRO.

⁸ BLUTEAU – *op. cit.* t. 2, pp. 171-172.

⁹ *Ibidem*, t. 2, pp. 172-173.

¹⁰ *Ibidem*, t. 2, pp. 173.

a utilização em locais estratégicos de revestimento azulejar específico e do uso funcional de determinado mobiliário¹¹. Na maior parte das casas portuguesas setecentistas, a sua caracterização funcional fazia-se mais pelo mobiliário e arranjo das salas do que, por vezes, por uma determinação prévia (v. Docs. I e II).

A habitação nobre apresentou-se ao longo do Antigo Regime como um espaço de representação¹², função que lhe estava inerente pelo sentido de pompa, de festa e de aparato, conceitos tão caros à margem estética do barroco e que a azulejaria soube explorar.

Esta organização espacial e a respectiva função da representação da casa no Portugal Setecentista estão expressas num texto manuscrito¹³: Aditamento ao livro intitulado *Jornada pelo Tejo que foi oferecido A Sua Alteza Real o Príncipe Nosso Senhor q. Deus guarde em o anno de 1792-1797*, de José Manuel de Carvalho Negreiros¹⁴, da qual transcrevemos breves excertos.

¹¹ Consulte-se Tomás PIRES – *Materiais para a História da Vida Urbana Portuguesa*. Lisboa, 1899 (Sep. do *Boletim da Sociedade de Geografia*). Cf. Elenco documental, Doc. II – “Mobília e ornamentação de uma casa nobre no século XVIII” – (...) *Inventário para a lembrança dos bens móveis que tem ao presente nas casas em que assiste André José de Vasconcellos até este presente mês de Novembro de 1751* (...). O documento fornece-nos informações bastante úteis para podermos ter a percepção do que seria um interior nobre, permitindo dar uma visão de como estas casas estavam decoradas e qual o gosto dos seus proprietários. O inventário percorre sala por sala o mobiliário desta casa, incluindo o *oratório*, a *coxeira*, a *dispença*, a *alcoba*, a *cozinha*, e a *caza da copa*. Predominam os tamboretos, os bufetes em nogueira, mesas de pé, entre outras peças. Todos os móveis são vestidos (roupagem interior dos compartimentos: panejamentos, damascos, etc.). Pelas próprias designações se verifica como eram habitualmente adornadas as casas: termos como *entrejanella*, *sobreporta*, ou *sanefa* mostram toda a parede era inteiramente revestida com este tipo de tapeçarias, que davam mais conforto à casa. Além dos panos de parede, havia alcatifas e tapetes para o chão.

¹² No seu estudo sobre figuras de convite, Luísa Arruda analisa o espaço da *logea*, átrio ou vestibulo, lugar onde a representação da família tem especial significado, espaços onde intervêm as figuras de convite como elemento redundante, reforçando a importância da casa logo à entrada, e onde muitas vezes se situa a escadaria principal de acesso ao andar nobre. Cf. Luísa ARRUDA – *Azulejaria Barroca Portuguesa. Figuras de Convite*. Inapa, 1997, pp. 19.

¹³ *Ibidem*, pp. 19.

Não obedecendo aos moldes tradicionais do discurso tratadístico da arquitectura do século XVIII, pois o assunto é abordado de forma bastante romanceada, trata-se de um documento muito útil pelas informações que fornece quanto aos diferentes espaços interiores da casa e sua respectiva disposição. Dividida em onze dias, a obra trata em cada um, várias matérias respeitantes à arquitectura civil e “*da acomodação geral dos viventes segundo o presente uzo*”¹⁵.

A obra revela, de acordo com o estatuto social de quem habita o espaço, diferentes organizações espaciais. Não descreve projectos de edifícios, mas procura caracterizar programas gerais de habitação, contemplando as necessidades dos vários estratos sociais¹⁶.

É particularmente interessante para o nosso estudo o quinto tomo, especificamente o “(...) *Setimo dia de jornada pelo Tejo e o Ondesimo dia* (...)” contendo como matérias principais: “(...) *Da acomodação que se deve fazer para um Plebeo cazado; Ditta acomodação para um Plebeo Solteiro; Da acomodação que se deve fazer para um Mecânico; Da acomodação que se deve para hum Nobilitado; Da*

¹⁴ Arquitecto e engenheiro militar (1751-1815), filho e discípulo de Eugénio dos Santos Carvalho. Trabalhou como arquitecto do Senado da Câmara de Lisboa. Foi encarregado pelo príncipe regente, de redigir um curso de arquitectura civil. Inocêncio no *Dicionário* (...) menciona-lhe uma obra escrita: *O Engenheiro Civil Português*, resposta aos quesitos que lhe propõem relativos à sua profissão. Deste documento, *Jornada pelo Tejo*, são conhecidas outras cópias. Utilizamos a cópia existente na B.N., Res. (Códice 3758-62).

¹⁵ Cf. Aditamento ao livro intitulado *Jornada pelo Tejo*, t. 5, fl. 17. Veja-se sobre este documento; Paulo VARELA GOMES; “Jornada pelo Tejo: Costa e Silva, Carvalho Negreiros e a cidade pós-pombalina”, in Revista *Monistas*, n.º 21, Setembro de 2004, pp. 132-142.

¹⁶ Tal procedimento entronca numa prática corrente na restante Europa da época, a partir do modelo francês, como é revelado por Norbert Elias: “*As habitações têm diferentes nomes consoante o estado de quem as ocupa. Diz-se a “Casa” de um burguês, o hotel de um Grande, o palácio de um príncipe ou de um rei (...) a estas várias designações segundo o estado do proprietário correspondem diferentes organizações espaciais de habitação*”. Abordada sob um pertinente enfoque sociológico a tese de Norbert Elias defende o carácter de representação social emergente na nobreza de corte, revelada nos seus compartimentos, nas etiquetas e, muito especialmente, nas suas habitações. Cf. Norbert ELIAS – *A Sociedade de Corte*. Lisboa, 1987, pp. 31.

acomodação que se deve fazer para hum lavrador com todas as suas officinas relativas a todos os seus pertences e algumas reflexões sobre a distribuição da terra (...) ¹⁷. (...) Como se deve distribuir a planta p^a habitação de hum nobre cazado; como se deve distribuir a planta p^a habitação de hum Fidalgo cazado e de como se deve distribuir a planta p^a habitação de hum Titular ou Grande do Reino (...) ¹⁸.

O uso da palavra “distribuição” ¹⁹ torna-se frequente na linguagem dos architectos do século XVIII. Distribuir era empregar no sentido de ordenar lugares e objectos, hierarquizar espaços, compor, segundo certas regras, o plano de uma casa ou de uma divisão, escolher a decoração mural adequada e dispor, pelo menos nas suas grandes linhas, o mobiliário ²⁰ com vista à obtenção de harmonia e de um efeito de nobreza e conforto.

A observação de programas de distribuição de residências pode constituir uma fonte importante para o conhecimento do quotidiano ²¹.

¹⁷ *Jornada (...)*, fl. 3.

¹⁸ *Ibidem*, fl. 90-94.

¹⁹ Na análise das disposições espaciais, o território dos tratados desempenhou um papel importante. Funcionando como modelos e catálogos ilustrados foram excelentes formas de divulgação científica e cultural do formulário architectónico, assim como indicadores importantes no aspecto das “citações” e interpretações de cópias. Consulte-se: Jacques-François BLONDEL – *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des edifices en général*. Paris, 1737-38; Charles Etienne BRISEAU – *L'art de bâtir des maisons de campagne, ou l'on traite de leur distribution, de leur construction et de leur décoration*. Paris, 1743, 2 vols. Blondel era uma referência à formação de architectos portugueses, figurando por exemplo na biblioteca de João Frederico Ludovice. Ver ainda os estudos de: Horácio BONIFÁCIO – *Polivalência e Contradição, a Segunda Geração de Architectos* [texto policopiado] (...). Lisboa, 1990, e Marieta Dá MESQUITA – “Metodologias para o estudo do habitar setecentista: o contributo da tratadística e a decifração dos códigos habitativos”, in *GEHA*. A. 1, n.º 1 (Julho 1998), pp. 61-67.

²⁰ Duas indispensáveis referências sobre a função do mobiliário e decoração de interiores são: Mario PRAZ – *An illustrated history of interior decoration from Pompeii to Art Nouveau*. New York: Thames and Hudson, 1994, e idem – *L'ameublement: psychologie et évolution de la décoration interieur*. Paris: Pierre Tisné, 1964.

²¹ Como referem Monique Eleb-Vidal e Anne Debarre Blanchard “(...) les architectes utilisent pour concevoir l'habitation des représentations construites des images complexes de la famille et de la personne, que toute société elabore” – *op. cit.*, pp. 9.

É nesta linha que o texto de Carvalho Negreiros se insere. Cada zona da casa – seja de aparato, de sociabilidade ou íntima – é composta por uma série de espaços codificados e organizados segundo uma progressão determinada pelo uso e pelas exigências de representação.

Do documento, podemos extrair indicadores muito úteis e interessantes que dizem respeito à disposição geral da planta das habitações de categoria nobre (incluindo nobre casado, fidalgo casado e Titular ou Grande do Reino) e não nobre (plebeu, mecânico e lavrador). Alguns aspectos pontuais ligados à disposição distributiva e funcional dos espaços, quer exteriores, quer interiores merecem aqui ser recordados tanto no universo da casa rural, como da casa urbana.

Quanto à casa rural “*Para hum lavrador*” ²² – embora saia fora do âmbito estabelecido neste trabalho, não deixa de anotar marcas muito interessantes na lógica de distribuição e funcionalidade dos seus interiores –, esta desenvolve-se em dois grandes pátios simétricos, com comunicação entre si, especificando “(...) *as officinas, e mais indispensáveis acomodações (...)*” ²³.

No piso térreo ou no superior e “*Para acomodação do dito, fizera, sala; hum escritorio; gabinete; caza de lavor, caza de jantar; despensa particular; camera, guarda-roupa; huma caza grande aonde accomodem todas as criadas do trafico de amassar, cozinhar etc.; quarto para filhas; outro para filhos; hospedaria cozinha, e todos os despejos necessarios (...)*” ²⁴.

À medida que a casa aumenta, torna-se maior o número de compartimentos, implicando, já uma certa especialização. Uma constante referência à ampliação dos “comodos” é bastante reveladora de uma metodologia específica da construção portuguesa ²⁵. O autor define

²² O autor do documento não especifica o grau ou escalão dentro da categoria social. Refere na generalidade a casa de habitação rural com as respectivas dependências.

²³ *Ibidem*, fl. 36.

²⁴ *Ibidem*, fl. 36.

²⁵ Trata-se de um fenómeno da agregação de novas construções a um núcleo mais antigo, sistema característico de algumas habitações nobres portuguesas que mantêm o antigo como símbolo de ancestralidade e grandeza da família. Cf. Luísa ARRUDA – *op. cit.*, pp. 15-19.

então a morfologia da casa rural, também ela reveladora de uma história social.

A diferenciação da função mostra muitas vezes o destino de alguns compartimentos, tais como uma nítida separação dos filhos pelos sexos, a câmara onde se dormia, uma zona destinada aos criados, casa de jantar e o quarto de labor, este um espaço de estar por excelência do elemento feminino da família – comum aos outros tipos de habitação caracterizados no documento – onde a mulher passaria os dias, frequentemente sentada em almofadas no chão²⁶, ou no conhecido estrado, peça de mobiliário presente nos interiores portugueses na companhia de criadas e amigas, local onde se dedicava às tarefas femininas.

Constituíam um espaço natural e exclusivo das mulheres, pois os lugares do homem e os lugares da mulher eram universos vivenciais bem diferenciados e onde evidentemente se observaram os efeitos na estrutura espacial das habitações²⁷. A clausura feminina no interior do agregado familiar, bem como a introdução de alguns hábitos novos, como a abertura a actividades lúdicas, tais como a música – recorde-se as informações contidas nos tratados de “bem viver”, analisados na primeira parte do nosso trabalho –, fizeram com que começasse a surgir um pequeno espaço com um instrumento musical (o cravo), com um toucador, transformado num espaço de estar mais íntimo, o tão característico *boudoir*, invenção do século XVIII que corresponde a uma nova percepção na vida das mulheres, espaço criado quando a imagem da mulher se liga a uma visão hedonística²⁸.

²⁶ O hábito (ancestral) de as senhoras se sentarem no chão, em almofadas, vai desaparecendo, dando lugar ao aparecimento de cadeiras e sofás: “(...) o costume de se sentarem de pernas cruzadas sobre coxins vai também desaparecendo entre as mulheres de melhor condição, as quais se servem de cadeiras e sofás, como nas outras nações”. Cf. Carl Israel RUDERS – *Viagem a Portugal 1792-1802*, Lisboa: B.N., 1982, pp. 165.

²⁷ Seria um trabalho muito útil se as fontes o permitissem para o caso português, observar como o espaço do homem e da mulher se estruturam nos diferentes períodos e nos diferentes grupos sociais permitindo compreender a concepção das relações entre homem/mulher na maneira como é espacializada, e igualmente como esta concepção evoluiu. Veja-se o exemplo francófono, Monique ELED-VIDAL – *op. cit.*, pp. 235.

²⁸ *Ibidem*, pp. 235.

Compulsando a documentação sobre plantas de habitações do século XVIII, especificamente as denominadas de palácios ou casas nobres, destinadas a uma determinada franja social, apercebemo-nos que o espaço da casa vai paulatinamente definindo uma estrutura de divisão interna, denotando-se nalguns casos (sobretudo da casa urbana) uma distinção evidente da zona de serviços da casa, como é o exemplo da planta existente na colecção de desenhos da Biblioteca Nacional²⁹.

Quanto à casa nobre, o arquitecto vai descrevendo no documento disposições em planta dos vários pisos e divisões, propondo três tipologias diferentes de acordo com a categoria social: nobre, fidalgo, culminando no Titular ou Grande do Reino.

De entre as divisões que o manuscrito assinala, sobressaem marcas de distinção destes espaços: a *Logea de entrada no plano terreo*, a existência de uma *escada principal, grande vestibulo, no simo da escada, sala de espera, e sala de visitas*, acrescentando para a habitação do Titular ou Grande do Reino, sinais de distinção social: “(...) e mais comodos para hum Grande do Reyno devem ser acrescentados á proporção do luxo, e da familia; (...)”

“Plano nobre

Hum grande vestibulo, no simo da escada principal, para os lacaios, com bancos etc; primeira sala, para esperarem as pessoas mecanicas; segunda sala, para esperarem os nobilitados; treceira salla, para esperarem os nobres; duas antecamaras; sala do docel, e hum gabinete; daqui se segue para diante, tudo o mais que fica estabelecido para o Fidalgo que não hé Grande do Reyno; seguindo-se depois da sala do docel, a sala de visitas, etc (...)”³⁰

Não se esquece dos atributos simbólicos registados na entrada da habitação “*As entradas, e prospectos, suposto, que nas mesmas*

²⁹ “*Planta do primeiro pavimento que faz frente à Rua Nova do Carmo e Portas de Santa Catarina, e pella Rua do Sacramento mostra loges*”, Ayres de Carvalho no *Catálogo de Desenhos da Biblioteca Nacional*, faz-lhe referência como a planta de um grande edifício ou, melhor, de um palácio do século XVIII ou finais de XVII, n.º de inv. 632.

³⁰ Cf. *Jornada pelo Tejo*, t. 5, fl. 93v.

alturas, e destrucimentos, serão mais ricas, e com alguns emblemas”, frequentemente o registo de pedras de armas, afirmação genealógica das famílias nobres.

O raciocínio do autor do manuscrito encaminha-se no sentido de entender a casa como lugar social, não esquecendo os mecanismos de identidade social.

Ao longo do texto afirma a existência e importância de um programa como método de trabalho do arquitecto: “(...) *O Arquitecto que for incumbido do delineamento de qualquer das ditas povoações, deverá em primeiro lugar tomar huma exacta informação consultando as pessoas sabias e inteligentes quando lhes faltam os conhecimentos Physicos para pessoalmente fazer as ditas averigaçoens a fim de que os nossos habitantes vivão na abundancia e felicidade (...)*”³¹; estipulando e hierarquizando escalões sociais: “(...) *porem Eu trato nestes discursos na hypothesis de que promulgaria huma ley Pragmática anticipadamente que fizesse conter cada hum nos seus limites afim de se evitar tantos prejuizos que se seguem, dos pequenos quererem figurar como os grandes e os Plebeos e Mecânicos excederem aos Nobres (...)*”³².

Ainda no tomo quinto, o arquitecto ensaia questões relacionadas com urbanismo e a arquitectura de edificios públicos³³.

Apoiados com um certo tipo de documentação³⁴, podemos verificar uma organização espacial da casa, entender os significados sociais e políticos envolvidos na questão do habitar.

³¹ *Ibidem*, t. 5, fl. 27v e 28 (folio).

³² *Ibidem*, t. 5, fl. 27 e 27v.

³³ “(...) *Açouge Publico... Cadeã Publica com os seus pertences da Cama da Camera, Matadouro... Alfândega, Depozito Publico, para a Torre do Tombo e mais Tribunaes semelhantes... alberge de pobres... hospital geral... colegio de educação para a mocidade Casa de Enjeitados... Recolhimento... Quartel de qualquer Regimento de Infantaria...”, “Cavalaria e Artilharia”... Estalagem...” Arsenal e seus pertences...”Planta para hum convento de Frades” e para hum Convento de Freiras...”. *Ibidem*, t. 5, fl. 44 e 44v.*

³⁴ Outra fonte útil na compreensão da funcionalidade do espaço habitacional nobre setecentista enquanto veículo privilegiado de refinamento de um gosto, onde algum luxo e ostentação denotam a importância económica dos seus proprietários, é a carta datada

O reflexo de uma sociedade no espaço, o tipo de organização que adopta, representa de forma concreta e evidente as suas características particulares, e de certa forma revela informações sobre a utilização desse mesmo espaço.

Os hábitos familiares, os hábitos de vida e da intimidade da casa, repercutem-se na disposição dos interiores.

No decorrer da leitura das descrições dos interiores das habitações nobres, contidas não só no documento de Carvalho Negreiros, como cotejando-as com plantas da época e alguns processos de inventários orfanológicos³⁵, é possível reconstruir em termos gerais, a dis-

de 1717 escrita a Lázaro Leitão aquando da sua nomeação para cônego da Patriarcal. Aqui são fornecidas interessantes informações acerca do que se entendia dever ser a residência de um eclesiástico, as dependências de representação, os compartimentos de carácter retórico, associando-se a um arquétipo de casas à dignidade destes cargos. “...*As casas de respeito que estes senhores tem são primeiramente sala vagas ornada com suas porteiros nas portas e bancos pintados à roda de toda a sala a estes com seus encostos recortados mui graves Entra-se logo pela primeira antecâmara também muito bem concertada e grave do que cada um lhe quer por. Entra-se na segunda que também está parada nobremente de Damasco no verão e de panos no inverno e este tem docel com toda a formalidade, tem alem destas duas antecamaras, livraria, gabinete e VIII^m. alem disso poderá também ter galeria de pinturas que a tudo chega o seu capricho, e assim é muito conveniente mandar vir todo o seu aparato de casas e prevenção para o mais que lhe oferecer acrescentar que todo o meu empenho é que V. III^m se trate com tanta limpeza e gravidade que sirva de exemplo a estes senhores que cá estão e também de dizer (sic) ao Snr. Joseph venha para que em nenhum tempo possa alegar ignorancia nem dar mau exemplo a estes S.ros porque todo o fausto com que se portarem he devido ao grande predicamento em que El Rey nosso Sr. tem posto estes lugares. Tambem me parece preciso dizer a VIII^m seria conveniente ter oratorio ou capela em que pudesse dizer missa ou ouvila todos os dias porque tambem é grandeza e decoro da sua casa ter essa prerrogativa...” Cf. Artur LAMAS – *A Casa Nobre de Lázaro Leitão no Sítio da Junqueira*. Lisboa: Imp. Lucas, 1925, pp. 129. Na mesma carta enunciam-se conselhos acerca do modo de viver em Lisboa e a informação minuciosa do modo como viviam já os outros colegas da Patriarcal. Como fonte interessante para o estudo e conhecimento da época, o autor faz a transcrição do documento.*

³⁵ Através de um *corpus* de fontes já disponíveis (confrontações entre análise de plantas da época, descrições de interiores portugueses pelos relatos dos viajantes, informações extraídas de certos manuais de civilidade, leitura de alguns tratados de arquitectura civil e a vastíssima área dos inventários *post-mortem*, sobre os recheios de casas (elenco de peças móveis) e descrições de propriedades é possível de forma aproximada reconstituir a disposição e utência de alguns interiores portugueses do século XVIII. Outras fontes a consultar para uma ajuda desta reconstrução são os códices de inventá-

posição, organização e ocupação do espaço de habitar deste período. A grande questão inicial passa pela utilização dos conceitos de privado, semiprivado ou público (no sentido da casa como lugar social e espaço de representação), implícita na separação das divisões (as *casas*, para utilizar a expressão da época).

O século XVIII é marcado por uma nova organização de circulação e hierarquização dos espaços, aparecendo, assim, um eixo horizontal (o corredor), para separação das zonas de intimidade e um sistema de circulação vertical, através de escadas secundárias. Pretende-se demarcar com evidência os espaços privados, dos semi-privados e públicos.

A casa nobre de Setecentos, lugar de representação e de aparato, como já referimos, prende-se a esta complexidade da sua arquitectura interior. O que está em causa é uma graduação lenta da intimidade muito provavelmente ligada a uma maior ou menor variedade de divisões e especializações da casa³⁶.

rios compilados por Luís Bivar GUERRA da nobreza titulada: *Inventários e Sequestros das Casas de Távora e Atouguia em 1759*. [Lisboa]: Arquivo do Tribunal de Contas, 1954; e Luís de Bivar GUERRA – *Inventário e Sequestro da Casa de Aveiro em 1759*, Lisboa: Arquivo do Tribunal de Contas, 1952. Permitem-nos fazer uma avaliação dos bens das famílias envolvidas no atentado contra D. José e perseguidas e punidas pela justiça pombalina, embora muita coisa tivesse sido destruída pelo terramoto. Como nos afirma o próprio autor destas publicações, dos móveis e adornos dos palácios pouco ficou que o fisco pudesse aproveitar. As próprias memórias da Condessa de Atouguia o confirmam: “... Tudo o mais, que havia em minha casa e a de meus pais arrazou o terramoto e depois o fogo acabou de consumir, as cazas, os móveis e a prata”. E mais adiante acrescenta: “Tudo se perdeu, ficamos só com o vestido que tínhamos no corpo.” Os inventários abrangem todos os bens, móveis e imóveis, das famílias, casas de Lisboa e quintas, com respectivos recheios e terrenos anexos. Em relação aos bens móveis, que nos interessam especificamente, compreendem ouro, prata, jóias, livros, baixelas, roupa de casa e de vestir e também veículos de maior ou menor luxo.

³⁶ Sobre a evolução funcional dos espaços consulte-se: Pierre VERLET – *La maison du XVIII siècle en France*. Fribourg: Office du Livre, 1966; Charles McCORQUODALE – *The history of interior decoration*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1983; Mark GIROUARD – *Life in the English Country House*. London: Yale University Press, 1984. Para o caso português, a história da casa como objecto de estudo na perspectiva de habitação e espaço privado, foi abordada por Nuno MADUREIRA – *Cidade: Espaço e Quotidiano*, Lisboa: Horizonte, 1992. Este autor tipifica e desvenda o universo interior da casa nobre, da casa dos negociantes, dos militares e dos artesãos, analisando a utilização social do espaço numa grande cidade.

Dentro de uma definição de habitação nobre, delimitam-se recantos de intimidade e zonas de recepção (ou de *vizitas*). Pressupõe-se uma hierarquização interna dos espaços, produzindo-se várias escalas de circulação, de interdições e de práticas³⁷.

O compartimento base continua a ser o *quarto* (ligado à função de dormir). A intimidade nascente do quarto é consagrada pela presença de espaços de isolamento que lhe estão agregados. O *quarto* tem agora associados um ou vários *gabinetes*³⁸ e *antecâmaras*³⁹, sendo estes últimos considerados como espaços semiprivados, enquanto os primeiros pertenciam à esfera do privado.

Apercebemo-nos de que existem variantes da organização do espaço. Dois universos subsistem: por um lado, o palácio vocacionado para o lazer, o recreio, a festa⁴⁰ e o cerimonial, por outro, o palácio e a casa nobre, a residência aristocrática, *habitat* da aristo-

³⁷ Cf. N. MADUREIRA – pp. 115.

³⁸ “(...) *Sous ce nom on peut entendre les pièces destinées à l'étude, ou dans lesquelles on traite d'affaires particulières, ou qui contiennent ce que l'on a de plus précieux en tableaux, en bronzes, livres, curiosité, etc... On appelle aussi cabinet, les pièces où les dames font leur toilette, leur oratoire, leur méridienne, ou autres qu'elles destinent à des occupations qui demandent du recueillement et de la solitude*”. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres; mis en ordre & publié par M. Diderot à la partie mathématique, par M. D'Alembert*. Nouvelle édition. A Geneve: Chez Pellet, 1771-1779, t. 15, pp. 517. Cf. Monique ELED-VIDAL – *op. cit.*, pp. 294-5.

³⁹ “(...) *est le nom que l'on donne à la seconde pièce d'un appartement au rez-de-chaussée, quand il y a un vestibule qui la précède... les premières antichambres étant destinée pour la livrée, rarement fait-on usage des cheminées... Ces pièces doivent être décorées avec simplicité, sans glaces, ni tableau de prix; à moins que par la nécessité elles ne servent de salle à manger; auquel cas, à l'heure de repas, les domestiques se retirent dans le vestibule (...)*”. DIDEROT, ALEMBERT – *op. cit.* t. 2, pp. 746-747. Cf. M. ELED-VIDAL – *op. cit.*, pp. 292.

⁴⁰ É também importante toda a mutação e até por vezes transfiguração dos espaços, no caso específico de festejos como foi para Queluz, a exposição narrativa das festas que em 1795 aí se realizaram quando do baptizado do Príncipe da Beira D. António, filho de D. João VI e de D. Carlota Joaquina, acompanhada de duas plantas desdobráveis, uma representando a colunata então construída, outra com a planta do palácio com a disposição que as diversas salas tomaram para as referidas festas, trabalhos a cargo do arquitecto Manuel Caetano de Sousa. Cf. Artur da Motta ALVES – *op. cit.* pp. 8-9.

cracia e de elites emergentes. Ambos traduzem padrões específicos de vida e formas de estar.

Da leitura dos interiores de habitações de certos estratos sociais e profissionais (exemplos de uma elite que vive na capital) é inquestionável verificar que um dos modos de ostentação do poder económico das habitações residiu na especialização funcional dos espaços.

No entanto, as formas de distribuição do espaço são muitas e variadas. A casa nobre na cidade não obedece a uma arquitectura interior tipificada, pois existem diversos patamares de nobreza com os seus requisitos próprios, adoptam-se e improvisam-se soluções originais.

São quatro – seguindo uma determinada ordem – as funções de uma habitação nobre: representação do poder e estatuto social do senhor/proprietário (muitas vezes arrendatário), a sociabilidade e hospitalidade, o lazer e as actividades lúdicas e, por último, os negócios e assuntos ligados à profissão⁴¹.

É desta forma que se define um piso superior constituído como espaço próprio dos familiares, entendidos no sentido de família extensa que incluía, além de crianças, ascendentes e pessoal doméstico, um piso térreo onde se destacam as funções dos serviços⁴²; o primeiro piso ou andar nobre instituíram-se definitivamente como zona de representação, onde o número de salas variava, lugares para trocas de sociabilidades, trabalho e lazer, acumulando, nalguns casos, espaços destinados à intimidade do dono da casa com uma nítida demarcação das zonas masculinas e femininas.

Recorrendo a plantas de habitações nobres do século XVIII, e confrontando-as com a documentação manuscrita dos inventários *post-mortem*, é notória a especialização funcional dos interiores. A com-

⁴¹ Cf. MADUREIRA – *op. cit.*, pp. 127.

⁴² Os criados domésticos podiam ter instalações próprias ou partilhar a zona de dormir dos filhos do casal ou dormir junto à cozinha. Quando não tivessem estatuto que lhes conferisse a sua permanência dentro dos limites da habitação, ficariam no sobrado ou nas águas furtadas que seriam partilhadas com os criados de outras habitações do edifício.

petência dos interiores vai gradualmente se tornando mais complexa. Pátios e escadas demarcam território, dá-se maior ênfase às infra-estruturas para contactos mundanos e sociais, a casa abre-se ao exterior. As salas sucedem-se na horizontalidade, escritórios, gabinetes e antecâmaras podem também assumir sentidos polivalentes. Há também a mencionar as diferentes ocupações na vertical da casa. Os documentos e as próprias disposições em planta assim o comprovam, denotando-se uma hierarquização social da ocupação que se tornará habitual nas décadas seguintes e poderá conduzir mesmo a designarem-se os andares pombalinos por casas nobres⁴³. Apetrecha-se a habitação com zonas onde se pode conversar, jogar, tomar bebidas, receber visitas⁴⁴.

Pelo elenco do equipamento móvel das casas (recheios para partilhas), repartidos pelas diferentes “(...) *casas da entrada, de visitas, de louças, de alcova, de jantar, da varanda, do pentear e do oratório* (...)”⁴⁵ (v. elenco documental, **Doc. II**), apercebemo-nos de que a casa demonstra um património, e apresenta uma vertente utilitária partilhada em espaços do quotidiano familiar, patente na função da casa de jantar e do pequeno toucador⁴⁶.

Entendemos também, do ponto de vista global, que estas habitações conseguem assimilar e acompanhar os novos vocabulários decorativos que se sucedem no século XVIII. Em termos de decoração, como sabemos, os tecidos em combinação com o revestimento de azulejos constituíram um gosto especificamente português.

⁴³ Cf. Raquel H. SILVA da – *Lisboa Romântica. Urbanismo e Arquitectura* [texto policopiado], Lisboa, 1997, pp. 64.

⁴⁴ Relembramos todas as indicações que podem ser extraídas da literatura de civilidade já referidas na primeira parte quanto à forma de fazer visitas, de vestir, das saídas, etc., incalcos de ritmos quotidianos.

⁴⁵ Cf. Elenco documental, **Doc. III**, *Interior da Casa de José da Cruz Miranda na Rua Direita de São Paulo*.

⁴⁶ Especificamente no final do século XVIII, o espaço da mulher na economia doméstica vai-se valorizando (toucador e gabinete feminino), passando pela questão de uma sociabilidade no isolamento. Cf. M. ELED-VIDAL. – *op. cit.*, pp. 235.

De acordo com as disposições sociais analisadas, podemos, agora, passar à leitura formal e estética definindo, para a arquitectura privada setecentista *intramuros*⁴⁷, vários modelos ou, melhor, arquétipos que nos ajudam a esclarecer tais questões, pontuando conjuntamente alguns exemplos da casa urbana e suburbana da capital.

A região de Lisboa foi durante o longo período joanino lugar privilegiado, ponto de concentração de nobres que ocupavam cargos cortesãos, do clero atraído pela importância e frequência das manifestações religiosas ou pela multiplicidade de lugares criados com a instituição do patriarcado, de letrados que ascendiam socialmente enquanto funcionários. Todas estas pessoas possuíam casa ou palácio em Lisboa, detendo também as suas quintas de veraneio nos subúrbios da capital para onde se deslocavam sazonalmente.

Utilizando um número restrito de edifícios, interessou-nos, nesta abordagem, contextualizadora de análise e leitura da arquitectura como suporte de um investimento plástico – a azulejaria –, apresentar a diversidade de soluções compositivas e estéticas das diferentes tipologias e modelos de edifícios. No seguimento de uma reflexão tipológica⁴⁸, encontramos duas grandes propostas: o modelo palaciano de raiz joanina – palácios e casas nobres, e o modelo predial – prédio urbano de rendimento, o edifício público, de raiz civilista.

⁴⁷ Na área urbana extramuros surge-nos alguns exemplos sob a forma de quinta de recreio. Depois de 1755 veio a necessidade de adaptar casas de campo para habitação permanente, tendo muitas um carácter provisório. Recorde-se o caso sintomático da Quinta da Praia, em Belém, ocupada pelos Marqueses de Marialva, cuja entrada Beckford descreve jocosamente mostrando alguns aspectos rurais ainda em 1787: "*A vista do pátio, cheio de seges velhas, fez-me lembrar a entrada d'uma estação da posta em França; recordando ainda avivada pelo aspecto de muitos montes de estrume; por entre os quais fizemos a maior parte do nosso trânsito até à escada principal, tendo quase tropeçado n'uma enorme porca e a sua numerosa progénie, que se dispersou por entre as nossas pernas com dolorosos grunhidos*", em correspondência de William BECKFORD – *A Corte da Rainha D. Maria I*, Lisboa: Tavares Cardoso, 1901. pp. 13.

⁴⁸ Veja-se a abordagem sobre arquitectura civil (e respectivas tipologias e exemplos) de José Sarmiento de MATOS – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989 e em José Augusto FRANÇA – *A Sétima Colina: Roteiro Histórico-Artístico*, Lisboa: Horizonte, 1994. No seguimento, consulte-se a tese de Raquel Henriques da SILVA – *op. cit.*, nota 61.

Vamos, assim, encontrar diferentes soluções: planta rectangular, com alçados animados apenas por vãos repetitivos e pela entrada principal, normalmente mais cuidada e onde, em certos casos, se procura concentrar os elementos decorativos e mesmo arquitectónicos. Em Lisboa e arredores, durante este período, assiste-se ao aparecimento de edificações que correspondem às variáveis de gosto que oscilam entre: barroco, tardo-barroco, rococó e pombalino.

A nossa intenção não foi proceder a um inventário exaustivo, mas apresentar o levantamento de algumas peças arquitectónicas sintomáticas e caracterizadoras desta 2.^a metade do século XVIII.

Os primeiros edifícios escolhidos surgem na linha do palácio de tradição joanina, assumindo uma forte imagem de urbanidade, construídos em andares, com uma fachada harmónica, mais ou menos trabalhada de acordo com um processo de encomenda aristocrático-burguês, mais ou menos empírico e inovador, e que correspondem a uma fase de construção pontuada pela catástrofe de 55⁴⁹.

Selecionamos, com tempos diferentes de construção, cinco exemplares conhecidos: Palácio Ludovice (São Pedro de Alcântara), Palácio Pimenta (Campo Grande), Palácio dos Guiões (Amoreiras), Palácio Rebelo de Andrade-Ceia (São Mamede) (v. Figs. 1 a 4), construções aristocráticas que obedecem a esquemas, quer estruturais quer decorativos, semelhantes entre si. O que desde logo os une, como característica uniforme, é a implantação, assumidamente urbana sobre a rua, que define um duplo sentido: percurso funcional e percurso visual, decorativo, de aparato.

Resumidamente, destacamos algumas das suas principais evidências.

⁴⁹ Em relação a este período, há já um conjunto de factos estudados que obrigam a uma leitura mais distanciada do que de facto estava em curso na cidade. Cf. Walter ROSSA – *Além da Baixa: Índices de Planeamento Urbano na Lisboa Setecentista*, Lisboa: IPPAR, 1998, o autor enumera na Lisboa joanina, diversos sinais e situações urbanísticas, sugerindo já o esgotamento do centro e, como consequência, o delineamento de núcleos alternativos.

O primeiro exemplo reúne condições ideais de abordagem histórica: o designado Palácio Ludovice⁵⁰, em São Pedro de Alcântara, que o arquitecto-mor do Reino, João Frederico Ludovice construiu para sua habitação, registando na fachada a data de conclusão (1747).

Com grande enfoque urbanístico, esta peça exemplar de arquitectura civil foi a primeira nova construção de uma frente de rua ainda inexistente. Esta notável casa nobre é tida como a génese do modelo do edificado pombalino, representando um ponto de viragem na evolução da arquitectura privada lisboeta, introduzindo novos esquemas estruturais, em sintonia com uma nova perspectiva de entender a cidade.

Um dos aspectos mais significativos deste edifício é a sua verticalidade. Talvez pelo facto de Ludovice ser uma figura com importância junto da corte portuguesa, e ter optado por um tipo de solar urbano de vários andares, de planta quadrada, que se desenvolve à volta de um pequeno pátio. A traça deste edifício apresenta uma sensibilidade diferente do que até então se fazia em Lisboa.

O edifício prenuncia uma figura planimétrica delimitada – o quarteirão –, organização geométrica do espaço urbano proposta pela abstracta categoria de prédio pombalino. Preenchendo integralmente um acidente topográfico da malha urbana (esquina/gaveto), este edifício revela uma modulação geométrica no rasgamento dos vãos, sobressaindo a matriz barroca que une verticalmente o portal e as duas sacadas na concentração vertical de emolduramentos decorativos. A fachada para a rua está dividida em cinco corpos, um central com uma janela sobrepujada triangular – sobre o qual se eleva, numa semicircunferência – a parede – ladeada por outras duas que, em vez de frontão, possuem uma cornija com o mesmo tipo de moldura.

Quanto ao segundo exemplo, o Palácio Pimenta segue a tipologia de palácio urbano, sendo aqui o grande tema tratado, um neces-

⁵⁰ Cf. José Sarmiento de MATOS – “Palácio Ludovice”, in *A Sétima Colina. Roteiro Histórico-Artístico*. Coord. de J. A. FRANÇA. Lisboa: Horizonte, 1994, pp. 76-77, e artigo do autor no *Dicionário da Arte Barroca*, [s.l.]: Presença, 1989 [arquitectura civil].

sário realce da simetria do edifício e toda a trama de faixas horizontais e verticais que marcam a definição de fachada.

A data de 1746 num dos painéis de azulejos do piso térreo assinala exactamente que parte da casa estava ocupada anterior aos anos 50 e que ambos os pisos se destinavam a residência. São de registar: a simplicidade do portal, a elegância nas molduras das janelas, a disposição simétrica dos salões, a escada principal de um lance, que se desdobra em dois, os corredores e escadas escondidos para os acessos de serviço. Um jardim lateral é totalmente encerrado por muros com janelas, evitando a visibilidade de fora para dentro.

Sóbrio na decoração, o edifício apresenta um notável conjunto de azulejos⁵¹ que recobrem os compartimentos do rés-do-chão e do andar nobre, contemporâneos da edificação do palácio (1746), assunto que desenvolveremos mais adiante.

O terceiro exemplo de arquitectura civil é o Palácio dos Guiões⁵² (a ele voltaremos quando tivermos que analisar o seu revestimento azulejar), erguido na Rua de S. Filipe Nery, em terrenos aforados aos Oratorianos, em 1766-67.

A composição da sua fachada apresenta uma escala desequilibrada, destacando-se o frontão ondulante que coroa o corpo central⁵³.

Cite-se em seguida, também como mero apontamento, o Palácio Rebelo de Andrade-Ceia à Cotovia⁵⁴ (a ele igualmente voltaremos

⁵¹ São figurativos, apresentando cenas inspiradas em *chinoiseries*, paisagens ribeirinhas, cenas mitológicas e caçadas. Nas escadas e andar nobre, os painéis são mais tardios, de 1760.

⁵² Sobre o edifício, consulte-se: J. A. FRANÇA – *op. cit.*, pp. 172; Norberto ARAÚJO – *Inventário de Lisboa*, Lisboa, 1944, pp. 34-41; Manoel de Lancastre BOBONE – “*Algumas notas sobre o palácio dos Guiões na Rua de São Filipe Nery*”. Lisboa, 1968 (Sep. de *Boletim da Associação Lisbonense de Proprietários*, 173).

⁵³ Cf. Raquel H. SILVA – *op. cit.*, pp. 83.

⁵⁴ Estabelecido nas terras da secular Quinta dos Soares, num terreno aforado a D. Rodrigo de Noronha, foi mandado construir por António Rebelo de Andrade, figura muito ligada ao poder pombalino. Cf. António BAIÃO – “Contribuição para o estudo do Palácio Ceia, sede do Instituto Português de Ensino a Distância”. *Sinal A.V.S.*, Lisboa (1), Julho-Setembro, 1985, pp. 64-66; António BAIÃO; Maria Alexandra T. Gago da CÂMARA – “Uma visita ao Palácio Rebelo de Andrade-Ceia”, in *I Colóquio Temático*:

na análise do seu magnífico espólio de azulejaria rococó). Situado num eixo de grande desenvolvimento urbano na segunda metade do século XVIII, ligando a zona do Tejo a um dos extremos da cidade setecentista (Largo do Rato), e de localização estratégica em relação ao centro da cidade, integra-se na reconstrução urbana que obedeceu a padrões racionais e funcionais a que estão subjacentes imperativos de ordem económica e utilitária.

Primitivamente, com poucas casas, era este local uma zona suburbana, constituída essencialmente por terras de cultivo. Esta zona coexistia a Norte com a Fábrica das Sedas, ligada a toda uma área de oficinas industriais que se estende até às Amoreiras⁵⁵, o Colégio dos Nobres, instalado em 1761 na Casa do Noviciado da Cotovia, e a Igreja da Patriarcal. Uma planta existente no A.H.M.O.P.⁵⁶ referencia as novas edificações existentes situadas na artéria da Rua da Fábrica das Sedas como é o caso das “*casas de António Rebelo*”⁵⁷ (Doc. IV).

O edifício que hoje observamos – que não corresponde ao projecto inicial, devido ao acrescento de mais um andar em meados do século XIX – representa uma feliz articulação com o discurso urbano, resultante da preocupação cada vez maior de uniformização das fachadas e na articulação dos espaços exteriores.

o Município de Lisboa e Dinâmica Urbana (Séculos XVI-XX). Lisboa: C.M.L., 1995; idem – *O Palácio Ceia na 7.ª Colina*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994; J. S. MATOS – *op. cit.*, Lisboa, 1994, pp. 120-121.

⁵⁵ Com a instalação ainda provisória da Fábrica das Sedas em 1738 e o estaleiro da construção do edifício definitivo, muita gente se fixou no Rato. Em 1757 foi dado novo impulso à Fábrica das Sedas do Rato e dois anos mais tarde foi iniciada a construção de um novo bairro junto à Mãe-de-Água, aumentando consideravelmente a população na área e justificando a identidade própria de uma nova freguesia. Cf. Walter ROSSA – *Além da Baixa (...)*, Lisboa: IPPAR, 1998, pp. 118.

⁵⁶ Lisboa. Colégio dos Nobres, planta e perfil do terreno, entre 1759 e 1769. *Catálogo da Coleção de Desenhos Avulsos do Arquivo Histórico do Ministério da Habitação e Obras Públicas*, Lisboa, 1980, n.º de inv. 294.

⁵⁷ Veja-se sobre a sua localização o documento de aforamento do terreno datado de 10/11/1760, entre D. Rodrigo de Noronha e António Rebelo de Andrade. Cf. Elenco documental, doc. IV, *Cartórios Notariais*, C-11, L.º 635, fl. 83-83v.



Fig. 1 - Palácio Ludovice. São Pedro de Alcântara



Fig. 2 - Palácio Pimenta. Campo Grande



Fig. 3 - Palácio dos Guiões. Amoreiras



Fig. 4 - Palácio Rebelo de Andrade – Ceia. São Mamede

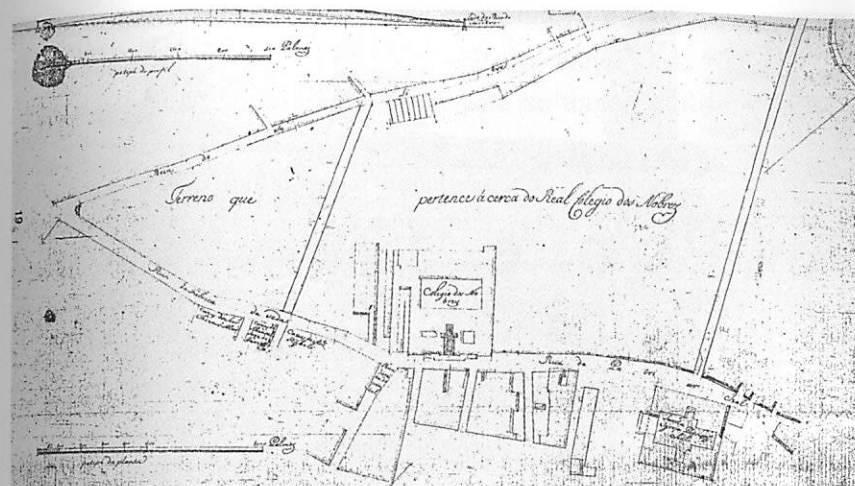


Fig. 5 - Lisboa. Colégio dos Nobres, planta e perfil do terreno, entre 1759 e 1769



Fig. 6 - Quinta da Alfarrobeira. Calhariz de Benfica



Fig. 6A - Tanque da Quinta da Alfarrobeira – Pormenor

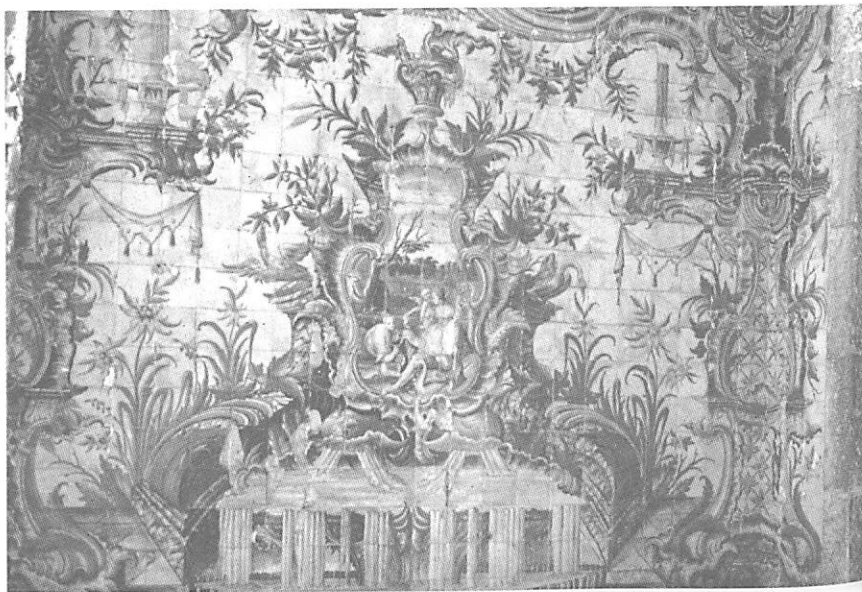


Fig. 7 - Cascata do Jardim da Quinta de D. Diogo de Mendonça Corte Real. Junqueira

O edifício impõe-se à rua com uma decorativa fachada. O palácio urbano assume com a rua um diálogo, conjugando com esta, as características de percurso funcional para se tornar também num percurso visual, decorativo, com algum aparato.

Seguindo a tipologia ou modelo joanino, o ponto focal da composição planimétrica é constituído pelo portal e o janelão de sacada sobreposta, unidos pelo fecho central e as mísulas de suporte, com uma habitual dinamização lumínica que o trabalho das cantarias favorece. O impulso vertical sugerido pelas cornijas contracurvadas dos vãos do andar nobre contrasta com uma horizontalidade evidente no alinhamento recto das sacadas.

No interior, um simétrico U desenvolve-se a partir de uma escadaria bem lançada e com algum aparato rematando numa balaustrada com acesso ao piso nobre. Sugerindo uma graciosidade rococó, este edifício referencia-se na casa nobre Ludovice, atrás citada.

Muitos outros edifícios caberiam na designação abrangente do grande palácio urbano. Pareceu-nos que este conjunto que “revisitamos”, transmite uma forte plasticidade urbana, simbolizando algumas das características mais significantes de fachadas lisboetas conotadas com a representatividade social que pressupõem.

À margem das realizações maiores como foram estes palácios, o ritmo da edificação aristocrático-burguesa prosseguia, utilizando modelos tipológicos de tradição predial: edifícios setecentistas denominados prédios de rendimento – prédio urbano e edifício civil.

Este modelo torna-se no século XVIII, com a uniformização pombalina, a imagem dominante da cidade capital, persistindo até ao período mariano, mesmo quando se adapta já um formulário neoclássico, como é o caso do *palacete* Farrobo na Rua do Alecrim⁵⁸. Os aspectos mais sugestivos desta arquitectura predial são a absorção pela construção dita popular de valores eruditos, reforçando-se uma certa ambiguidade entre o palácio – casa nobre – e o prédio.

⁵⁸ Cf. Raquel H. da SILVA – *op. cit.*, pp. 96.

O prédio pós-terramoto apresentou-se como a matriz unitária da cidade apoiada por uma elite social emergente. Este modelo preconizado pelo pombalino⁵⁹ foi facilmente adoptado na cidade por quase cem anos⁶⁰. Na sua simplicidade estrutural reduziu o seu esquema a programas pouco variáveis: rés-do-chão com sobrelojas, primeiro andar de sacadas, outro andar de peitoril e outro idêntico com menores dimensões.

Este modelo habitacional impõe à cidade uma imagem de forte sobriedade, que não deixa de ter sentido pelo seu lado essencialmente empírico e pragmático que presidiu à reconstrução. Evidentemente que assumiu algumas veleidades decorativas, quer pelas alterações pontuais à regra/norma dominante, quer mesmo por outras soluções decorativas (lembremo-nos de todas as propostas decorativas e estruturais de Mardel, acentuando em muitos edifícios a familiaridade/continuidade do formulário barroco que este arquitecto projecta numa imagética pós-terramoto). O prédio urbano conotado com a configuração do quarteirão pombalino reduz-se às seguintes características: estreito, quase um bloco edificado com um “saguão” ou vazio interior. Para esta imagem, concorre uma mesma disciplina arquitectónica; regularidade, repetição das fachadas e a altura uniforme dos edifícios.

São exemplos da demonstração do edificado pombalino os dois conhecidos desenhos existentes no A.H.M.O.P.⁶¹, do conjunto de plan-

⁵⁹ Cf. Maria Alexandra T. G. CÂMARA – “O Pombalino: modelos e aplicações: urbanismo, arquitectura e azulejaria”, in *Discursos, Língua, Cultura e Sociedade*. III Série, n.º 1 (Abril 1999), pp. 199-217.

⁶⁰ Outros edifícios emergiram, obedecendo à noção de programa, linearidade e uniformidade, as designadas *máquinas de habitar*, inspiradas numa filosofia racional. A arquitectura pombalina realizada com base numa racionalidade e numa standardização precursoras, assente numa tipologia de raiz vernácula, estendeu-se a outros focos de urbanização. Cf. *Ibidem*, pp. 200-201.

⁶¹ *Prospecto das cazas do Illustrissimo e Excellentissimo Sr. Conde de Oeyras (...)* e *Planta das Cazas que o Illustrissimo e Excellentissimo Sr. Conde se mostra o plano dos antesolos na dita Rua (...)*. Cf. *Catálogo da Colecção de desenhos avulsos do Arquivo Histórico do Ministério da Habitação e Obras Públicas*, Lisboa, 1980, pp. 23.

tas e alçados de casas construídas na Rua da Sé (1759-1769), propriedade do Conde de Oeiras.

Concomitantemente, acompanhando todo o processo construtivo da cidade, generalizam-se os edifícios civis.

Destacam-se para o período josefino, sinalizando a afirmação do novo poder, a efémera Ópera do Tejo e o conhecido Celeiro Público ou Terreiro do Trigo, iniciado em 1766 com uma gramática arquitectónica de grande qualidade. Pensado para armazém do trigo, este último obedeceu a uma funcionalidade interna, distribuído por espaços regulares. Na fachada abre-se o portal de grande efeito arquitectónico, encimado por plataforma de cantaria apoiada em robustas consolas, com uma janela de sacada entre dois remates piramidais adossados à parede. No seu interior, distinguem-se belos estuques e azulejos da época rococó.

Centremo-nos, de seguida, sucintamente nalguns exemplos da zona suburbana da capital, mais especificamente no assunto que muitos autores apelidaram de quintas de recreio⁶², casas de campo que

⁶² “*Maison de Plaisance, est un bâtiment à la campagne, qui est plutôt destiné au plaisir qu'on profit de celui qui la possède. On l'appelle en quelque endroit de France cassine en Provence bastide, en Italie vigna, en Espagne & en Portugal, quinta. C'est ce que les Latins nomment villa & Vitruveo edes pseudo-urbanæ (...)*”, in *Encyclopedie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metier*. Genève: Nouvelle Édition, 1778, t. 20, pp. 798. Sobre o assunto consulte-se: C. BONNET – “Las casas de Placer en El Siglo XVI en Espana”, in *A Introdução da Arte na Renascença na Península Ibérica*. Coimbra: Eatur, 1981, pp. 135-147; Idílio de ARAÚJO – “*Quintas de Recreio: breve introdução ao seu estudo, com consideração das que foram ordenadas durante o século XVIII*”. Braga: Liv. Cruz, 1974 (Sep. *Bracara Augusta*, 27). Para os arredores de Lisboa consulte-se a obra já citada de J. V. CALDAS. Para o exemplo específico do Concelho de Vila Franca de Xira, cf. Celso MANGUCCI – *A Quinta de Nossa Senhora da Piedade: História do Seu Palácio, Jardins e Azulejos*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal, 1998. Concretamente para o estudo sobre jardins: Ana Cristina LEITE – *O Jardim em Portugal nos Séculos XVII e XVIII* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.] 1988; CARAPINHA, Aurora – *Da Essência do Jardim Português*. Évora: Universidade, 1995; Cristina CASTELO BRANCO – *O Lugar e o Significado: os Jardins dos Vice-Reis* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.] 1992; Helder CARITA, Homem CARDOSO – *Tratado de Grandeza de Jardins em Portugal*. Lisboa, 1988.

em muitos casos serviram de residência permanente à nobreza e parte da burguesia de Lisboa, sobretudo na fase de reconstrução da cidade.

Foram desde sempre as quintas, os locais onde os senhores de corte⁶³ apostaram na vertente mais decorativa. Aqui, o espaço dava uso aos desejos de aparato.

Foram também os viajantes que elegeram e festejaram as propriedades suburbanas da zona de Lisboa, muitas vezes sensíveis a particularidades que viam: "*Nos arredores de Lisboa há um grande número de casas de campo a que os naturais chamam quintas. Na sua maioria estão dotadas de tudo o que se faz mister para as tornar agradáveis.*"⁶⁴ "*Il n'y a point de promenades publiques, ni dans cette ville, ni dans les environs, mais ils sont ornés de quintas ou maison de campagne assez agréable, dont quelques unes passablement entretenues (...).*"⁶⁵

Locais de refúgio e de recreação (o *locus amenus*), a relação entre a casa e a paisagem existente revela um circuito fechado.

A casa articula-se com o jardim através de varandas-terraços, ou com a funcionalidade de pátios e recintos abertos, prolongando vivências ao ar livre que proporcionam uma dinâmica leitura cenográfica.

Manipula-se a paisagem como objecto estético, imprimindo-se à Natureza⁶⁶ os mesmos atributos culturais e estéticos que à cidade,

⁶³ São exemplos as quintas arrabaldinas, tais como Bacalhã, Quinta Torres, Palácio Fronteira, Palhavã (Conde de Sarzedas), Távora, entre outros. "*(...) Ha muito fermosas quintas; de casarias soberbas frescas aguas, & pumares jardins, vinhas & e parreiras...*", in *Relaçam, em que se trata, e faz huma breve descripção dos arredores mais chegados, à Cidade de Lisboa, & arredores (...)*. Lisboa: Antonio Alvarez, 1626. Conhece-se a reprodução fac-similada do exemplar único pertencente à Biblioteca Nacional na publicação dos *Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais de 1899* e A. Vieira da Silva – Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1970.

⁶⁴ Cf. César SAUSSURE – "Cartas escritas de Lisboa no ano de 1730", in *O Portugal de D. João V...* Trad., pref. e notas de Castelo Branco Chaves. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1984. pp. 278.

⁶⁵ Cf. DUMOURIÉZ – *Etat Présent du Royaume de Portugal en l'année 1766*. Lausanne: François Grasset e Comp., 1775, pp. 18.

⁶⁶ Cf. Pedro CALAFATE – "Teoria e Arte dos Jardins no Século XVIII em Portugal", in *Philosofica*, N.º 4, 1994, pp 127-140; idem – *A Ideia de Natureza no Século XVIII em Portugal (1740-1800)*, Lisboa: IN-CM, 1994.

surgindo neste período um sentido de arquitectura de paisagem e de organização territorial.

Também aqui visitamos brevemente alguns destes espaços. A área que circunda a capital apresenta grande variedade de modelos e combinações, encontrando-se ainda hoje bons exemplares.

Seleccionámos: a Quinta da Alfarrobeira (Calhariz de Benfica), a Quinta dos Azulejos (Paço do Lumiar) e a Quinta das Águias (Junqueira) (v. Figs. 6 e 7).

Em 1727, Ludovice edifica nos subúrbios da Lisboa setecentista, em Benfica, uma pequena casa de campo⁶⁷ com jardim anexo, actualmente utilizada pelo Exército. Ligado ao principal obreiro do designado "estilo joanino", esta casa representa um pequeno repositório das formas arquitectónicas já reveladas em S. Pedro de Alcântara e no Convento de Mafra, fontes directas desta construção.

Este espaço apresenta alguma originalidade. Sobre a estrada, insere-se a capela, com frontão no meio da fachada, mantendo o pátio lateral sobre o qual a casa abre uma arcaria. O acesso ao edifício é feito por um largo portão, pelo chamado pátio de honra, registando na fachada uma tripla galeria de entrada, modelo e tipologia italianas. Nesta tripla galeria porticada inscrevem-se como elementos decorativos duas meias lunetas de extrema simplicidade, peças fundamentais na iluminação para o interior. No alçado do lado do jardim, Ludovice tirou partido do grupo formado pelas três janelas de mansarda, e de outras três que dão para a varanda do andar nobre. O pátio de honra tem comunicação para o jardim e deste para a quinta onde se abre um portão encimado por duas esculturas representando esfinges.

No interior do edifício, com algumas transformações evidentes, desenvolve-se uma escadaria do lado direito, desembocando num patamar que se espraia em exíguos compartimentos. O motivo decorativo continua a ser a meia luneta, repetido na escadaria.

⁶⁷ Veja-se *Dicionário da História de Lisboa*. Lisboa, 1994, e Frazão VASCONCELOS – *A Casa e a Quinta de Alfarrobeira dos Ludovices*, Lisboa, 1994.

Junto à zona da horta e ligado ao jardim por uma escadaria, ergue-se um tanque octogonal de lados côncavos, sob abóbada, construção muito original, certamente numa intenção barroca de colocar este elemento arquitectónico no foro dos arranjos exteriores. Esta peça – que fará parte constituinte do elenco azulejar da nossa pesquisa – é animada com azulejos policromados a roxo manganês e amarelo, representando cenas marítimas e alegóricas.

Noutro local, no Paço do Lumiar, situa-se a Quinta dos Azulejos⁶⁸, notável pelos azulejos policromados atribuídos à produção da Fábrica do Rato que decoram as galerias e os encostos dos bancos do jardim e os painéis de motivos religiosos, cenas campestres, marítimas e de galanteio. O seu notável valor como espaço exterior advém-lhe do requintado tratamento decorativo e da sua concepção arquitectónica.

Rodeado de altos muros revestidos com azulejos, este jardim fecha-se sobre si mesmo, tornando-se no mais claro exemplo de *jardim de estar* português do século XVIII⁶⁹.

Logo à entrada, no pátio da casa, destaca-se uma referência cronológica importante: um painel de azulejos com a cópia da inscrição de uma destruída lápide que tinha decorado a frontaria da quinta,

⁶⁸ Deve-se a sua divulgação essencialmente a José QUEIRÓS – *Cerâmica Portuguesa e outros Estudos*. Lisboa, 1987 e a Francisco Sousa VITERBO – *A Jardinagem em Portugal*. Lisboa, 1909, tendo-se instalado entre os autores uma intensa polémica sobre a datação e importância dos azulejos desta quinta. No século XIX, o poeta António Feliciano de Castilho evoca na *Chave do Enigma* os momentos felizes da sua infância passados na Quinta dos Azulejos. Cf. descrições recentes por Anne de STOOP *Quintas e Palácios nos Arredores de Lisboa*. Lisboa, 1987, e Helder CARITA – *op. cit.* sobre este espaço. Maria Alexandra T. G. CÂMARA – “Azulejaria e vivência exterior na segunda metade do século XVIII: os exemplos de Queluz e da Quinta dos Azulejos”, in *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, IPPAR, 1998, pp. 341-345, *Guia de Portugal*. Lisboa, 1924, vol. I.; José MECO – “A Azulejaria na época de Pombal”, in *Catálogo da Exposição Lisboa e o Marquês de Pombal*. Lisboa: Museu da Cidade, 1982; J. M. Santos SIMÕES – *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*. Lisboa, 1979. Actualmente nele está instalada o Colégio Manuel Bernardes.

⁶⁹ Cf. Helder CARITA – *op. cit.*, pp. 216.

mandada gravar pelo seu proprietário António Colaço Torres⁷⁰ em 1760, comemorando uma visita que D. José teria feito a esta casa em 1753, repetida em 1760, com toda a família real.

A frente do palacete dava para o já desaparecido Largo do Poço. A quinta era conhecida, nesse tempo, por diferentes nomes: Quinta do Droguista, Quinta dos Embrexados e, depois, Quinta do Príncipe. Viria a ser baptizada por Quinta dos Azulejos, após a colocação dos primeiros azulejos na casa e muros dos jardins.

Uma constante atenção dada à qualidade dos arranjos no jardim e as várias obras de adaptação da quinta secundarizaram sempre o edifício, que hoje se apresenta quase irreconhecível. A este lugar voltaremos em breve.

O terceiro exemplo escolhido é a Quinta das Águias na Junqueira⁷¹. Situada entre a Calçada da Boa-Hora, a nascente, e o antigo Rio Seco, a poente, foi no século XVIII uma atraente quinta que pertenceu à família de Diogo de Mendonça⁷². A quinta era murada e o gradeamento que hoje a circunda, bem como os pavilhões dos extremos que dão para a Rua da Junqueira, foram encomendados mais tarde.

A casa tem a entrada principal virada a nascente e acesso pelo portão da Travessa da Boa-Hora, apresentando dois corpos salientes em relação ao central, que é recuado. O corpo central tem três vãos

⁷⁰ António Colaço Torres era filho e neto de ourives. Em 1753 foi-lhe concedido o cargo de guarda-mor do Sal e agraciado com o grau de cavaleiro da Ordem de Cristo. Era o comprador do guarda-roupa das princesas do Brasil, da Beira e das Infantas. Em 1756 foi-lhe feita mercê do cargo de inquiridor e distribuidor de alfândega. Faleceu em 1762. Cf. IAN/TT – *Habilitação da Ordem de Cristo*, Mç. 1, n.º 15; *Chancelaria de D. João V*, L.º 130, fls. 318v-319 e *Testamentos*, L.º 278, fl. 15.

⁷¹ Sobre este edifício, consulte-se: Artur LAMAS – *A Quinta de Diogo de Mendonça*. Lisboa, 1924; idem – *A Rua da Junqueira*. Lisboa, 1922; Mário Sampaio RIBEIRO – *Do Sítio da Junqueira*. Lisboa, 1939.

⁷² Era filho legitimado do Secretário de Estado de D. João V, do mesmo nome e de uma dama espanhola. Quando D. José subiu ao trono, em 1750, nomeou-o Secretário de Estado dos Negócios do Ultramar e da Marinha. Cf. LAMAS – *A Quinta de Diogo Mendonça* (...) *op. cit.*, pp. 12-13.

ladeados por colunas geminadas cujo remate central é um arco que intercepta a balaustrada, sobrepujando o conjunto a varanda do primeiro andar com balaustrada interrompida ao centro. Os corpos mais salientes têm uma porta e uma janela no primeiro andar, e as do lado direito fazem correspondência com a pequena capela, construída em 1748. O portal nobre é emoldurado de cantaria, com tímpano triangular e ladeado por janelas. O terraço no plano superior tem balaustrada interrompida ao centro por arco de volta abatida. O conjunto da fachada sul está dividido em três corpos, sendo o central recuado em relação ao primeiro, com janela de peitoril no andar térreo e de sacada no primeiro andar.

Artur Lamas, a propósito da atribuição desta quinta a Carlos Mardel e não a Fortunato Lodi, como outros autores apontavam, revelou-nos as divisões da casa⁷³, respectivas funções e a relação de móveis que a ornavam quando D. Diogo de Mendonça a arrendou, correspondendo à configuração exterior que ela actualmente tem, a partir do inventário dos móveis realizado em 1 de Outubro de 1756.

Os jardins à francesa, mal conservados, têm tanque e bancos revestidos lateralmente de azulejos com figuras de *putti* brincando.

⁷³ Segundo este documento, as divisões eram as seguintes: "*Primeira salla dos criados de livrea que fica defronte da porta principal do patio, Escada de pedra que vay da dita sala para o coarto de sima, Salla do coarto de sima (com chaminé), Hum gabinete que fica na mesma salla defronte da escada, Primeira ante-camara do coarto de sima (com chaminé), Gabinete que fica à parte esquerda da dita ante-camara da parte da cidade, Camara com janella para a varanda, gabinete do coarto alto que serve de livraria, Huma cazinha pegada à camara a qual vay dar a escada interior, no coarto de cima, Coarto do interior no mesmo pavimento adonde assisti a ama donde ha uma chaminé, Segunda casa do mesmo coarto, Terceira e última casa do dito coarto, Agoas furtadas hum gabinete nas ditas todo forrado de xita incarnada, outro dito que fica por cima da livraria forrado de xita fina da Índia com hum leito de madeira do Brasil com armação irmã das paredes do dito gabinete, agoas furtadas grandes que são poriba (isto é, por riba = por cima), da casa de dormir, coarto de baixo (isto é, rés do chão), Primeira casa entrando da sala dos criados livrea, que tinha as paredes forradas com damasco da Índia e filetes de madeira dourada, Primeiro gabinete do dito coarto da parte da cidade, casa da chaminé do coarto baixo, gabinete do coarto baixo da p.e. da Barra, (onde estavam os quartos), casa de Banho, Capella, sancristia, Casa de jantar dos Srs., Copa, casa do Tinelo, cozinha, Despensa... e casas de amassar e casa dos fornos (...)*". *Ibidem*, pp. 44.

Mais adiante, em terrenos outrora pertencentes à quinta da Rosa ou da Eira, anexados posteriormente, no topo da antiga horta, depa-ramo-nos com uma enorme cascata de enroscamentos sobre o tanque. As paredes e abóbadas deste recinto são revestidas de azulejos tipologicamente e estilisticamente datáveis entre 1770-75. Do mais requintado gosto rococó, as composições são extremamente movimentadas, centrando medalhões com figuração, pintada a manganês, conjunto que fará parte do nosso elenco.

Em resumo, induzimos questões que centram o estudo da caracterização da arquitectura civil deste período, sugerindo algumas constantes significativas e específicas da arquitectura doméstica ou civil na área de Lisboa ao longo de Setecentos.

Segundo o trabalho de João Vieira Caldas⁷⁴ em termos de uma panorâmica alargada, temos, deste modo, no século XVIII, uma época que combina a vasta herança vernácula e as fortes marcas mais clássicas passadas, acrescidas de novas variantes, tardo-barrocas, rococó e neoclássicas.

Sendo Lisboa a capital do país, um importante porto e situando-se numa zona central, é obvio que esta tenha sido sempre uma encruzilhada de influências culturais e arquitectónicas, cuja produção se irá reflectir numa arquitectura de arredores.

Enquanto cidade onde permanece habitualmente a corte e na região próxima para onde se retira, difundem-se aí novidades e cruzam-se diferentes modelos⁷⁵.

Na globalidade, a habitação setecentista de Lisboa e sua região apresenta uma síntese onde as vertentes "popular" e "erudita"⁷⁶ são sempre vectores preponderantes.

Outra constante a registar é ainda a teatralidade e o efeito cenográfico, inerente à casa de habitação nobre. Caracterizavam esta situa-

⁷⁴ J. Vieira Caldas aprofundou este assunto de forma muito exaustiva no seu trabalho. *Op. cit.*, pp. 49 e seguintes.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 50.

⁷⁶ Erudito e popular – noções que só têm valor enquanto conceitos operativos, relativizados no seu valor. *Ibidem*, pp. 201-216.

ção quase todas as segundas residências, fora da cidade. Era enorme a vontade de espelhar o aparato “à semelhança” da corte.

Durante a segunda metade do século XVIII o número de construções, ampliações e remodelações aumentou significativamente. A vertente mundana, lúdica, uma nova *arte de estar*, o carácter tardo-barroco e rococó da vida da nobreza durante este período proporcionaram um tom decorativo nas habitações até final de Setecentos. Eram espaços que congregavam as funções de *estar* e de *lazer*, mas igualmente de *receber*, bem como cenários de uma nova maneira de viver.

Os revestimentos azulejares em interiores e exteriores constituíram uma forma de animação do espaço. A azulejaria revelou-se, deste modo, um investimento plástico e ao mesmo tempo um importante sinal de prestígio; um indicador socioeconómico, entendido sobretudo como um elemento com excepcionais condições para garantir a animação de superfícies. Por estas características de integração arquitectónica e muitos outros atributos, o azulejo faz parte destes espaços, que define, modela e caracteriza.

A arquitectura doméstica não deixou de ter, assim, um sentido principalmente cenográfico⁷⁷, fornecida pela exuberância sensorial provocada pelo brilho dos azulejos (efeito reflector).

Orientados sob esta perspectiva, iremos de seguida partir para um itinerário detalhado de uma evidência que se acrescenta a todas as características de versatilidade do azulejo: a sua função social – *espelho* da sociedade que o encomenda.

⁷⁷ “A arquitectura doméstica, por outro lado, procurou também efeitos teatrais e, embora casa e natureza não tenham sido aproveitadas em planos de conjunto tão complexos e ambiciosos como os que tornaram correntes em Itália e em França, a verdade é que as fachadas exploram esses efeitos através da sua decoração exuberante e surgem elas próprias na paisagem como autêntica cenografia, havendo casos em que o local foi sabiamente aproveitado para dele se tirar partido teatral, como acontece na Quinta das Lapas, próximo de Torres Vedras”. Cf. Carlos AZEVEDO – *op. cit.*, pp. 70.

1.2. O azulejo como *espelho* da sociedade

É aceite de forma unânime entre os historiadores de arte portugueses e estrangeiros a importância que o azulejo assumiu no revestimento da arquitectura portuguesa num ciclo cronológico longo que abrangeu cerca de um século e meio: de meados do XVII a finais do XVIII.

Suporte privilegiado de pintura em muitas ocasiões, o azulejo tem, na verdade, um valor funcional importante. Paulatinamente vai sendo hoje reconhecida a sua multifuncionalidade enquanto suporte artístico e estético.

O cromatismo e o brilho dos revestimentos confere-lhe um forte espectáculo visual, podendo assim competir com as restantes formulações artísticas. Sensível e apelativo aos olhares portugueses e estrangeiros, desde sempre nos habituámos à sua presença. Preferido inicialmente como um excelente isolante térmico, um material barato, de fácil limpeza e grande durabilidade, depressa a sua capacidade de decorar grandes superfícies arquitectónicas foi decisiva na sua postura e afirmação. Através de uma longa e permanente evolução que o seu uso tem permitido, tem sido possível adaptá-lo de modo a podermos interpretar as exigências estéticas de diferentes períodos, esforço que se tem mostrado revitalizante, permitindo-lhe um estatuto próprio de *nacionalidade*⁷⁸.

Representando a mais importante produção plástica da cultura portuguesa, a azulejaria foi uma arte que soube, em cada época, resolver soluções muito próprias com grande originalidade, representando, um testemunho representativo da capacidade criativa de artífices e

⁷⁸ “... O azulejo “nacionalizara-se” português na temática decorativa da padronagem policroma e nas escalas de aplicação parietal, com atrevimentos das decorações de paredes inteiras, caso particular entre as concepções ornamentais do Ocidente”... Cf. J. M. Santos SIMÕES – *A Azulejaria em Portugal no Século XVIII*. Lisboa: F.C.G., 1979. pp. 3.

pintores portugueses, assumindo-se, muitas vezes, mais espacial e arquitectónico do que meramente decorativo.

Entre nós, o azulejo tem sido particularmente entendido como um elemento com excepcionais condições para garantir a animação das superfícies, com os atributos especiais de ser dotado de capacidades particulares para reflectir a luz que recebe, proporcionando e sugestionando novas e diferentes formas em permanente mutação.

O azulejo vai dinamizar com aparato estratégias de ostentação e deslumbramento sensorial reunindo qualidades enquanto material (brilho, luz, textura), suporte pictórico (volumes, mancha, claro-escuro, etc.) e enquanto linguagem formal e iconográfica.

Face às suas inúmeras potencialidades e versatilidade na aplicação, desenvolve um dinamismo ímpar ao espaço que o comporta.

Pela sua utilização interior e exterior, foi possível desde as origens da sua aplicação, conseguir que, em Portugal, a importância da luz passasse a ser matéria da própria arquitectura⁷⁹.

Ao reflectir sobre as qualidades estéticas, funcionais e utilitárias do azulejo, nunca poderemos separar duas realidades complementares e indissociáveis – arquitectura/azulejaria e/ou azulejaria/arquitectura⁸⁰ – que só fazem sentido quando unidas. Eminentemente arquitectónico, foi desde sempre concebido para ser visto em conjuntos integrados, não sendo fácil isolá-lo das superfícies a que pertence, perdendo muitas vezes um sentido próprio. A sua essência reside na íntima relação com o suporte arquitectónico. O azulejo demarca-se

⁷⁹ Cf. *O Revestimento Cerâmico na Arquitectura em Portugal*. Lisboa: Recer, 1998, pp. 11.

⁸⁰ A integração do azulejo pode ser sempre encarada como uma dupla questão: tanto podem ser apreciados como excelentes contributos versáteis e modeladores que individualizam e personificam o património edificado quando bem integrados e aproveitados, como podem resultar desastrosamente obsoletos, incompreendidos, mal utilizados, inaproveitados e transfigurados (tanto no consumo como na produção). A realização estética do azulejo depende da forma como se encontra integrado nos espaços, como também a definição desses espaços arquitectónicos fica completamente dependente do azulejo que os revestiu. *Ibidem*, pp. 12.

pela sua aplicação na arquitectura, pela configuração espacial que promove e pela adequação dos programas decorativos e iconográficos dos edifícios para o qual foi concebido. Esta dependência soube integrar as transformações formais e semânticas do azulejo, que lhe determinaram fases diferenciadas até finais do século XVIII.

O seu uso liga-se ao modo original como é aplicado na arquitectura, participando nesta estruturação e desestruturação dos suportes, impondo uma realidade “tectónica”, para utilizar a expressão de Santos Simões.

Estamos, pois, perante um trabalho de elaboração conjunta. Pelas já referidas características de integração arquitectónica, este material faz parte desses espaços que define, modela e caracteriza, resultando um complexo e mútuo trabalho entre o arquitecto/riscador, mestre pedreiro e o pintor/azulejador/ladrilhador na interpretação de um projecto⁸¹.

O azulejo é também como sabemos um suporte de pintura, intrinsecamente narrativo, enunciando conceitos, sensações e simples formas de olhar o Mundo e a realidade em todo o seu significado e variedade, apresentando desde sempre uma panóplia de temas icono-

⁸¹ Infelizmente em muita da documentação consultada dentro do período cronológico da nossa pesquisa – sobretudo cartórios notariais – não se tornou fácil encontrar unicamente num registo escrito acordos entre arquitecto e pintor de azulejos. Tudo passava evidentemente pelo encomendador da obra – escolha dos artífices (pintor de azulejos, mestre oleiro e mestre ladrilhador), definição dos pormenores com mestres pedreiros, carpinteiros, canteiros, técnicas e materiais utilizados, opções estéticas, programas iconográficos, escolha de modelos e gravuras. Todas estas vertentes fazem parte do conjunto abrangente da azulejaria portuguesa. Frequentemente os contratos eram celebrados de forma variada: ou separadamente com cada um daqueles mestres como nos mostram alguns documentos notariais. Num dos documentos consultados, define-se a lista dos materiais e preços com as respectivas aplicações que confirma ser um formulário repetido, embora com precisões mais minuciosas, por exemplo, em relação à existência de “e no que respeita às grades de ferro das sacadas, e varenda das frontarias principais, azulejos, pinturas, vidros e assento de portas e janellas das frontarias, por se achare já feitas as suas portas em poder do senhorio da propriedade, será tudo o que faltar medido, e avaliado pelos respectivos *Mestres dos Offícios* a que pertenceram...” Cf. IAN/TT, *Registos Notariais de Lisboa*, Cartório n.º 1, cx. 136, l.º 647, fl. 14, 14v, 15 e 15v.

gráficos que vem reflectindo todos os modelos de representação plástica criados para apoiar e servir a cultura artística europeia.

Com base neste enquadramento propomos efectuar uma leitura persistente ao longo do trabalho, mas de certa forma ambivalente. A permanente descodificação de signos não verbais permitirá uma arrumação em dois níveis de conceptualização, onde se pretende definir e estabelecer um discurso lógico e um percurso visual:

- a vivência do **espaço como e enquanto suporte da pintura parietal**, através da descrição e análise de programas decorativos e iconográficos e,
- a **representação pictórica**, numa "microanálise" de um repertório diverso de *cenar-tipo*, modelos sociais, muitas vezes acessórios cénicos para preenchimento do espaço, procedendo-se assim a uma leitura transversal deste universo iconográfico.

Reside neste ponto – como já enunciámos – a chave da nossa proposta; entender a duplicação de um real apreendido na sua totalidade, como transposição e prolongamento do mundo vivido para o outro patamar, *espelho* permanente de modos, maneiras e ensinamentos *de estar e de viver*. É o efeito reflector, que o azulejo possibilita, que concomitantemente vai sugerindo novas formas, ao mesmo tempo que mantém imagens quase sobrepostas, impondo uma estrutura ritmada com a própria decoração.

Foi efectivamente o século XVIII o período determinante para a consagração da azulejaria portuguesa no domínio do género figurativo. Partindo de experiências renascentistas e maneiristas associadas à técnica da majólica, à temática profana de sentido erudito e à capacidade de integração e animação de espaços de arquitectura civil, que recebem obviamente a influência holandesa da composição de quadros figurativos *modernos* com cenas galantes sob o novo gosto barroquizante por via flamenga e segundo uma expressão pictórica de formação erudita, até à inspiração nas estampas e gravuras italia-

nas, francesas e alemãs, a azulejaria portuguesa figurativa pôde desenvolver as suas potencialidades, características de expressão volumétrica, o elemento arquitectónico e plástico em grandes painéis historiados, alternando no uso contrastante do azul e branco com uma exuberante policromia em certos exemplos.

É, pois, do azulejo figurativo setecentista que nos vamos ocupar, consciencializando a grande diversidade iconográfica, quer do âmbito religioso, profano, alegórico, ou mitológico que constituiu um diversificado repertório de imagens, emblemas e alegorias que deixaram transparecer e reflectir uma mentalidade barroca assente nos valores e preocupações da existência do homem em sociedade.

Para além do aspecto prático ou funcional, deverá estar sempre presente a preocupação pela unidade temática e conseqüentemente semântica, que possibilitou a formação de programas iconográficos ao gosto da época, e do respectivo encomendador.

Os grandes e mais significativos projectos azulejares foram elaborados em parceria com encomendadores, arquitectos e outros criadores artísticos que projectaram e construíram uma arquitectura significativa, com a disposição de temas religiosos e/ou profanos. Deste modo, essa escolha, aceitação e assimilação de diversos temas revela determinadas preocupações, opções, sentidos e actuações da mentalidade portuguesa da época, do seu modo social de relacionamento com os outros, da imagem que constrói e pretende projectar.

O vasto e complexo repertório temático de sentido profano (e igualmente religioso), de significativa conteúdo, divulgado via estampas e gravuras flamengas, italianas e francesas, em compêndios e tratados de iconografia, não foi tratado apenas como transposição para a azulejaria, mas integrou uma *recriação* por vezes adaptada à realidade portuguesa, seja na orientação para um determinado sentido ou função iconológica, seja em termos plásticos e materiais pela submissão da imagem gráfica às potencialidades e virtualidades da pintura em azulejo, ou ainda pela sua integração numa gramática das formas, pois essas gravuras frequentemente contemplavam lingua-

gens⁸² artísticas anteriores. Trata-se da continuidade e persistência de modelo(s), assunto que regressaremos na parte IV do trabalho.

A azulejaria encerra, seguindo esta perspectiva, uma multiplicidade de categorias que concomitantemente são e têm consequências na lógica distributiva de como determinados espaços são concebidos e apreendidos: lugares com conotação festiva e lúdica, integrados no próprio sentido teatral da vida.

Espaços onde o azulejo joga igualmente com o seu carácter artificial, propondo *espectáculos* (no sentido que provoca emoção) através da exaltação sensorial e seguindo a disposição espacial da habitação que se prolonga pelo jardim, assim como na sua definição como espaço de *representação social*, nas varandas, pátios, terraços, fontes, bancos e alegretes, corredores e salões nobres.

O nosso objectivo dirige-se para uma compreensão no sentido social e funcional destes programas iconográficos organizados muitas vezes de forma original e sistematizada pelos revestimentos azulejares de espaços estáticos e de forte conotação social, sintomáticos e reveladores de uma determinada mentalidade e modo de *ser e parecer*, conceitos tão apegados ao vasto mundo do barroco. É deste modo consequente e significativo o revestimento de espaços específicos com azulejos figurativos, que nos descrevem e ensinam formas de estar, cenários de quotidiano da aristocracia, com os seus passeios, jogos, divertimentos, etc., mesmo quando assumem uma atitude sistematizada com figuração alegórica⁸³, relacionada com o

⁸² Engloba-se neste âmbito uma reflexão sistemática sobre a valorização barroca da imagem. De entre esse repertório profano e mitológico, tiveram especial relevo as alegorias, conjuntos que formam unidades temáticas, ou seja, constituem ciclos figurativos que se reportam a um determinado conhecimento do Mundo, da Natureza e do próprio Homem. Podemos falar de um longo processo de "memorização" de determinados conhecimentos através das imagens, que atravessaram várias épocas e várias transformações. Sobre o assunto veja-se: Maria João Lynce Costa Pais FREITAS – *Iconografia da Memória na Azulejaria do Século XVIII* [texto policopiado]: *quatro elementos: quatro estações: quatro partes do mundo*. Lisboa [s.n.], 1994.

⁸³ Cf. Ana Paula CORREIA – "Palácios, Azulejos e Metamorfoses", in *Oceanos*. n.º 36/37 (Março 1999), pp. 179-211.

mundo irreal da mitologia, e nos indicam outros valores e vivências do homem na sociedade, num ambiente onde se misturam o real e o imaginário, traduções de uma maneira diferente de olhar o mundo.

O azulejo ocupa então, ao longo de Setecentos um lugar fundamental pelas suas qualidades formais (ao adoptar vocábulos barroquizantes que traduzem uma concepção teatral das representações), e pelas suas capacidades iconográficas (veículo de determinadas imagens significantes).

Para uma sucinta abordagem tipológica e estilística da azulejaria setecentista (tão extensa e tão complexa também em termos de *arrumação* metodológica e de escrita), interessa, inicialmente separá-la nos dois grandes universos temáticos: religioso⁸⁴ – com carácter apologetico, devocional, historicista – e profano – temas seriados das Quatro Estações, Quatro Elementos, e Quatro Partes do Mundo, ciclos figurativos de sentido compendial, mensagens de essência exemplar, cenas variadas de género ou puro divertimento – evidenciando algumas das intervenções mais marcantes ao longo de cem anos (1700-1800), assumindo por vezes uma expressão autónoma quando reveste integralmente as paredes, de jogos de profundidade ou ilusões espaciais através de efeitos de *trompe-l'oeil*, como também frequentemente entra em diálogo com as várias artes ornamentais, como a talha dourada⁸⁵ e a pintura decorativa.

⁸⁴ Encontram-se, com alguma frequência, espaços (igrejas) onde a par de cenas religiosas alternam cenas de caça, pesca e paisagem. Esta convivência de temas é bem evidente em edifícios religiosos da ordem Franciscana, onde a Natureza era um dos sinais mais evidentes da manifestação de Deus, a qual se devia valorizar como meio para atingir o Bem (ex: Convento da Madre de Deus em Lisboa, Igreja de São Francisco da Ordem Terceira, em Aveiro entre muitos outros, como por exemplo os painéis do Convento de São Francisco em Salvador, Baía. Veja-se Pedro Moacir MAIA – *Os Cinco Sentidos, os Trabalhos dos Meses e as Quatro Partes do Mundo em Painéis de Azulejos no Convento de São Francisco em Salvador, Baía*, Baía: [s.n.], 1990.

⁸⁵ A talha e o azulejo, enquanto agentes de metamorfose de uma arquitectura de interiores, expressões originais de decoração arquitectónica, combinam-se de forma surpreendente e espectacular em igrejas de proporções modestas e volumes estáticos, por vezes de uma só nave e com altares laterais, que passam a constituir o essencial de uma determinada tipologia arquitectónica, criando as celebradas "igrejas forradas a ouro".

Esta preponderância do azulejo, que em muitos espaços (igrejas) se associa à talha, na decoração dos interiores setecentistas, denuncia a escolha do azulejo como elemento sempre adequado à construção dos ambientes barrocos, conjugando uma tradição monumental e arquitectónica com a possibilidade de suporte de uma linguagem formal e de uma narrativa moderna.

No decurso deste *tempo longo* de produção azulejar, apercebemo-nos *a priori* da sua fascinante riqueza, na criação assinalável de temáticas e modelos, que coexistem e entrecruzam em contemporaneidade diferentes variantes de gosto, correspondendo a ciclos de produção diferenciados promovendo discursos plásticos entrecruzados: o proto-barroco, o barroco de inspiração joanina, o rococó, o pomalino e os primeiros sintomas de um vocabulário neoclássico. Evidentemente que toda esta vasta produção foi objecto de uma periodização e arrumação cronológica que tem levantado alguma polémica⁸⁶, assunto que nos transportaria para lá do âmbito deste capítulo.

Revisitemos então de seguida, em monumentos sucintos e pontuais, os aspectos mais evidentes (formais, temáticos e religiosos, passando depois aos modos de uma expressão mais laica) presentes nesta duradoura e longa produção setecentista.

Foi coincidente e sintomática a subida de D. João V ao trono de Portugal, com uma dupla transformação no azulejo: se por um

⁸⁶ Deve-se como sabemos à incontornável figura do Eng. João Miguel Santos Simões – maior especialista nacional, lançando as bases mais seguras de uma historiografia da especialidade e evocado já numa exposição na Fundação Calouste Gulbenkian – a primeira tentativa de arrumação e sistematização cronológica por épocas das espécies azulejares do século XVIII (Grande Pintura, Grande Produção, Época pós terramoto, D. Maria), proposta, revista e actualizada com trabalhos de investigação em azulejaria nos últimos vinte anos: Recordem-se os contributos de: José Meco, Rafael Calado, Carlos Moura, Luísa Arruda, João Pedro Monteiro, Alexandre Pais, João Castel Branco, Paulo Henriques e Celso Mangucci, entre muitos outros. Tem sido sobretudo para a segunda metade do século XVIII que mais avanços se deram a caminho de uma comprovada renovação conceptual, estabelecendo ciclos de produção com características distintas e evolução própria, tais como o período pré-terramoto, a produção do Rato, podendo hoje admitir que existem três fases demarcadas da evolução do azulejo rococó.

lado, à policromia do século XVII, sob influência da porcelana chinesa sucedia o azulejo “azul e branco” (a primeira fase barroca que iria perdurar até meados do século XVIII, embora com excepções pontuais), por outro, às grandes composições de padronagem, “os tapetes”, sucediam-se os azulejos historiados, a princípio encomendados na Holanda e posteriormente realizados entre nós.

Esta primeira fase ingénuo culminou na obra já plenamente barroca do pintor Gabriel del Barco (São Victor em Braga), que preparou o chamado “Ciclo dos Mestres”, do primeiro terço do século XVIII, no qual se afirmaram excelentes pintores⁸⁷ e decoradores, com boa formação no âmbito da pintura a óleo erudita. Nestes destacaram-se nomes como António Pereira (painéis da sacristia da Igreja do Loreto em Lisboa) e Manuel dos Santos (portaria do Convento de São Vicente de Fora) muito próximos do desenho, o pintor decorativista cujo nome permanece por identificar, o Mestre P. M. P. (painéis provenientes do Convento da Suberra, actualmente na Quinta de São José do Marco; átrio da Irmandade do Corpo Santo em Setúbal) e os dois artistas com expressão pictórica mais elaborada, António de Oliveira Bernardes (“sala de passagem” da Igreja das Mercês, Igreja do Terço em Barcelos) e o seu filho Policarpo de

⁸⁷ De todos estes, António de Oliveira Bernardes foi o mais erudito, aparecendo como formador de uma “escola” para os pintores de azulejo do primeiro quartel do século XVIII, o que possibilitou uma fase da azulejaria de concepção mais cuidada em que, por influência dos pintores holandeses, se optou por uma exploração da técnica e processos de pintura. Cf. Virgílio CORREIA – “A família Oliveira Bernardes, uma grande escola de pintura de azulejos (1.ª metade do século XVIII)”, in *A Águia*. Porto. 2.ª série, vol. XII, n.ºs 71-72 (1917), e Anísio FRANCO – “António de Oliveira Bernardes e a unidade decorativa do espaço barroco”, in *Jerónimos*. Lisboa: Inst. do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1993. pp. 206-217. Não esquecer o contributo de dois recentes trabalhos sobre a obra deste pintor na sua duplicidade de pintor a óleo e pintor de azulejos: Victor SERRÃO – “O conceito da totalidade nos espaços do barroco nacional: a obra da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1677-1698)”, in *Revista da Faculdade de Letras*. Lisboa. 5.ª série, n.ºs 21-22 (1996-1997), e Luís Moura SOBRAL – “TOTA PULCHA EST AMICA MEA. Simbolismo e Narração num programa tinaculista de António de Oliveira Bernardes”, in *Revista Azulejo*, Lisboa, N.º 3/7 (1999), pp. 71-90.

Oliveira Bernardes (S. Lourenço de Carnide, painéis da Rua das Amoreiras).

Não sendo exclusivo (como iremos ver) da arquitectura religiosa, o azulejo vai aparecer sobretudo nesta fase muito associado aos espaços religiosos. Aqui, a sua aplicação encontra-se ligada às tradições da azulejaria de tapete do século XVII, que revestia integralmente as paredes das igrejas, embora dividindo-se em vários padrões separados por molduras.

O azulejo historiado estende-se até à altura da cornija, desdobrando-se em quadros que se ordenam por andares, como acontecem nos conhecidos exemplos da Igreja do Convento dos Loios em Arraiolos, a Igreja dos Loios e a Igreja do Convento Novo ou S. José, em Évora.

A compartimentação das paredes em quadros de azulejo, em grandes séries narrativas, parece-nos corresponder coerentemente à compartimentação do tecto em painéis ou caixotões pintados com motivos decorativos ou cenas figuradas, verificando-se uma concepção totalizante do espaço eclesiástico, concepção essa directamente relacionada com a função retórica, típica do período pós-tridentino, da arte em geral e das imagens em particular. Nas construções arquitecturais serão logicamente as técnicas e as formas artísticas que tinham ganho as preferências dos destinatários e que se revelavam aptas para a função a que se destinavam: a talha, o azulejo, a pintura, os embrechados de mármore eram utilizados em estrita complementaridade⁸⁸.

⁸⁸ A noção de complementaridade é neste período da maior importância. Recorde-se o conceito criado em inícios do século, "Gesamtkunstwert", aplicado a uma síntese da arquitectura, pintura, e escultura no sentido da realização de uma "obra de arte total" pela conjugação de elementos formais e iconográficos. Cf. *The total work of art in the 17th and 18th centuries*. Lisboa, 1999, 2 vols. Se de facto uma obra é apresentada como um "bel composto", o estudo separado de cada uma das suas partes (arquitectura, pintura, escultura e azulejo) talvez não seja muito relevante, pois é precisamente pela combinação delas que a obra transmite sentidos. Exemplos: primazia do revestimento de azulejos (S. Victor, Braga), da talha dourada (Capela da Doutrina, S. Roque, Lisboa), da

É, assim, extremamente importante a conjugação, numa mesma unidade decorativa, de azulejos, talha e pinturas de tectos, onde para além dos aspectos formais existe uma conjugação com os aspectos iconográficos, como aparece em certas igrejas conventuais, onde grandes séries narram a vida de santos, nas paredes de azulejo e nos tectos em pintura. Distintas modalidades compositivas enaltecem a Eucaristia, a Virgem, os Santos e as relíquias, e por sua vez, através deles, as personalidades individuais ou colectivas que encomendaram as obras.

É obrigatório, quando referenciamos o Barroco português, fora ou dentro do espaço atlântico, salientar a importância da trilogia: talha, azulejo e pintura, artes que utilizando por vezes o mesmo repertório ornamental se entendem à escala territorial. As mesmas fontes iconográficas podem servir discursos plásticos diferentes.

A decoração é, nesta fase, globalizante. As obras neste período mostram uma evolução quanto à representação perspectivada do espaço: a adopção dos painéis historiados resultará na possibilidade da desmaterialização das superfícies dos espaços interiores, através da representação da perspectiva nas composições, que, pelos seus efeitos tridimensionais, ampliarão ilusoriamente (ilusão como indício de uma atitude barroca) o campo visual. Efeitos conseguidos com a progressiva representação de arquitecturas e paisagens que alongavam o espaço físico dos interiores dos edifícios e do próprio painel de azulejos, principalmente com a fase da "Grande Produção" dos meados do século XVIII.

Em continuidade com as anteriores experiências de diálogo permanente com a arquitectura, o azulejo vai neste período atingir o expoente das suas capacidades como "elemento arquitectónico", agora

pintura (capela do Palácio dos Marqueses de Abrantes), ou a síntese de tudo em equilíbrio de proporções variadas (Comendadeiras da Encarnação em Marvila). Citem-se os recentes estudos de Luís Moura Sobral sobre este assunto: "Pintura e composição de lugar: um ciclo jesuítico na Bahia do Padre António Vieira", in *Oceanos*, n.º 30-31, 1997, pp. 218-230; *idem* - "Narrativa, história e mito de Santa Maria de Bouro", in *Arte de Cister e Portugal e Galiza*, Lisboa, La Coruña: [s.n.], 1998, pp. 432-464.

aproveitando as possibilidades facultadas pelo painel figurativo: para além da permanente integração material coerente com um espaço, não só cria uma espacialidade aparente e fictícia pela representação perspectiva, como incorpora a arquitectura na pintura (efeito de espelho), pelos sugestivos apontamentos em *trompe-l'oeil* que congregam elementos formais de uma linguagem arquitectónica, intencionalmente teatral.

A “Grande Produção” desenvolveu sobretudo o sentido cenográfico dos painéis de azulejos, o que é sem dúvida um sintoma de consciencialização do gosto barroco⁸⁹, transportado para os interiores dos locais fulcrais de vivência do homem desta época: as igrejas, edifícios conventuais e a própria habitação⁹⁰.

O expoente desta concepção da azulejaria, que marca efectivamente a total incorporação da arquitectura mas, simultaneamente, consegue uma autonomia enquanto objecto material, tornando-se ela própria um elemento arquitectónico, foi conseguido pela oficina dos pintores Bartolomeu Antunes (1688-1753) e de Nicolau de Freitas (1703-1765) que trabalhavam quase sempre em parceria (Capela de São Sebastião na igreja matriz de Alhos Vedros, Convento de São Francisco, Salvador da Baía). Outros nomes integram esta fase: Teotónio dos Santos (activo até cerca de 1730 (Igreja de São Sebas-

⁸⁹ Recorde-se a bibliografia clássica sobre esta categoria estética: Richard ALEWINY – *L'Univers du Baroque*, Paris: Gonthier, 1960; Eugénio D'ORS – *El Barroco*. Madrid: Aguilar, 1968; Claude DUBOIS – *Le Baroque: profondeurs de l'apparence*. Paris: Larousse, 1973; Helmut HATZFELD – *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, 1973; J. António MARAVALL – *La cultura del Barroco: análisis de estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975 e Christine BUCI-GLUCKSMANN – *La Foile du Voir. De l'esthétique baroque*. Paris: Editions Galilée, 1986.

⁹⁰ No espaço da casa-habitação, como iremos ver em muitos casos, a situação mais vulgar é a do azulejo ser reduzido a silhares, que podem ser recortados, deixando espaço na parede superior, ao aparecimento de pinturas ou a decorações com tapeçarias ou colchas. Neste caso, são as cercaduras que sugerem relevos, movimentos de ondulação nas paredes (por exemplo nas obras de parceria de Bartolomeu Antunes-Nicolau de Freitas) ou prolongam o espaço nos fundos de paisagem, ex.: Palácio de Santo Antão do Tojal e o da Mitra em Lisboa. Consulte-se José MECO – “O Palácio da Mitra, em Lisboa e os seus azulejos”, in *Lisboa – Revista Municipal*. Lisboa. 2.ª série, n.º 13 (1985).

tão da Pedreira, Lisboa) e Valentim de Almeida (cuja actividade se prolongou até terceiro quartel do século alcançando o estilo rococó (painéis do andar inferior da Sé do Porto e oratório da Quinta da Piedade, Vila Franca de Xira).

A grande aceitação da azulejaria joanina – compreendida na sua escala nacional e de gosto enraizado –, melhor elemento que correspondia à necessidade de manifestação e representação social do poder e fausto de uma classe que olhava os modelos europeus de vivência cortesã, originou uma produção mais seriada. O azulejo português deste período é, na realidade, uma modalidade particular de pintura.

A partir dos anos 40 e 50, com a produção etiquetada de “pós-terramoto”, assistiu-se ao aparecimento de duas sensibilidades co-existent: o rococó e a azulejaria pombalina, que promoveram dois distintos discursos sociais, mentais e plásticos, mas que se cruzam em numerosas ocasiões e contextos.

Ambas partilham de uma mesma vocação essencialmente decorativa, orientada no primeiro caso para o aspecto lúdico e ornamental transmitindo uma maior libertação formal e cromática, e, no segundo caso para a recuperação da tradição seiscentista de integração na arquitectura pela seriação e padronagem, de modo a dinamizar estruturas mais sóbrias e depuradas.

Tais transformações, operadas na azulejaria relativamente à fase anterior, verificam-se nas cercaduras, que paulatinamente vão perdendo o recorte cenográfico – assente na aglomeração de elementos de expressão arquitectónica, remetendo os painéis joaninos para um exuberante sentido teatral –, em favor de enquadramentos de tratamento bidimensional e carácter ornamental, onde a policromia desempenhou um papel preponderante.

Hoje admitimos que existiram dois grandes ciclos de produção da segunda metade de Setecentos, marcados pelo terramoto: fase pré-terramoto e fase pós-terramoto, embora cada vez mais se comprove que o terramoto foi, nesta época, um acontecimento menos relevante ao nível da azulejaria, não provocando uma interrupção total na sua concepção e decoração. Com características muito específicas, este primeiro ciclo representou na produção azulejar uma renovação e afixação

namento de gosto, compreendendo os anos que antecederam o terramoto (primeira fase 1745-1755), onde as inovações do período joanino final são desenvolvidas. Evidencia-se uma “explosão” cromática nos enquadramentos com a profusão de frágeis e requintados ornatos (concheados, volutas, grinaldas, a tão conhecida “asa de morcego”) e os centros figurativos pintados a azul de forma mais esbatida; mas as composições podem também aparecer totalmente pintadas a azul, incorporando o vocabulário formal do rococó nas cercaduras, em especial o elemento “asa de morcego”, que já emergia solitariamente em painéis com esquemas e composições barrocas joaninas (Igreja de Santo António do Estoril, silhar da antiga secretaria da Universidade de Évora e os magníficos painéis do Paço Episcopal de Faro).

Da fase pós-terramoto, marcada pelos anos 55-75 e 75-90, há a salientar uma concepção funcional da produção adaptada a contextos construtivos e decorativos mais racionais e programados como consequência de uma prática urgente de construção arquitectónica (enquanto material de nobilitação de espaços quotidianos da *nova* cidade). No entanto, esta acepção mais utilitária não invalidou a linguagem rococó dos painéis figurativos, pois será no forte impacto decorativo dos painéis pombalinos que reside a sua eficácia e especificidade na arquitectura; as cercaduras policromas desenvolveram concheados ou formas neles aparentados mais volumétricos e extrovertidos, normalmente acompanhados de ornatos vegetalistas, ramos ou flores, que se organizam em esquemas estereotipados, como consequência da produção e aplicação seriada (Capela da Igreja de São Quintino, Sobral de Monte Agraço e Igreja do Convento de S. Teresa de Carnide, Lisboa).

Outra das marcações importantes deste ciclo foi a criação da Real Fábrica do Rato, em 1767, como iremos ver mais adiante. Integrada no programa de desenvolvimento manufactureiro do Marquês de Pombal, destinou-se essencialmente à produção de faiança fina, segundo modelos europeus, mas concebeu e realizou, embora esporadicamente, azulejaria durante a gestão de Tomás Brunetto, entre 1767-1771.

A substituição de Brunetto por Sebastião de Almeida, filho do pintor Valentim de Almeida, entre 1771 e 1799, fez com que a fábrica sofresse uma certa inflexão, reflectindo-se na mudança de produção mais conformista com o gosto tradicional e facilitando o aumento da produção de azulejos.

Os azulejos da Fábrica do Rato traduzem-se em peças pintadas a azul-cobalto mostrando alguma simplificação quanto à ornamentação com atenuantes na imaginação criativa dos motivos rococó anteriores, pois não foram objecto de um grande investimento, beneficiando da evolução realizada na manufactura da louça.

Dois nomes estão ligados a esta fase final do período rococó exclusivamente na produção de azulejos: o pintor Francisco de Paula e Oliveira, em cujos trabalhos mais avançados poder-se-á notar a perda de volume de figuração e dos ornatos e a progressiva combinação com os elementos gráficos de inspiração neoclássica (painéis da fachada da Câmara Municipal de Cascais), e Francisco Jorge da Costa, autor com uma dilatada produção rococó (Mosteiros de Santo Tirso e de Tibães e algumas igrejas do Brasil⁹¹).

Nas temáticas religiosas representadas em silhares figurativos ao longo desta metade do século vamos continuar a encontrar os temas do Velho Testamento (painéis da Quinta dos Azulejos no Paço do Lumiar, com a Dança de Salomé e a degolação de S. João Baptista). No Novo Testamento, as escolhas vão para os ciclos narrativos da vida de Jesus (antigo Convento de Jesus) e a temática mariana que ocupa um lugar de destaque, sem falar do santoral feminino (painéis da Ermida de Nossa Senhora de Monserrate, no Jardim das Amoreiras).

A tendência para a extroversão dos elementos concheados das cercaduras vai culminar na derradeira fase da azulejaria rococó, manifestada já em plena época mariana, com os ornatos “flamejantes” de

⁹¹ Convento de Santa Teresa em Olinda, capela-mor da Igreja do Carmo em Ouro Preto, subcoro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, na Baía. Cf. José MECO – “Azulejaria portuguesa na Baía”, in *Oceanos*, Out. 98 a Março de 1999, pp. 52-88.

expressão mais linear a que se associam por vezes elementos do vocabulário neoclássico, como flores, pássaros e fitas. A cena figurativa vai perdendo impacto e mesmo rigor iconográfico, sendo apenas esboçada (sacristia do Convento da Graça em Lisboa). Simultaneamente emergem no vocabulário decorativo formas neoclassizantes⁹², que anunciam um novo ciclo da produção azulejar.

Do desenvolvimento estético e formal da pintura azulejar figurativa (sempre na dupla vertente de integração arquitectónica e de suporte plástico) aqui revista e enunciada em traços largos, passemos à análise da sua função social, atendendo aos modos de expressão mais personalizada e laica.

Com as suas virtualidades materiais, a presença do azulejo como meio narrativo, assume uma capacidade de se constituir na sua autenticidade como obra de arte. Os painéis figurados ou historiados foram a criação mais original da azulejaria portuguesa. Esta cria ambientes, onde a sua percepção e compreensão se dá enquanto “pano de fundo”, ecrã, entre o objecto, que é a própria sociedade, enquanto ideia de repetição e duplicação do seu próprio espaço físico, e a função pictural.

A temática figurativa assente no imaginário profano de cenas galantes, enquadradas por paisagens campestres e jardins palacianos, respondia ao ressurgimento de um gosto e de uma vivência mundana, possibilitado pela estabilidade e recuperação económica e social da nobreza.

Fonte privilegiada para um estudo mais abrangente sobre o gosto, o recurso à azulejaria funciona frequentemente como um “instru-

⁹² É quase impossível estabelecer uma divisão precisa entre a azulejaria rococó e neoclássica, assistindo-se a uma evolução praticamente contínua, mas não homogénea. É interessante observar como, na periferia, se assiste a uma maior persistência do gosto rococó. Vejam-se os casos de Estremoz, Coimbra e Juncal, focos provincianos autónomos da produção de Lisboa: Maria Filomena Silva MARTINS – *Azulejos do Juncal: Contributos para a História do Azulejo em Portugal*, Lisboa: Ed. Diferença, 1997; Ana Maria Goulão MACHADO – “Azulejos do século XVII e XVIII”, in *Monumentos*. Lisboa. N.º 8 (Março 1998), pp. 66-71; *idem* – “A produção de Azulejos da Fábrica da Telha Vidrada ao tempo da Reforma Pombalina”, in *A Universidade e a Arte*. Coimbra: Faculdade de Letras. Instituto de História de Arte, 1993, pp. 253-275.

mento” da arte do “bem viver”, investimento plástico e uma expressão da sociedade civil.

Ao azulejo compete uma dupla função social; demarcação e caracterização de zonas ou espaços sociais das casas, e tradução e recriação adaptando à realidade portuguesa vivências do quotidiano.

Recorrendo-se evidentemente às qualidades plásticas do azulejo, exigia-se, assim, para o quadro da vida o cenário da decoração. Trata-se de uma memorização visual de determinadas situações de quotidiano, atendendo que é este o universo figurativo onde nos movemos.

Era natural que os pintores de azulejos portugueses, por sua iniciativa ou aceitando encomendas, enfrentassem o desafio de figurar e representar uma diversidade de instantes, de ambientes, de paisagens, uma multiplicidade de atitudes, posturas e movimentos.

Modificações culturais e económicas operadas no conjunto da sociedade vêm alterar o estatuto e o papel da aristocracia. Deliciosos jardins, recreios de galanteria, palácios remodelados acompanharam a evolução do gosto e do bem-estar no decorrer de Setecentos.

São as premissas do estilo rococó traçadas ainda durante o reinado de D. João V. Declaram-se como variante discursiva da sociedade. O homem setecentista tem, cada vez mais, a preocupação de impressionar, de conquistar, de persuadir, de organizar, fazendo da própria vida palco de teatro(s), cenário(s), sendo ele próprio protagonista.

Em território nacional estas atitudes vão ser colocadas de forma original em termos do azulejo e da sua participação essencial na arquitectura, servindo-se de forma sistemática da relação funcional entre uma organização espacial de temas e das planimetrias quadrangulares e rectangulares de certos espaços de habitação nobre investidos deste carácter social e festivo, como os jardins, varandas, terraços, casas de fresco e salões nobres nos quais importa glosar uma mensagem adequada, normalmente portadora de um sentido geral de celebração de fausto, do mundo e da vida. Especificamente a azulejaria pombalina foi responsável pela inauguração de aspectos essenciais: apropriação pela burguesia de um sistema decorativo de cariz

palaciano, adaptando-se ao interior dos prédios de rendimento e consequentemente a estandardização da produção, retomando a padronagem e simplificando modelos do século XVII. Esta sensibilidade vai estar na origem da utilização do azulejo, como um importante elemento de espacialidade, desenvolvendo ambientes intimistas. Este (sobretudo na segunda metade do século XVIII) distribuiu-se quase sem limitações de aplicação, decorando e servindo arquitecturas sóbrias.

A azulejaria explora a sua própria especificidade como arte de criação de ambientes, quer pela sua essência arquitectónica, quer pela atenção que a sua linguagem figurativa e narrativa desperta.

Nas obras desta fase, encontramos séries de composições interessantes inseridas em espaços civis, reportados à zona de actuação e influência da corte portuguesa (Lisboa e arredores) que revelam esta atenção sobre a representação do quotidiano.

Exemplos conhecidos e sintomáticos desta atitude na pintura de azulejos são: os painéis do Palácio do Correio-Mor (1750) em Loures; a decoração da Quinta dos Azulejos no Paço do Lumiar (1750-1755), canal ou “lago grande” do Palácio de Queluz (1750-1755), os jardins da Casa da Pesca em Oeiras (1769-1770), varanda e jardins do Palácio Mesquitela no Largo da Luz (1760-1765/1770), pormenores decorativos do Palácio Pombal (1770) em Oeiras, e outros menos conhecidos, tais como as já referidas: Quinta das Águias (1770-75) na Junqueira, o tanque da Quinta da Alfarrobeira em S. Domingos de Benfica, os exemplos da Quinta de S. António (1770-80) em Carnide e Quinta do Casal (1770) em Colares, entre muitos outros.

Um outro exemplo espectacular que não podemos ignorar é o conjunto dos dois magníficos claustros de São Vicente de Fora, representando as famosas Fábulas de La Fontaine, um espaço religioso com utilização civil.

Encomendados em finais do século XVIII para as paredes interpostas nos arcos dos claustros, que então foram fechados, daí se retiraram quando os claustros foram de novo abertos durante as recentes obras de beneficiação do Mosteiro.

Baseados nas ilustrações da 1.^a edição das *Fábulas*⁹³ – com notáveis desenhos de Jean-Baptiste Oudry, retocados por Charles-Nicolas Cochin e gravados por uma equipa de especialistas – fizeram-se, para o Mosteiro de São Vicente de Fora, os 38 painéis de azulejos, que, depois de um longo e minucioso restauro, constituem a colecção recentemente exposta.

Belíssimos azulejos sucedem-se em todos estes espaços, constituindo harmoniosos programas iconográficos, manifestando as audácias de um século resplandecente onde se afirmam os direitos da consciência individual e a conquista das liberdades modernas.

Nestes grandes espaços a azul-claro (incluindo muitos com apon-tamentos coloridos), há uma natureza domesticada, onde homens transformam jardins e parques em grandes áreas como prolongamentos de palácios, onde amigos se reúnem em festas, passeios, amáveis conversas, galanteios discretos, onde barcos permanecem em portos fluviais, mercadorias que entram e saem, figuras que caçam, pescam e dançam, meninos que brincam com animais; em suma, modelos referenciais de um sonho, mundo de ecos e reflexos; *espelhos*⁹⁴ de realidades definidas e subsistentes.

⁹³ Herdadas em grande número dos Antigos, sempre através de uma imitação muito livre desde o século XVIII, vieram ao público em três colectâneas: a primeira em 1668 com 124 fábulas, distribuídas por 6 livros; a segunda em datas consecutivas – 1678, com 45 fábulas (Livro VII e VIII) e 1679, com 44 (Livros IX, X e XI); e a terceira em 1693 (Livro XII), com as últimas 27. A ilustração das Fábulas tornou-se uma tradição logo a partir da primeira colectânea até aos nossos dias. Ao longo do século XVIII, apareceram, entre outras, três edições de grande importância: a de 1755, publicada em Paris por Desaint e Saillant, em 4 volumes, in-folio; a de 1765-1775, em 6 volumes, in-8, inteiramente gravada por Etienne Fessard, com a colaboração de numerosos pintores; a de 1787, em 6 volumes, in-18, impressa em Paris por Didot o Velho e ilustrada pelos gravadores Simon e Coigny, segundo desenhos de Du Vivier. Cf. *No Tempo Que os Animais Falavam: Fábulas de La Fontaine na Colecção Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1994.

⁹⁴ Os revestimentos azulejares de temática figurativa teriam funcionado à maneira de espelhos; espelho que “amplia” o espaço é simultaneamente expediente para corrigir a imagem. Esta ideia é fundamentada igualmente por Daniel Tércio no domínio da representação da dança – *op. cit.* pp. 133-148.

É esta a realidade de um *espelhismo*, que encontramos fortemente marcada e vinculada à arte do azulejo deste tempo.

No jogo dos *espelhos* deste mundo que ainda permanece barroco, e partindo de uma relação mimética tão evidentemente preconizada pela azulejaria deste período, inunciam-se papéis sociais, preconizando-se a verosimilhança e não a semelhança ou representação pura e simples do modelo.

Em suma, como suporte de um formulário visual, o azulejo, quer figurativo quer abstracto, soube criar ao longo de um século um espectáculo de representação, cotando-se nas suas potencialidades e limites como uma das formas mais originais do barroco europeu e exprimindo-se como uma enorme capacidade inventiva e uma originalidade do gosto português, revelando um afecto e gosto muito específico na sua integração em espaços onde se desenvolve a vida quotidiana.

O seu uso é uma permanência na cultura portuguesa, demonstrando que o azulejo preconiza uma arte viva. Ainda hoje, faz parte integrante do quotidiano. A sua força e a sua presença traduz-se nesta afirmação da pintora Maria Keil: “(...) o azulejo não se vê, mas sente-se... a maior parte das pessoas não vê as paredes, mas sente-as... isso é que é realmente importante (...)”⁹⁵.

PARTE III

UM DISCURSO DA VIDA PRIVADA

⁹⁵ Maria Keil (n. 1914), “Envolvências cidadinas”, in *As Idades do Azul*, Instituto do Emprego e Formação Profissional. Lisboa 1998, pp. 83-83.

"Galanteria – servir damas por amor honesto; ou desonesto (Galanteo), as palavras, e acções, o adorno, enfeites, gestos que o galante serve a dama, e tenta conseguir a sua graça, e favor, ou as damas fazem por namorar os homens, sendo namoradiças (...)."

Dicionário da Língua Portuguesa composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por António de Moraes Silva (...), tomo primeiro, Lisboa. Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Anno MDCCLXXXIX, pp. 649.

CAPÍTULO 1

MODELOS E CENÁRIOS DE REPRESENTAÇÃO DO QUOTIDIANO NA AZULEJARIA: CARACTERIZAÇÃO DE *CENAS-TIPO*. CENAS SOCIAIS E DE REPRESENTAÇÃO

No jogo de espelhos que temos vindo a abordar para o mundo de Setecentos, o quotidiano é espaço e objecto de representação, assumindo-se como um código de representação. Nesse processo de exposições, o quotidiano dá-se a representar, sendo considerado como modelo de representações iconográficas, na convicção de que neles se colou um discurso plástico sobre a vida privada, fixando-se e registando-se agrupamentos de símbolos, sonhos, prazeres, sentimentos, costumes, gestos, figuras, etc.; índices de gosto repartidos por diferentes espaços sociais, que traduzem a base de análise deste universo vivencial transferido para a pintura de azulejos. São propostas de criação permanente de um espectáculo de representação do poder dos sentidos, dos valores intimistas e oníricos, temas fortes da estética rococó.

O protagonismo do azulejo ultrapassa, como sabemos, uma mera função decorativa, assumindo-se como veículo transmissor de representação mundana do universo social regido por códigos de conduta exigentes e por relações comportamentais entre diferentes classes.

Sob este enquadramento partimos de um levantamento alargado de espécimes azulejares do século XVIII (especificamente da segunda metade), centrando-nos na permanência de determinados temas de natureza profana: cenas galantes, campestres e rurais, representações de paisagens, atmosferas de ar livre, vistas de portos de mar e de cidades, cenas grotescas, representações de caçadas e montarias, apontamentos de jogos e situações lúdicas, em suma, rotinas de uma convivialidade pública e privada que ocorrem repetidamente em situações diversificadas no tempo e no espaço.

O nosso propósito foi reflectir sobre a apresentação de diferentes quadros sociais, acentuando uma leitura transversal deste universo iconográfico, procurando descodificar, esclarecer e perspectivar as relações entre o azulejo e a sociedade coetânea. Entendendo na perspectiva deste estudo um campo complexo de reflexos existentes nos painéis de azulejos historiados desta época, partiremos agora para um olhar mais atento sobre tais representações.

O quotidiano no sentido abrangente – nas suas múltiplas cenas sociais e de representação – é, deste modo, elevado a uma categoria formal. Uma análise estrutural deste universo de representação em painéis figurativos de azulejos portugueses – preocupando-se em pôr em evidência a sua modelação narrativa e descritiva – levou-nos a organizar em categorias abrangentes uma variedade de *cenar-tipo*, instantes de uma verdadeira “enciclopédia” da vida social (no sentido compendial). Observando algumas destas imagens é possível tecer considerações sobre um modelo e arquétipo da sociedade portuguesa do século XVIII. Situamo-nos, assim, ao nível da representação pictórica, numa leitura mais atenta de descodificação e conceptualização de um real apreendido na sua totalidade, transposto e prolongado para a pintura de azulejos, espelho permanente de manifestações e modos de vida, testemunhos de uma “*arte de bem viver*”.

No entanto, podem ocorrer dificuldades da interpretação do referencial das figurações azulejares, questões de interpretação do modelo e da sua representação. Até que ponto identificamos uma realidade

portuguesa? Ou ainda, tais figurações oferecem representações de um real ou representações de representações?¹

Neste ponto, importa sublinhar a forma como o jogo de significações das representações visuais de práticas relacionadas com o quotidiano se evidenciam na azulejaria da época. O modelo da sociedade setecentista, a sua construção intelectual, pode ser detalhadamente visualizado (quase catalogado) constituindo um sistema de valores unidos como imagens de uma “civilização”.

Entendendo o azulejo enquanto discurso ao nível da representação e tomando em consideração o universo pictural, procurámos tipificar parte destas imagens, destacando vários conjuntos que se ligam entre si por aproximações temáticas e conseqüentemente semânticas. Considerámos sempre uma coexistência entre dois momentos: atmosferas interiores e ambientes exteriores. Uma releitura das imagens permitiu reagrupá-las em categorias diferentes que se distinguem por um tema/título dado à peça e pela sua função social.

A partir da selecção de espécimes paradigmáticos, propusemos três incidências ou categorias principais, que por sua vez assumem subdivisões; catálogo de temas que constituem um guião e roteiro para uma análise do quotidiano e da vida privada no século XVIII. Temos assim:

CENAS SOCIAIS E DE REPRESENTAÇÃO

- VIVÊNCIAS: cenas de *toilette*, a merenda, o passeio, o concerto, a *fête galante*, o exotismo (*chinoiseries*).
- PRAZERES: caça, pesca, cenas marítimas, o jogo, a dança, a mesa.
- SENTIMENTOS: a intimidade, a galanteria, o amor, a natureza.

Pretendemos esboçar, por questões de metodologia, estas três grandes categorias formais, que de maneira alguma se podem anali-

¹ Estas questões e os seus pressupostos teóricos já tinham sido colocados por Daniel Tércio na sua obra: *Dança a Azulejaria no Teatro do Mundo*, Lisboa, Inapa, 1999.

sar de forma singular, pois elas próprias se interligam, entendendo-as sempre como uma espécie de denominadores comuns da cultura e artes do período em que nos situamos. Teremos sempre de as interpretar como vocábulos confluentes ligados a diferentes maneiras de estar e não como categorias redutoras.

Evidentemente que poderíamos desmultiplicar cada uma destas divisões em muitos outros temas e subtemas dentro da mesma área semântica, pois, entre si, encontramos fortes ligações de parentesco. Da mesma forma, o significado dos assuntos e temas iconográficos dos painéis azulejares, integrados na decoração de determinado espaço (neste caso civil), têm uma relação directa com a função e contextualização de peças nas quais se inserem temáticas como: música, jogo, caça, *toilette*, etc.

Esta classificação não esgota o universo da representação do tema do quotidiano e do espaço humano do século XVIII. Com efeito, a figuração do quotidiano pode encontrar-se como tema recorrente e tangente a outros círculos de representações, tais como: cenas de batalhas, situações populares, cenas burlescas e de paródia, cenas rurais e campestres, figuras de convite, temas bíblicos, mitológicos e alegóricos, fábulas, vistas de paisagem, representações de festas cívicas e de aparato, cortejos e procissões, reconstituição de momentos históricos, cenários e apontamentos teatrais, reafirmando cada vez mais um sentido lúdico da vida. A vida quotidiana reflectida nos painéis e silhares de azulejos conjuga, assim, modelos eruditos com aspectos mais vernaculares, residindo neste ponto a chave de leitura e a própria legitimidade da azulejaria portuguesa.

Em termos metodológicos, integrámos os painéis seleccionados nos respectivos programas iconográficos. Optámos igualmente por entender que algumas cenas seguem exemplos de "narrativas" monocénicas ou policénicas, assim como certos exemplos não obedecem a modelos lineares, nem mesmo pluridireccionais. Nalguns casos demos igualmente atenção a peças isoladas que valem como testemunhos singulares. Propusemos relações colaterais e analógicas entre a iconografia azulejar e outras fontes da época conjugando fontes literárias e iconográficas.

É sempre possível reconstituir a trama de significações e uma aproximação entre o discurso da imagem e o discurso verbal centrando-nos no universo da vivência do quotidiano da sociedade portuguesa de meados do século XVIII. A literatura é, como sabemos, um excelente meio auxiliar para o estudo de uma época. Neste caso, o século XVIII deixou-nos um riquíssimo repositório de elementos escritos que nos falam de pessoas, usos, formas de pensar e sentir.

Sugerimos, igualmente, eventuais paralelismos entre os painéis seleccionados com outros painéis do universo da azulejaria figurativa portuguesa dos finais do século XVII e da primeira metade do século XVIII.

1.1. Vivências

Considerámos e definimos nesta categoria todas as manifestações relacionadas com exuberância de vida, diferentes modos ou estilos de vida, em suma, posturas ocupacionais setecentistas que se reflectiram num *modus vivendi* e numa conduta comportamental específicos. Evidenciámos uma série de registos, tais como a preparação da *toilette* feminina, a merenda, o passeio, a leitura, o concerto ao ar livre, a convivialidade entre homens e mulheres, que partilham prazeres de encontros, de conversa; formas de estar, na azulejaria historiada, suporte plástico que tão bem soube sublinhar este imenso jogo de reflexos e de refacções.

É sabido que todas estas questões se podem contextualizar num momento bastante preciso da história cultural e da história da arte — o rococó² — cada vez mais entendido como fenómeno global de cultura, de extrema importância.

² É hoje possível estabelecer uma historiografia sobre a teoria do rococó e sua internacionalização: Relembramos o estudo dos anos 50 da tese pioneira de Fiske KIMBALL — *The creation of the rococo*, Filadélfia, 1943, trad. francesa — *Le Style Louis XV. Origine et évolution du rococo*, Paris 1949, que fixou de forma determinante as origens parisienses do estilo e revelou o papel dos ornamentistas franceses na génese e evolução das formas que lhe são próprias. Paralelamente novos enfoques se abriram à pesquisa

A influência deste movimento artístico tocou as diferentes formas expressivas, tanto literárias como plásticas, entrando em consonância com as tendências profundas de uma determinada sociedade.

Importa chamar a atenção para a evidência que se impõe de uma perfeita adequação do rococó aos modos de vida e à maneira própria de sentir e estar no mundo de uma sociedade específica – a aristocracia e a alta burguesia francesas das sete décadas iniciais do século XVIII. Esta situação de relevância de uma hegemonia cultural francesa³ no século XVIII foi evidentemente um factor a ser tomado em consideração, assim como a sua internacionalização, resultante de uma perfeita integração entre as formas artísticas de um

dos diversos aspectos relativos à sua internacionalização, colocando-se o problema da extensão das suas categorias artísticas a outras áreas culturais, como a música e a literatura. A ideia do rococó, focalizado como uma espécie de denominador comum da cultura e das artes do período, constituiu tema para uma exposição internacional do Conselho da Europa em 58, *O Século do Rococó. Arte e Civilização do Século XVIII* e tema de um ensaio de Arno SCHONBERGER – *L'Europe du XVIIIe siècle. L'Art et Culture*, Paris 1960, no qual um extenso capítulo trata das manifestações do “Espírito das Luzes”. O estilo ganharia uma conceptualização formal independente na evolução da cultura do período moderno. O rococó fora focalizado com peso análogo ao do barroco e maneirismo, veja-se *Manierismo, Barocco, Rococo. Concetti e Termini*, Convegno International, Roma, 1962, e *Sensibilità e Razionalità nel Settecento*, Veneza, 1967, e a obra clássica de Philippe MINGUET – *Esthétique du Rococo*, Paris, 1966, onde o autor se propõe definir esteticamente um estilo arquitectural rococó, irredutível aos estilos barroco e clássico, ressaltando a especificidade de uma arte a ser apreciada pelos seus propósitos próprios. A historiografia do rococó conheceria ainda nos anos 60 outras obras: Henry BAUER – *Rocaille. Zur Herkunft und zum Weseneines Ornament-motivs*, Berlim 1962 e a entrada sobre rococó na *Enciclopédia Universale dell'Arte*, t. XI, Roma, Veneza, 1963. Não podemos deixar de mencionar o incontornável texto de Jean STAROBINKI sobre o século XVIII, que descortina novos horizontes para a compreensão do rococó, *L'invention de la liberté – 1700-1789*. Genebra, 1964. Finalmente, constatam-se obras de síntese, nos anos 70, 80, que colocam em evidência aspectos autónomos do estilo em toda a sua vasta área de expansão, e nos seus principais suportes plásticos (arquitectura, pintura, escultura, artes decorativas) da Europa ao continente americano; Christian NORBERT-SCHULTZ – *Late Baroque and Rococo Architecture*. New York, 1974; Anthony BLUNT – *Baroque and Rococo, Architecture and Decoration*. New York, 1978; William PARK – *The Idea of Rococo*, Associated University Presses, 1992.

³ Como salientam diversos autores, quase todos baseados no ensaio clássico de Louis RÉAU – *L'Europe française au siècle des Lumières*, Paris, 1971, a Europa setecentista foi culturalmente francesa, como a seiscentista havia sido italiana.

determinado tipo e meio social específicos. O modelo francês de civilização no século XVIII correspondeu, assim, a uma adesão espontânea de gosto, a uma poderosa força de atracção, funcionando principalmente como uma espécie de código social ao qual a sociedade portuguesa não ficou indiferente. Preconizou-se uma sociedade de gostos extremamente refinados, cenário requintado de uma nova maneira de viver que privilegiou a vida privada sobre a vida pública. Uma sociedade que se compraz na sociabilidade, regida por normas de polidez, na qual o universo feminino⁴ nas suas múltiplas apresentações e facetas foram qualidades indispensáveis a uma boa *performance* social.

Assim o exemplifica Luís António Verney quando dedica numa das suas *Cartas*, breves páginas aos estudos das mulheres, e ao seu desempenho na sociedade como mães e mestras: “(...) *se as mulheres se aplicassem aos estudos, quanto entre os homens, então viríamos quem reinava. Quanto à necessidade, eu acho-a grande, que as mulheres estudem. Elas, principalmente as mães de família, são as nossas mestras, e nos primeiros anos da nossa vida: elas nos ensinam a língua, elas nos dão as primeiras ideias das coisas (...)*”⁵.

A sobrevalorização da mulher na vida social e artística deste período levou alguns autores ao exagero de enfatizar como característica desta época uma “feminização”⁶ geral da arte do período.

⁴ Veja-se sobre este assunto a conhecida obra dos irmãos Edmond e Jules GONCOURT (1850-60), *La Femme au XVIIIe. Siècle*. Paris: Ed. Flammarion, 1982, obra histórica sobre o século XVIII, especialmente no mundo sentimental e na definição restrita da mulher como modelo.

⁵ Cf. *Verdadeiro Metodo de Estudar para ser útil à Republica, e à Igreja proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal exposto em várias cartas (...)* Tomo Primeiro, Valença: Officina de António Balle, Ano 1747, pp. 226. Na mesma linha de pensamento, Ribeiro Sanches, em 1759, publica *A Carta sobre a Educação da Mocidade* onde faz alusão à educação feminina e à necessidade de instruir as mulheres portuguesas. Relembremos como estamos distantes da obra de D. Francisco Manuel de Melo – *Carta da Guia de Casados (...)*.

⁶ Cf. P. MINGUET – *op. cit.*, pp. 149-231. Também neste ponto Jean STAROBINKI aborda o papel feminino – “Regne Fictif de la Femme”, in *Invention de la Liberte (...)*, pp. 55.

1.1.1. A "toilette"

No caso da pintura azulejar, a iconografia persegue incessantemente a figura da mulher em todas as situações possíveis e imaginadas e particularmente nas que dizem respeito à sua relação amorosa e à forma de se apresentar, como atesta o exemplo do painel pertencente ao Palácio Ceia em Lisboa integrado num núcleo temático que registámos (v. Fig. I.A.1. a, b).

Num *décor* de arranjo perfeitamente artificial, uma senhora de elevada condição prepara a sua *toilette* – corriam por certo, os anos 60 e 70 de Setecentos – em que a moda era tudo e se impunha no vestuário feminino, com alguma ostentação e muita exposição. As diferentes maneiras de vestir traduziam a influência de códigos sociais, de imperativos morais e religiosos na vida quotidiana setecentista. O vestuário⁷ era também objecto de desejo.

Nesta composição segue-se de muito perto um momento frequente de intimidade afectuosa com uma criada ou dama de companhia. A cena capta bem o propósito do espaço privado feminino, nas suas liberdades e nos seus possíveis retiros. A criada ajuda a senhora na sua higiene diária, pontualmente no penteado e maquilhagem, considerados adornos indispensáveis.

As mulheres reivindicam o seu corpo através do adorno⁸ escolhido por elas. A exigência de um penteado e de um vestido pressu-

⁷ Uma história do traje cola-se à história das sensibilidades e percepções. Citem-se: François BOUCHER – *Histoire du Costume en Occident, de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Flammarion, 1965; Yvone DESLANDRES – *Le Costume, Image de l'Homme*, Albin Michel. Paris, 1976; Daniel ROCHE – *La Culture des apparences: Une histoire du vêtement XVIIe – XVIIIe siècle*. Fayard, 1989. Relembremos bibliografia portuguesa mais recente: Alberto Júlio SILVA – "Modelos e Modas – Traje de corte em Portugal nos séculos XVII e XVIII", in Separata da *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Anexo V, pp. 171-185 – *Espiritualidade e Corte em Portugal, séculos XVI-XVIII*, Porto 1993, *Traje Erudito e Traje Popular em Portugal*, Leal Senado, Macau, 1989; Madalena Braz TEIXEIRA – "A Sociedade e a Estética" – 1622-1699; Traje 1623-1699, *ibidem*, 1750-1777-1807 [sem ref. de pp.].

⁸ Na década de 70, a adopção de novos adornos femininos irá permitir que certos indivíduos entrassem familiarmente nos lares. Referimo-nos às vendedoras de artigos de retrosaria, alfaiates, e cabeleireiros, estas personagens típicas da época que os conhecia

punha e predispunha uma atitude subversiva no relacionamento dos dois sexos⁹, entrando aqui em jogo as atitudes das mulheres de serem elas próprias a escolher, a determinar o seu modo de ser e de estar.

A elegância da *toilette* obedecia ao respeitar de um formulário. Em cada manhã, uma senhora de condição fazia as duas *toilettes*. A primeira correspondia à de asseio e limpeza, na qual as senhoras "de quarto" estavam atentas às necessidades, destacando-se a prática do banho. A segunda *toilette*, a de aparato, utilizava todos os cosméticos¹⁰ à sua disposição, todos os preparativos que constituíam nas mulheres quase uma ciência à parte, uma enciclopédia de sinais.

Toda uma sobrecarga ornamental indicia os longos ócios onde o barroco dos enfeites e das maquilhagens exigia forçosamente rituais do quotidiano, como bem evidenciam as estampas e gravuras de modas dos irmãos Bonnart (ou Bonnard), de que se conhece parte

pelo nome de "franceses". Todo este universo de serviços com a sua tagarelice mantinha as mulheres informadas sobre tudo o que lhes interessava. Cf. Maria Antónia LOPES – *Mulheres, Espaço e Sociabilidade (...)*. Lisboa: Horizonte, 1989, pp. 81; Maria José Moutinho SANTOS – "O luxo e as modas em textos de cordel da segunda metade do século XVIII", in Separata da *Revista da História da Universidade do Porto*, Porto, vol. IX. Porto, 1989, pp. 137-164. Para o exemplo da pintura azulejar e de representação da mulher veja-se: Maria Alexandre T. GAGO DA CÂMARA – "Confissões e Galanerias: o universo feminino na azulejaria Portuguesa de Setecentos", in *Faces de Era – Estudos sobre a Mulher*, n.º 6, Ano de 2001, pp. 97-105.

⁹ A propósito citemos um aventureiro milanês "... Não há país onde as mulheres se apresentem mais sedutoramente. (...) Da cabeleira tiravam elas grande partido; usavam-na caída pelas costas ou então apertada com fitas ornadas de flores ou de diamantes. Emoldurava-lhes o rosto duas madeixas de cabelo. (...) No alto da cabeça seguravam o cabelo com pentes ornados de diamantes ou então com guirlandas floridas (...) as mangas dos seus capotes desciam até aos pulsos mas tinham uma abertura pela qual se divisava a alvura, o contorno e a pele aveludada do braço. O seio andava coberto e apenas se vislumbrava o suficiente para desejar ver o resto pois as portuguesas possuem, no geral, um seio muito belo. Quando consideramos estes colos de alabastro e estes seios modelados pela mão benemerente da Natureza, ornados de colares, os pulsos de braceletes e a cintura igualmente enriquecida de ornamentos, as mãos sempre belas, quando tal consideramos, dizia compreendermos imediatamente como tais mulheres inspiram aos homens tão violentas paixões...." Cf. Guiseppe GORANI – *Portugal – A Corte e o País nos Anos de 1765 a 1767*. Trad. Castelo Branco Chaves. Lisboa: Lisóptima, 1989, pp. 143-144.

¹⁰ Sobre este assunto consulte-se: Ghislaine PILLIVUYT – *Les Flacons de la Seduction, L'art du parfum au XVIIIe siècle*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 1985.

na Biblioteca Nacional de Lisboa¹¹ e na Biblioteca Nacional de Paris; que forçosamente muitos pintores de azulejos, sobretudo da primeira metade do século, por certo conheceriam, servindo-lhes de fonte de inspiração, nomeadamente o monogramista P.M.P.

Perante todo este mundo atento aos gestos, o traje feminino traduz, por um lado, uma aspiração cénica de afirmação, confirmando simultaneamente a liderança da moda pela mulher. A ânsia de refinamento, a busca de adorno¹², a exploração do gosto, a exaltação dos sentidos, são ingredientes de um novo modelo de conduta. A aparência construída ao espelho sobrevalorizava o vestuário da mulher que obedecia a uma hierarquia estrita, ao mesmo tempo que a um sistema de reconhecimento recíproco de que havia que saber tirar partido em todas as ocasiões.

Ainda nesta cena, o mobiliário do espaço é condizente, segundo o gosto da época: a cómoda e o espelho, bem como a presença da

¹¹ Editores de moda, estes autores dedicaram-se a realizar gravuras, algumas das quais são coloridas à mão. Retratos de príncipes e aristocratas são uma oportunidade para representar damas e cavalheiros vestidos de acordo com a moda em vigor em Paris no final do século XVIII. Muitas delas são também cenas de género, como por exemplo "L'escarpolette". Interessante se mostra um album de "Costumes franceses do século XVII", magnífica colecção de gravuras de moda, igualmente com estampas de N. Bonnard e de N. Arnoult, também este um gravador de moda do século XVII que trabalhou em Paris de 1680 a 1700. Trata-se de um conjunto de estampas, das quais algumas constituem séries ou partes de séries sujeitas a tema, como tipos psicológicos: o Fleumático, o Melancólico, de Bonnard, as Idades de Prata, do Bronze e do Ferro, também de Bonnard, os momentos do dia, manhã, meio-dia, tarde, e noite de Arnoult; as partes do Mundo Europa, Ásia, África e América, igualmente de N. Arnoult, entre outras, das quais apenas uma, de N. Arnoult, se encontra datada de 1688, referente à temática da *toilette*: "Femme de qualité estant sa toilette".

¹² Associado à moda surge o conceito de luxo considerado "como origem da ruína não só da fazenda, mas dos bons costumes". O luxo invade espaços de sociabilidade e de permanência no quotidiano da vida palaciana, das assembleias e salões, das academias, dos teatros e cafés, da praça pública. Simboliza, como sabemos, por razões diversas, um meio de acesso a lugares de prestígio na hierarquia social. Signo de poder social, à arte do luxo está naturalmente associada uma arte de satisfação. O luxo polarizou retóricas e discursos distintos. De novo Verney: "(...) Nam condeno a grandeza, e asseio nos vestidos que sam próprios do seu grao: aprovo, e louvo: o que condeno é aquela machina de vestidos escuzados, e outras cousas por todos os titulos superfúlas. (...)" - *op. cit.*, pp. 241.

ave compõem e apuram um refinado gosto *rocaille*. O objecto espelha a imagem feminina numa intenção sumptuária e hierárquica, prevalecendo a insistência nas conchas e nos emplumados concheados que caracterizam todo o conjunto.

Encontrámos outras duas referências a cenas de *toilette* em painéis de azulejos deste período. São eles: o painel pertencente à Quinta da Trindade no Seixal. Uma cena muito sedutora – inscrita em volutas e exuberantes cercaduras – onde uma senhora calça a meia na presença de uma figura masculina, recriando em tom galante, um cenário de matriz francesa, e um painel recortado, do Palácio dos Machadinhos, representando a "toilette" de Vénus. Ambos os exemplares constituem protótipos da azulejaria dos meados do século XVIII (v. I.A.2, 3).

1.1.2. Merenda e Passeio

Na segunda metade do século XVIII, a presença mais frequente da mulher em encontros sociais¹³ ficou amplamente registada na iconografia azulejar de Setecentos, normalmente associada a cenas de passeio, de merenda, frequentemente conotadas com cenas galantes e de sedução.

Em cenários teatralizados de dimensão fantástica, a aristocracia galante em festa – personificação de insaciável desejo de prazer e de beleza – dialoga com a natureza, que no seu pleno vigor, se impõe como um verdadeiro tema das composições. Ligados a actividades tais como passear, ler, merendar ao ar livre, encontrámos algumas composições que documentam bem estas realidades de um modo de viver desse século.

Bons conjuntos e ciclos temáticos aparecem-nos ao longo do século XVIII representando atmosferas ao ar livre, integrados em con-

¹³ A convivialidade entre mulheres e homens intensificou-se na Europa das Luzes. Paulatinamente desvaneceu-se a ideia de que as mulheres seriam seres frágeis pouco capazes e que só abririam a boca para dizer impertinências. A frase que Cavaleiro de Oliveira enuncia com espírito misógino: "(...) Sou homem pela graça de Deus: se és mulher a minha nobreza é mais elevada que a tua (...)", in Cavaleiro de OLIVEIRA, *Recreação Periódica*, Tomo I, Lisboa, 1922, pp. 1, perde cada vez mais sentido.

juntos civis da época. Destacamos: o canal do Palácio de Queluz, o Palácio Pimenta, o Palácio Rebelo de Andrade-Ceja, entre muitos outros.

No primeiro exemplo, desfrutamos de um espaço de grande efeito cenográfico, elegendo-se ele próprio como lugar de passeio e conversa (v. I.B.1 e 2). As duas metades do interior do grande lago apresentam decoração nas paredes internas. Estes muros totalmente revestidos a azulejos espelham e reflectem um grande espaço de ilusão barroca, que, retomando vivências quotidianas, referentes a *topoi* cénicos (ruínas, microcidades virtuais como pano de fundo), as relêem e interpretam com grande empatia visual. Na presença de elementos de gramática *rocaille*, como o uso da “asa de morcego”, desenrolam-se cenas figurativas, conjugando aspectos da vida cortesã, com uma narrativa baseada em rotinas de convívio entre os universos masculino-feminino. Fora de constrangimentos sociais, o tema da convivialidade entre os dois sexos animava os espaços de sociabilidade. Grupos de personagens conversam e trabalham, habitando com vida os fundos de paisagem ou de cidade. Bem iluminados pelo brilho da luz natural destacam-se personagens conversando entre si, sobressaindo, em primeiro plano, uma grande árvore dramaticamente oblíqua, como um elemento de separação de duas cenas, a do porto e a da cidade. Pessoas “de qualidade”, homens e mulheres juntam distração e encanto em quadros de frescura primaveril perante nobres arquitecturas e densos arvoredos. O desenvolvimento destas temáticas parece explicar e justificar a existência do próprio conjunto arquitectónico: um lugar exclusivo de fruição e de vivência ao ar livre.

O Palácio Pimenta é outro dos núcleos onde podemos encontrar cenas idênticas às anteriores (v. I.B.3). Os silhares de azulejos aqui existentes inscrevem-se no período final de produção joanina. Neste programa iconográfico, reconhece-se um par, dama e cavalheiro, que se debruçam sobre um livro. Um dos aspectos mais curiosos destes momentos está particularmente na ingenuidade do desenho de perspectiva dos elementos que enquadram as figuras humanas, que muitas vezes funcionam como separadores cenográficos.

Trata-se de uma estratégia e recurso plástico muito usado na azulejaria barroca portuguesa, sublinhando-se e acrescentando-se uma procura deliberada da função teatral da iconografia azulejar. Densas cercaduras concheadas, povoadas pela característica asa de morcego ((regência)), são pintadas em azul muito denso em alto contraste com a reserva central, em azul mais ténue.

As posturas das personagens são facilmente identificáveis em situações e momentos de vivência ao ar livre. Fontes e lagos traçam um jardim fechado, local propício a um encontro amoroso. Raramente um jardim é descrito sem jovens, pares sentados, a sós, falando ou tocando um instrumento musical. A sociabilidade deste lugar cercado é sempre íntima. Arquitecturas palacianas, jardins ao estilo francês, servem de *décor* a personagens que “actuum galantemente”, como participantes num cenário.

O momento da leitura (não silenciosa, mas partilhada) é documentado pela presença do objecto-livro e pela lupa, traduzindo-se num apontamento de enobrecimento cultural. Saber ler bem exigia um gosto pelo objecto do livro. Antes de se iniciar a leitura, apreciava-se o aspecto material do livro, a qualidade do papel, os caracteres que deveriam ser elegantes e legíveis, a beleza das gravuras¹⁴. Sob este ponto de vista, a arte do livro¹⁵ no século XVIII conheceu, como sabemos, uma série de evoluções formais contribuindo para o desenvolvimento de outros ritmos de leitura.

¹⁴ O homem do século XVIII sentiu a necessidade de ver as suas obras profusamente ilustradas, reconhecendo nas imagens uma importante capacidade descritiva. Esta necessidade da linguagem visual encantou o espírito dos enciclopedistas. “... *Les planches de l'Encyclopédie traduisent en images l'une des intentions majeures de cette oeuvre immense: offrir une 'descriptions des arts'...*” cf. *L'univers de L'Encyclopédie: Images d'une civilisation*. Roland BARTHES, Robert MAUZI, e Jean Pierre SEGUIN. Les Libraires Associés, 1964, pp. 19-20.

¹⁵ Ao longo do século XVIII, novos caracteres organizam o espaço tipográfico. A tipografia teve, naturalmente, necessidade de acompanhar o movimento renovador do século XVIII, em que a leitura é cada vez mais acessível às diferentes classes sociais e o número de oficina de impressão vai crescendo até finais da centúria. A ilustração, como uma arte de releitura conhece neste tempo um dos seus momentos altos, sobretudo em França, onde os grandes artistas, pintores e gravadores se associam para ilustrar obras célebres (ex., Oudry e Cochin para as *fábulas* de La Fontaine).

Prosseguindo a reflexão sobre os momentos vivenciais registados na pintura azulejar, e especificamente a temática do passeio ao ar livre, outro exemplo encontramos num outro painel do Palácio Rebelo de Andrade-Ceia, considerado um dos mais interessantes e ricos conjuntos iconográficos azulejares da segunda metade do século XVIII (v. I.B.4). O tema apresentado retrata uma criada que acompanha a senhora na sua invalidez ou velhice. Os criados fazem parte integrante da família tradicional. As criadas são personagens reais, relevantes em enredos das histórias do viver quotidiano. Assim o assinalam numerosos textos¹⁶. Elas eram também as habituais confidentes dos amores das meninas. A presença de outro serviçal preenche esta extraordinária e viva composição. O passeio no jardim, fruto do culto de uma sociedade conscientemente elegante, não contraria a familiaridade vivida entre senhores e criados. O pintor recorre a um discurso narrativo sintetizado, através de uma clarificação das imagens aqui apresentadas, ressaltando com realismo minucioso todos os pormenores.

1.1.3. Concerto

A sociedade portuguesa setecentista tornou-se declaradamente melómana. O gosto pela ópera italiana foi acompanhado pelo fascínio da dança francesa, que invadiu tanto os palcos como os espaços mais privados. Tanto D. João V como D. José foram, eles próprios, aficionados do género operístico, estando decididos a dar forma a

¹⁶ São numerosos os textos com referências à criadagem, tais como folhetos normativos e sobretudo *Entremezes e Diálogos*. O estudo aprofundado de uma literatura menor poderá prestar grande atenção a este mundo da criadagem e às suas imagens este-reotipadas. Veja-se F. António de ARBIOL – *La familia reguladora com doctrina de la Sagrada Escritura com Santos Padres (...)* referindo as obrigações mútuas de senhores e servos da mesma família e um folheto normativo, *Conselhos sobre o Matrimónio e Advertências precisas para as pessoas cazadas ou que pretendden ser. Modo de preparar para o matrimónio e passar o dia de núpcias*, Lisboa 1774/“Obrigação dos cazados a respeito dos seus domésticos”, aconselhando os Amos a zelar pela conduta religiosa e moral dos seus servidores. Cf. Maria José Martinho SANTOS, *op. cit.*, p. 101.

este novo impulso civilista, que a partir de meados do século se fez sentir na cultura portuguesa.

A música¹⁷ foi outra das vivências da época. A arte de tocar foi nesta perspectiva um suporte indispensável a uma arte geral dos comportamentos e formas de sociabilidade. A moda das serenatas festivas, do pequeno concerto privado – incluindo frequentemente a prática vocal e instrumental – passaram a ser copiadas e adoptadas por um público específico, constituindo uma verdadeira revolução nos hábitos tradicionalmente mais circunscritos.

A música e a dança constituíram certamente grandes triunfos sociais, em redor das quais surgirão espaços e rotinas de sociabilidade destinadas às elites e autonomizadas da corte.

Alguns testemunhos enunciam o desenvolvimento destas práticas por vezes amadoras, em especial entre as damas da aristocracia, pois a aprendizagem da música constituía um excelente adorno para uma senhora de sociedade. Uma esposa, que soubesse tocar cravo ou cantar, podia proporcionar momentos de agradável convívio, como nós afirma Verney: “(...) *Sucedde algumas vezes, que uma filha que canta, e toca, diverte um pai, ou mae que padece enfermidades abituais: neste caso ter estas prendas, pode ser virtude, e ter merecimento. Pode também uma senhora, aprender estas partes para se divertir a si, nas oras ociozas, e entreter-se modestamente (...)*.”¹⁸

A participação da mulher em encontros sociais veio certamente fomentar e incentivar o concurso da música entre os esquemas de lazer. Muitas “filhas”, beneficiando já de uma educação “à moderna” aprendiam a tocar viola, a dançar a fofa, o fandango ou o lundum. Aprendiam também a cantar uma ária em italiano ou em francês. Todas estas aquisições, a que se pode juntar a prática de jogos de

¹⁷ Actualmente estudos pioneiros e trabalhos recentes na área da musicologia ajudam a compor o quadro mental e cultural no Portugal de Setecentos. Vejam-se obras de síntese: Rui Vieira NERY, Paulo Ferreira de CASTRO – *História da Música Portuguesa (Sínteses da Cultura Portuguesa)*, Lisboa, Comissariado para a Europália 91-Portugal, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991; Manuel Carlos BRITO – *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge University Press, 1989.

¹⁸ Cf. VERNEY – *op. cit.*, pp. 241.

salão, eram aquisições inestimáveis nas Assembleias, que se tornaram, como vimos, numa instituição social na segunda metade do século XVIII. Elas foram locais privilegiados para os convívios sociais e naturalmente também para os encontros amorosos.

As representações azulejares que elencámos pontualizam estes espaços de sociabilidade onde as figuras surgem bem enquadradas e identificadas. A descrição pictórica é feita em campo aberto, transmitindo assim a ideia de que o essencial da vida em sociedade se desenrolava ao ar livre.

Vejamos os sugestivos conjuntos:

Painel com moldura concheada policromada existente numa das salas do Palácio do Monteiro-Mor em Lisboa de que infelizmente não possuímos reprodução. Sob um fundo esponjado em tons de azul, o painel é dominado por um sentido alongado e horizontal. A moldura “estica-se” em longitude, como se exercesse uma pressão em ambos os lados rematados por vasos, deixando ao centro lugar para a representação de um concerto. Uma senhora toca cravo acompanhada pelo violoncelo. De um lado, o rio, no qual dois personagens, um sobre uma barca e, do outro, três conjuntos (pares de personagens) equilibram a composição. Uma árvore separa as cenas. Serve de cenário, uma paisagem de jardim, esquema de jardim palaciano perfeitamente estruturado adornado, por buxos cortados, e ao centro por um arco, evidenciando-se o interesse pela arte da topiária como arquitectura que não encontramos vulgarmente nos jardins portugueses. Neste painel manifesta-se uma estética bem ao tipo classicista francês.

No Palácio Praia e Monforte, encontramos no corredor do piso nobre um painel com cena semelhante: figura de uma senhora a tocar piano ou clavicórdio, com acompanhamento vocal de duas figuras femininas. O conjunto, monocromático, envolvido por sugestivos concheados, remata o canto de uma parede. De novo um espaço aberto, um terraço ladeado por uma coluna, sugerindo um canto cenográfico marcado pela presença da cortina (v. I.C.1).

Outra cena figurando a música associada a uma manifestação exteriorizada do corpo, a dança, encontramos num painel – de pro-

dução joanina, atribuído ao pintor Bartolomeu Antunes – existente numa das paredes exteriores, contígua a um terraço do jardim lateral do Palácio dos Guiões¹⁹ (v. I.C.2). A cena historiada insere-se numa sequência de temas do quotidiano (jogo, dança, mesa, conversação), de leitura intencionada. Ao centro estão representados uma senhora e um cavalheiro, ladeados por dois músicos (violino e oboé), do lado direito, e por outro músico (violoncelo) do lado esquerdo; um cavalheiro de pé mantém-se na extremidade direita da cena, observando o par. Nas posturas das personagens centrais reconhecem-se leves figurações de gestos associados à prática do minuete, tais como o inclinar da cabeça do cavalheiro e o segurar da saia da dama²⁰.

No seguimento de apontamentos ligado à prática musical e no plano dos registos azulejares do final do século XVIII, encontra-se no pequeno pavilhão octogonal do jardim da antiga Quinta do Arriaga, Casal de Santa Maria, no lugar de Casas Novas, em Colares, um conjunto de nove painéis recortados figurando animados e vivos cenários do quotidiano²¹. As nove cenas representadas – colocadas por cima de um banco corrido limitado por cercadura policroma de ordenação concheada – funcionam como episódios de uma narrativa, evidenciando-se a representação de um concerto em espaço fechado, onde seis personagens tocam sentados em redor de uma mesa. Interpretando peças musicais, as figuras exercitam violoncelo, violino e oboé, estando o canto destinado às vozes femininas. Este painel parece de novo reflectir o verdadeiro momento de um encontro musical, que no conjunto compositivo cria espaço, uniformidade, perspectiva e sugestão atmosférica (v. I.C.3).

¹⁹ Voltaremos mais adiante a este espaço. Cf. Manoel de Lancastre BOBONE – “Algumas notas sobre o Palácio dos Guiões na Rua de São Filipe Nery”, in *Separata do Boletim de Associação Lisbonense de Proprietários*, n.º 173, Lisboa, 1968; cf. Daniel TERCIO – *Dança e Azulejaria no Teatro do Mundo*. Lisboa: Inapa, 1999, pp. 137-139.

²⁰ *Ibidem*, pp. 137-139.

²¹ Cf. J. M. Santos SIMÕES – *op. cit.*, pp. 318, e Maria Alexandra T. Gago da CÂMARA – “Espaço e Quotidiano na Azulejaria Portuguesa do Século XVIII: A Cerâmica rococó na região de Lisboa”, in *IV Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte*. Salvador da Baía: Museu de Arte Sacra, 1997, pp. 303-329.

Logo à entrada surgem duas figuras de convite²² de escala imponente, segurando um instrumento; integram-se em painéis cromáticos de azuis e roxos sobre o branco, provocando um contraste muito agradável com as outras tonalidades.

Por fim, como cenas individualizadas e igualmente muito representativas da azulejaria setecentista portuguesa com temática ligada ao concerto musical, podemos acrescentar mais duas peças a este repertório: um painel da parede que acompanha a escadaria interior do edifício da Quinta dos Azulejos no Lumiar (2.^a metade do século XVIII (v. I.C.4.) e um painel representando uma audição ao ar livre do Palácio Rebelo de Andrade-Ceia (v. I.C.5).

Neste painel a imagem é rigorosa. Assente sob rodapé esponjado e delimitado por uma cercadura concheada, a cena abre-se e organiza-se em torno da senhora que toca piano. O espaço é de transição entre um interior e o exterior. Um terraço prolongado acompanha a extensão do painel. Do lado direito, o cavalheiro dirige uma vénia à senhora, parecendo convidá-la para dançar. Em pano de fundo, uma parede cortada ao meio pela cercadura suporta seis quadros pintados em pormenor. O tema musical ocupa neste conjunto o centro da composição, sendo intensificado por uma organização deliberadamente ordenada.

Em suma, os exemplos apresentados são elucidativos da importância que a prática musical (pequeno concerto de ar livre, lições de canto e de música) assumiu como componente indispensável, não só nos encontros sociais, como em espaços de convívio privado em que ambos os sexos podiam agir e participar de acordo com as regras da civilidade.

1.1.4. "Fête galante"

Ainda atentas ao universo abrangente das vivências do século XVIII, surgem com particular destaque em painéis de azulejo, cenas

²² Cf. Luísa ARRUDA – *Azulejaria Barroca Portuguesa – Figuras de Convite*, Lisboa: Inapa, 1993, pp. 112.

normalmente conotadas com a temática da festa galante (*fêtes galantes*). Homens e mulheres de Setecentos conheceram a doçura de viver e a ilusão da festa permanente. A designada festa galante²³, introduzida por Claude Gillot e continuada pelos pintores Watteau, Lancret e Pater, é um tipo essencialmente francês, de representação de cenas requintadas, normalmente situadas em jardins ou parques, reunindo grupos de personagens de aparência elegante e festiva em agradável convívio mundano. Um dos aspectos de que esta temática se reveste é certamente o da união da pintura de paisagem com o da pintura de género ou de costumes.

A vida, o amor e a fantasia desempenharam neste género pictórico um papel principal, a que se colou a figura do pintor Antoine Watteau²⁴ que elevou à genialidade alguns temas correntes da pintura decorativa europeia. O género foi introduzido em Portugal pelo

²³ Na origem do género está Rubens (*Jardim do Amor*, Museu do Prado) que retomou o tema das cenas pastoris da Escola veneziana (Bellini, Giorgione). Cf. Patricia BEMISON – "The Concert Champêtre and gilding the lily", in *The Burlington Magazine*, vol. 133, March, 1991, pp. 195-196. As *fêtes galantes* e *fêtes champêtres* produzidas em França no decurso do século XVIII diferem, contudo, no propósito intelectual a elas subjacente (idílico, no Renascimento), já que o teatro, em voga, funcionou como principal impulsionador para a elaboração de "cenários", onde os elementos integrantes se movimentavam num palco.

²⁴ Descreveu de forma idealista os parques fúteis da sociedade em que viveu e a vida artificial da Regência foi por ele traduzida na renovação de um tema clássico ou da vida contemporânea que por vezes revestiu os adornos do teatro e da comédia. Veja-se a obra clássica sobre este pintor e alguns estudos mais contemporâneos: Louis RÉAU – "Watteau: 1684-1721", in *Les Peintres célèbres* (ed. Lit), Genève, 1948; *L'Opera completa di Watteau*, Classici dell'arte, Milão Rizzoli Editore, 1968; Marianne Roland MICHEL – *Watteau, un artiste au XVIIIe siècle*, Paris: Flammarion, 1984; Margaret Morgan GRASSELLI – "Eighteenth drawings by Antoine Watteau: a chronological study", in *Master drawings*, v. 31, n. 2, Summer 1993, pp. 103-127. Recorde-se a importante divulgação da obra deste pintor sobretudo pela via dos seus gravadores, assim como a sua influência na pintura flamenga barroca: Émile DACIER – *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle*, Paris [s.d], 5 vols., Maurice Rousseau, 1921-29; Oliver Talcott BANKS – *Watteau and the north: studies in the Dutch and Flemish influence on French Rococo*, New York, Garland, 1977, e também Mary VIDAL – *Watteau's Painted Conversations. Art, Literature, and talk in seventeenth-and Eighteenth Century France*, Yale University Press, New Haven, London, 1992.

trabalho de Pierre Antoine Quillard²⁵, que imitou e plagiou, nos temas e no colorido, a obra de Watteau. Atingindo a mesma poesia, é aplicado na decoração de pequenos aposentos reais e espaços privados e eleito, pela difusão de gravuras, como modelo de uma pintura de género, que influenciou sobretudo os pintores de azulejo, embora sem continuidade na pintura portuguesa deste período.

É concretamente a partir da década de 30²⁶ que vemos chegar aos azulejos produzidos pelas olarias de Lisboa esta temática, representando cenas frívolas, reproduzindo com exactidão e delicadeza os costumes do modelo da aristocracia e, mais tarde, da alta burguesia, proporcionando verdadeiros documentos capazes de revelar o gosto predominante de uma sociedade de prazeres refinados. Sugestionados

²⁵ Requisitado por várias casas nobres (Cadaval, Alegrete, Tarouca), movendo-se com à vontade nos meios cortesãos, próximo de Watteau pela opção temática, embora sem o génio, a poesia e a originalidade do seu principal inspirador, Quillard foi um pintor que chegou a Portugal por via do naturalista suíço Charles Frederick Merveilleux, já no início do segundo quartel do século XVIII: Veja-se P. GUARIENTI – *Abecedario Pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi (...)*, Veneza, 1753, e a quem foram feitas indocumentadamente numerosas atribuições. Cf. Ayres de CARVALHO – *Presença de alguns artistas franceses em Portugal no século XVIII. Sua influência*. Catálogo da exposição. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo, 1982; *idem* – *Artistas e Gravadores franceses (século XVII-XVIII) de Callot a Quillard*. Coimbra: Museu Nacional de Machado de Castro, 1984. Consulte-se os estudos comparativos da vida e obra deste pintor com o seu inspirador Watteau em obras estrangeiras: D'ESPEZEL – “Quillard et Watteau”, in *Beaux Arts*, VIII, June 20, 1930; Martin EIELBERG – “Quillard, an assistant to Watteau” in *The Art Quarterly*, vol. 33, n.º 1 Detroit, 1970; e os recentes rastreios de Nuno SALDANHA – “Pierre Antoine Quillard (Paris, c. 1703 – Lisboa, 1733)”, in Catálogo *Jean Pillement – O Paisagismo em Portugal no Século XVIII*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo, 1996 e Agostinho ARAÚJO – *Pierre Antoine Quillard, in Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal no Tempo de D. João V, 1706-1750*. Lisboa: IPPAR, 1994.

²⁶ Gosto tão em voga na época, a gravura ajudou a estimular a reprodução destes temas na azulejaria. Copiando pequenos trechos, eliminando aspectos mais complexos de composição e acrescentando outros, os pintores de azulejos produziram painéis que decoraram salas e jardins, recriando por vezes quadros de Watteau, Boucher e Lancret, difundidos por álbuns de gravuras como o de Jean Andran e outros. Continua a ser importante o trabalho de Robert C. SMITH, na descodificação de elementos franceses dos séculos XVII e XVIII no campo dos azulejos lisboetas de Setecentos e divulgação de modelos. “French Models for Portuguese Tiles”, in *Apollo*, n.º 134, Londres, 1973, pp. 396-407, retomado pelo interessante artigo de Celso Mangucci recentemente publicado: “As gravuras de Nicos Lancret e Os Azulejos da Quinta da Trindade”, in *Revista Almadan*, II série, n.º 13, Julho 2005, pp. 113-119. A este assunto voltaremos na IV parte do trabalho.

pela divulgação da obra de pintores franceses, os pintores de azulejos recriam cenários do mundo que lembram sonhos, verdadeiros estados de alma, sensualidades de um fenómeno natural que conquista o seu lugar definitivo, procurando um equilíbrio entre sugestões do maravilhoso e manifestações do corpo.

De um vasto leque de exemplos, demarcámos dois, que nos parecem bastante paradigmáticos: o primeiro integra a colecção Adriano Júlio Coelho (Torel), fazendo parte de um conjunto de quatro painéis de temática frívola e amorosa. Analise-se esta cena que se desenvolve em torno de uma figura principal, cuja pose e gesto geram uma acção principal, enquanto outras acções secundárias se desenvolvem em seu redor como que impondo círculos de conversas (v. I.D.1 e 2).

O rigor de execução e uma cuidada atenção aos pormenores que se ligam com a confirmação da indumentária de matriz francesa permitem supor um trabalho amadurecido situado no primeiro quartel do século XVIII: três damas, uma das quais segurando um espelho, usam toucado “em pente”, ou seja, a conhecida característica à *la Fontange*. Estão acompanhadas de um cavalheiro que usa a véstia larga com prega atrás. Nota-se um tratamento bastante apurado nas questões da atitude e dos gestos, na inclinação da cabeça e do corpo. As figuras revelam repouso, calma, instante capturado de um tempo fugaz. É aqui revelada uma grande cumplicidade entre a pintura e o azulejo.

O segundo exemplo, cuja figuração remete igualmente para uma cena de lazer em jardins, é já de um estilo assumidamente rococó, de cerca de 1760-70. Trata-se de um conjunto de graciosos painéis existentes numa pequena sala de carácter intimista (gabinete ou *boudoir*) do Palácio Fronteira²⁷, em Lisboa (v. I.D.3-4).

Muito semelhante a alguns painéis do Palácio Pombal, em Oeiras (em especial os da Sala da Música), este conjunto apresenta um ciclo muito interessante e de grande qualidade sobre a representação de

²⁷ Cf. José MECO – “A Azulejaria (Dossier Palácio Fronteira)”, in *Revista Monumentos*, n.º 7, Setembro, 1997, pp. 54-60.

“cenários” galantes. As cenas centrais, pintadas a azul e branco, estão envolvidas por cercaduras policromas, com motivos florais e concheados muito característicos da época. Acusando um bom desenho, recriam gravuras francesas da primeira metade do século XVIII. A atmosfera é lisonjeira, onde há evidentemente uma atenção dada pelo pintor ao carácter individualizado das figuras representadas, evidenciando-se nos painéis escolhidos a figura masculina que toca o bandolim. Ela é o centro das composições. Em seu redor descrevem-se formas de estar: as senhoras de *tafettás* e os homens emperucados não fazem mais do que sussurrar à orelha desejos e ternuras. Dois pares dançam, enquanto outros assistem e comentam debaixo de uma árvore. Conversas amorosas que se agrupam e desmultiplicam. Diversidade de sentimentos amorosos, onde cada um pretende ilustrar uma atitude específica face ao amor, mas onde todos são intermutáveis nos seus papéis.

Fruto de uma observação atenta e directa de um espaço, o pintor de azulejos recria, a partir de um dado em segunda mão (a gravura), um bom testemunho de uma ambiência alegre e agradável, representando atmosferas e conjuntos onde predominam vários vectores: harmonia, perspectiva, proporção de formas, expressão de sentimentos, enunciados e componentes do discurso de representação da vida privada; signos icónicos que integram o relato de uma narrativa própria²⁸.

Todo este conjunto descreve na sua sequência, na sua causalidade e no seu circunstancialismo representações estáticas de cenas de “uma história”, cuja temporalidade e cuja causalidade só fragmentariamente são captadas (espécie de textos pictóricos). O mundo que nos é aqui apresentado é, no fundo, o universo da pintura de Watteau, um registo da teatralidade, onde as figuras são identificadas pelo

²⁸ Sob esta perspectiva, veja-se um interessante caminho de interpretação da pintura francesa do século XVIII: Norman BRYSON – *Word and Image, French painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, 1981, onde o autor examina a evolução dos estilos narrativos: o tipo de histórias representadas e pintadas, a maneira de comunicar e transmitir informação, as diferentes formas de representar o corpo como instrumento para incorporação de mensagens textuais.

traje, ligadas a um repertório codificado, sendo por vezes privadas da sua significação, reduzidas a admiráveis modelos, personagens quase intemporais integradas no repertório da festa ou da assembleia galante. A obra deste pintor vai sendo progressivamente incorporada no vocabulário corrente dos pintores de azulejos em consequência da impressão e circulação de estampas²⁹.

Uma mesma questão permanece sempre: qual é a parte de ficção, invenção, realidade ou de teatralidade? Qual a fronteira entre o mito e a verdade? Embora o pintor de azulejos não faça um registo de uma realidade nacional, recupera e recria “valores de época”, operando no sentido de corresponder ao imaginário da aristocracia portuguesa, onde a idealização da vida campestre, de um certo devaneio e estonteamento, longe de compromissos e constrangimentos, é o cenário comum de passatempos e diversões amorosas. Valorizados pelo espaço onde se encontram e pelo bom estado de conservação, estes painéis são, por tudo isto, um excelente exemplo da azulejaria rococó.

1.1.5. O exotismo – “chinoiseries”

Correspondendo à construção de uma imagem brilhante e sedutora, o gosto pelos objectos orientais e a ideia de uma China erudita irá traduzir-se numa outra variante da “arte de bem viver” na segunda

²⁹ A obra de Antoine Watteau teve diferentes usos e conheceu múltiplas utilizações. Foi muito divulgada e foram muitos e conhecidos os seus gravadores: Boucher, Cochim, Huquier, Lajoue, entre outros. Os seus desenhos sugerem a existência de uma moda ornamental e de uma invenção específica, suscitada pelos modelos criados, considerados pelos ornamentistas como campo ideal de invenções diversas (gravura de representação). A arte da ilustração dos livros (gravura de ilustração) tem durante este período uma enorme divulgação. Vinhetas, florões, conchas, ramos de flores e frutos sugerem de uma forma mais ou menos assimétrica os motivos preferidos da época. Vd. *L'Oeuvre D'Antoine Watteau Peintre du Roy, gravés d'après les tableaux et dessins originaux tirez du cabinet du Roy et des plus curieux de L'Europe*: Par les soins de M. de Julienne, Paris, s/d; *Figures de différents caractères de Paysage d'Etudes dessinés d'après nature Antoine Watteau (...), gravées à l'eau forte (...), tirées des plus beaux cabinets de Paris*, Paris [s.d.].

metade do século XVIII³⁰, impondo-se como uma matriz de gosto e como sintoma decorativo do rococó europeu. Num complexo processo de reencontro com o Oriente, denota-se com alguma clareza uma lenta e gradual emergência de novos padrões de sensibilidade e de inteligibilidade na cultura portuguesa setecentista. A par da cultura das Luzes, não há dúvida de que a voga da *chinoiserie* conheceu neste período um êxito enorme.

O Oriente apresentou-se também como um espaço de projecção de gosto e de sensibilidade estética. Entre os ornamentos de feição orientalizante que mais se vulgarizaram nesta época, o mobiliário e a decoração de peças em *chinoiserie*³¹ (ourivesaria, bronzes, tecidos e porcelanas) ocuparam um lugar de destaque.

Assistiu-se a uma enorme procura de produtos de identidade exótica, que ultrapassaram a oferta, passando-se à rápida produção mais ou menos fiel onde a imaginação assumiu um papel preponderante. Este aumento do afluxo de mercadorias significou mais do que uma simples utilização dos objectos. Agiu-se e impôs-se também em termos decorativos ocidentais sobre objectos orientais, adaptando-se molduras e ferragens barrocas a peças em laca, assim como se aplicaram perfis em talha a tecidos chineses.

Foi no domínio das artes ornamentais, no quotidiano da decoração, que a importância da vivência orientalista europeia melhor se notou em Portugal. Em Setecentos, a *chinoiserie* tornou-se código de moda na decoração de interiores; desde o revestimento de paredes com frescos, estuques, telas e papéis pintados, algodões estampados,

³⁰ O gosto da *chinoiserie* na azulejaria portuguesa de Setecentos foi também já abordada por Celso MAGUCCI em – “Imagens da China – Fontes gráficas para os azulejos do Palácio do Sobralinho”, in *Revista Almadam*, II série, n.º 7, Outubro 1998, pp. 141-147.

³¹ Esta palavra em francês e no plural resultou da substantivação de uma qualidade adjectiva. Autonomizou-se enquanto manifestação de gosto europeu pelo Oriente. A par das *turqueries*, *singeries*, enformou artisticamente uma concepção ocidental alargada do Oriente. Consultem-se: Madeleine JARRY – *Chinoiserie, le Rayonnement du goût Chinois sur les Arts décoratifs des XVIIe e XVIIIe siècles*. Friburgo, 1980; Hugh HONOUR – *Chinoiserie – The Vision of Cathay*, Londres, 1973; Oliver IMPEY – *Chinoiserie – The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*. Londres, 1976; Dawn JACOBSON – *Chinoiseries*. Paris, 1993.

à produção de objectos de mobiliário doméstico e sacro, e aos apontamentos de produção efémera (cenografia, adereços para teatro, decorações para festas de corte etc.). Uma amplitude de vivências e a idealização de um Oriente altamente decorativo, concordaram em termos morfológicos com a estética rococó. Para além das artes aplicadas, a *chinoiserie* invadiu e preencheu os domínios da gravura e da pintura³².

Datam do século XVII os primeiros livros de ornamentação orientalizante, em simultâneo com uma crescente informação de gravuras e de livros de viagens³³ ao Oriente, onde hábitos e costumes, flora e fauna são filtrados pela visão e traço do seu narrador-viajante, residindo neste ponto a justificação para a escolha de determinadas opções decorativas. Os temas iconográficos deste exotismo atingem uma variedade tal, misturando e aglutinando vários elementos formais, que se conjugam num universo denso, absurdo, mas ao mesmo tempo lógico e coerente.

³² Os maiores representantes deste discurso iconográfico são Watteau, Boucher e Pillement, levando este último ao extremo, a coerência deste jogo absurdo numa contínua transformação e reinvenção vocabular. Cf. Catálogo *Jean Pillement – O Paisagismo em Portugal no século XVIII*, op. cit.; Lise FLORENNE – “Pillement Paysagiste en son temps”, in *Medicine de France*, n.º 180, MCMLVII, pp. 17-32; L. Patrice MARANDEL – “Boucher et les “Chinoiseries”, in *L’Oeil*, n.º 374, Septembre, 1986, pp. 30-37.

³³ Cf. Duarte BARBOSA – *Livro Que Se dá Relação do Que Viu e Ouviu no Oriente Duarte Barbosa*; introd. e notas de Augusto Reis Machado, Lisboa, 1946; Juan Gonzalez de MENDONÇA – *História de las cosas mas notables, ritos y costumes del gran Reyno de la China... Cõ un itinerário del nuovo Mundo*, Madrid, 1587; Jean NIEUHOF – *L’Ambassade de la Compagnie Orientale des Provinces Unies vers l’Empereur de la Chine, ou Grand Cam de Tartarie, faite par Srs. Pierre de Goyer et Jacob de Keyser*, 2 tomos; trad. francesa e comentários de Jean Le Carpentier, Liège, 1665; Louis LE COMTE – *Des ceremonies de la Chine*, Liège, 1700; *Cerimonies et Costumes Religieuses de Tous les Peuples du Monde, Representées par des figures de la main de Bernard Picard, avec des explications historiques et des dissertations curieuses*. [Publicada em Paris em 1807-1808, L. Prudhomme, 11 vols. (1.ª ed. de 1723-1743). Consultámos a edição de 1789 na Biblioteca Nacional de Lisboa, actualmente em muito mau estado.] Pe. Jean Baptiste DU HALDE – *Description Geographique, Historique, Chronologique, Politique, et Physique de L’Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise...* La Haye, 1736, 4 vols. As gravuras contidas nestes dois últimos livros foram já objecto de estudo. Cf. Sobre este tema consulte-se: Celso MAGUCCI – “Imagens da China – Fontes gráficas para os azulejos do Palácio do Sobralinho”, in *Revista Almadam*, II série, n.º 7, Outubro 1998, pp. 141-147.

A estes movimentos de transculturação foi especialmente sensível, ao longo do segundo quartel do século XVIII, a produção da azulejaria portuguesa, mostrando-se receptiva à integração de motivos extra-europeus na concepção e decoração de muitos painéis. Este sentido alegre, festivo, cortês, por vezes intimista, e a reproduzibilidade extrínseca destas imagens da *chinoiserie* setecentista serviram de modelos aos pintores de azulejos ao longo do século, enquanto sinais de um Oriente sucintamente imaginado e recriado por eles.

Filiáveis em imagens orientalizantes, catalogámos um acervo de peças existentes em conjuntos bastante significativos. Entre os diversos edifícios que visitámos na região de Lisboa, destacamos os seguintes: Palácio Pimenta (salas do primeiro andar), Palácio Rebelo de Andrade-Ceia (uma sala do andar nobre); Mosteiro de São Vicente de Fora (painéis da escada); Palácio de Queluz (salas das Mangas), Rua do Sacramento à Lapa (revestimento das escadas); Quinta dos Azulejos (banco de jardim), Quinta da Alfarrobeira (tanque octogonal), Quinta de Nossa Senhora da Piedade (salas do andar nobre) e Palácio do Sobralinho (terraço do jardim) em Vila Franca de Xira.

Estes conjuntos de painéis de azulejos com cenas chinesas em casas nobres documentam o gosto e o manifesto interesse de um tipo de clientela interessada nesta temática.

Olhando em pormenor as várias séries das peças escolhidas, deparamos com o seu carácter enciclopédico, coexistindo momentos de lazer (pesca, caça, o chá, a dança, etc.), com actividades de trabalho (processo de fabrico da seda, descrição de portos, costumes religiosos, etc.)³⁴. Aqui se mostra e reinventa – numa leitura cronológica situada entre os anos 40 do século XVIII e os primeiros anos do século XIX – a evocação de um Oriente exótico.

³⁴ Paradigmático deste período da predominância de temas orientalizantes na azulejaria da segunda metade do século XVIII é a importante colecção adquirida entre os anos 1955 e 1962 para a última reconstrução da nobre Quinta do Sobralinho em Vila Franca de Xira (v. vol. 3, pp. 255-260). Cf. Celso MANGUCCI. Ver ainda José Alberto RIBEIRO – “O Palácio do Sobralinho ou a Reinvenção de um Paço do século XVIII”, in *Boletim Cultural Cira*, 8, 1998-99, pp. 81-93.

Livrementemente, as primeiras decorações de *chinoiserie* são ainda bastante incipientes (*i.e.* Palácio Pimenta (v. I.E.1-2), Mosteiro de São Vicente de Fora e Quinta de Nossa Senhora da Piedade), representações de pequenos pagodes, figuras sentadas de pernas cruzadas, trajando à moda oriental, chapéus cónicos, cenas ribeirinhas com embarcações orientalizantes, tendas montadas e tapetes orientais para a hora do chá, criados que acompanham as senhoras e as protegem do sol à beira rio, temas que entrecruzam com ornamentos clássicos, como as cercaduras recheadas de *putti*, pilastras e enrolamentos.

A natureza envolvente apresenta também indícios orientalizantes: palmeiras, troncos curvados, lembrando os tradicionais motivos florais, enormes flores sustentadas por finos troncos e caules, plantação exótica; por fim, inventam-se naturezas várias. Esta primeira fase revela uma simplificação de elementos, onde se indicam apenas os pormenores mais minuciosos, sem qualquer pretensão de registo iconográfico. Numa fase posterior, a linguagem rococó assimilará estes temas, desenvolvendo, justapondo e adicionando elementos formais numa maior liberdade de interpretação.

A natureza vai crescendo com maior consistência, cercando uma arquitectura efémera e coexistindo com o próprio vocabulário rococó. Reconhecem-se flores exóticas [*i.e.* Palácio Ceia (v. I.E.3-6) painel da escada da Rua de Sacramento à Lapa, actual Fundação Luso-Americana³⁵, e painéis da Rua de Alcântara (v. I.E.7-14), Quinta dos Azulejos].

A figura humana é quase sempre apresentada sob a forma de tipos característicos: o pescador, o bailarino, o criado que serve o chá, que se sentam para uma conversa ou para uma refeição em família. O vestuário destas personagens de pequena estatura é misto: roupa flutuante, cabelo com rabicho, longos bigodes e variantes do chapéu cónico. Na maior parte destas composições desenvolvem-se linhas assimétricas com diferentes ritmos.

O gosto por uma fantasia paulatinamente mais eficiente regista-se numa outra fase da iconografia das *chinoiseries*, de que são exem-

³⁵ Cf. José Sarmento de MATOS – *Uma Casa na Lapa*. Lisboa, 1994, pp. 128-129.

plos o revestimento do tanque da Quinta da Alfarrobeira e os painéis policromados neoclássicos atribuídos ao pintor ceramista Francisco Jorge da Costa (1784) dos vãos das janelas do corredor das mangas do Palácio de Queluz (v. I.E.15).

No primeiro caso, sem esquecer o espírito de fantasia ainda rococó nas cercaduras a amarelo, o pintor pontuou em linhas e contornos a manganês actividades no porto de mar e cenas de lazer, como, por exemplo, a música e dança com figuras orientais. Segue em desenho rigoroso a imagem de um porto com as suas inúmeras embarcações. Sugere-se um momento de narratividade, onde as figuras se detêm por um instante no seu movimento. O princípio do contraste define-se nesta composição pelo fundo envolvente mais claro e as figuras em contornos mais nítidos em primeiro plano. Trata-se de uma espécie de *veduta*, pretexto para uma representação muito próxima da água, função do edifício onde estão colocados os painéis.

O segundo exemplo faz parte da conhecida decoração da colorida sala das Mangas. De grande qualidade e efeito decorativo, estas imagens estão aplicadas individualmente, assumindo-se em modelos decorativos (postais), constituindo peças únicas de decoração³⁶. O pintor desenvolve nestes painéis uma linguagem artística elaborada, no tratamento da pintura de paisagem – servindo de pano de fundo –, no desenho da fauna e flora e no próprio tratamento da personagem representada, assumidamente oriental. Estas imagens, no seu todo, buscando o exótico, constituem receituários fáceis de imaginação.

Para concluir, integrados nesta vivência de exotismo, foi possível encontrar exemplares que nos permitiram classificá-los como um grupo tipológico na caracterização de um discurso plástico de imagens ideais da vida social privada do século XVIII.

³⁶ O interesse por esta temática decorativa motivou a produção de duas encomendas civis, também de uma fase já mais tardia, exportadas para o Brasil, hoje já deslocadas da sua localização original, a primeira para o novo edifício da Reitoria da Universidade da Bahia e a segunda para um edifício particular na Rua Osvaldo Cruz, n.º 782, em São Luís do Maranhão. Cf. J. M. dos Santos SIMÕES – *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)*, Lisboa, 1965; Mário BARATA – *Azulejos no Brasil*, Rio de Janeiro, 1955; José VALADARES – *Azulejos da Reitoria*, Salvador, 1953.

1.2. Prazeres

Este foi um outro círculo suficientemente abrangente que caracterizámos como denominador comum à “arte de viver” do século XVIII: distração, divertimento, entretenimento; momentos agradáveis que a sociedade tomou como referências e modelos civilizacionais³⁷.

Assim, identificámos um breve repertório de temas-tipo a que correspondem inúmeras representações em painéis de azulejos com preocupação de unidade icónica e narrativa: caçadas e montarias, cenas marinhas, cenas do trabalho agrícola, jogos, dança e a mesa, entre muitas séries de outros temas que poderiam ser mencionados. Estes prazeres são espelhados e reflectidos, transpondo para as paredes e muros, os modelos, as regras, os protótipos, as inspirações, em suma, um conjunto de ideias, espécie de compêndio normalizador onde tudo se ensinava pela imagem.

1.2.1. Caça

O divertimento e prazer da caça³⁸ assume-se como um dos temas mais fortes e emblemáticos de toda a azulejaria portuguesa. As cenas de caça são, como sabemos, um dos temas abundantemente mais representados nos azulejos.

³⁷ “Le XVIII siècle découvre toutes les interrogations que suscite le plaisir, et c’est comme s’il inventait le plaisir...” Cf. Jean STRAROBINKI – *L’invention de la Liberté 1700-1789*, Genève, 1964, pp. 53.

³⁸ A antiga caça dividia-se em: montaria e altanaria, citraria, ou volataria. A montaria era a caça que se fazia a tiro, a cavalo e com auxílio de cães (caça grossa). A volataria era a que se fazia com aves de rapina ensinadas. Temos assim, ainda hoje, uma caça considerada *baixa* a todos os animais bravos que andam em terra, rasteiros, por oposição às aves de alto voo. Para cada espécie de caça varia a táctica empregada para a sua captura, distinguindo-se em três formas gerais as maneiras de caçar, especificamente em Portugal: espera, batida, e caça com cão de parar. Sobre este assunto, veja-se: Gabriel PEREIRA – *As Caçadas: 1.ª parte: Monterias e altanarias, a caça antiga, veação no termo d’Evora na Idade Média, o livro de montaria de D. João I, Lalain, a espingarda do século XVI*, Évora: Minerva Eborensis, 1892.

A caçada constituiu uma das grandes afeições da aristocracia europeia, tendo deste modo sido frequentemente representada pelos pintores de azulejos portugueses. Conotada como actividade nobre³⁹, são em grande número as imagens do valor pessoal que prevalecem na representação massiva das grandes composições de caçadas e montarias.

No conjunto dos programas decorativos realizados para casas nobres e palácios, as séries das representações da caça ocuparam desde sempre um lugar excepcional. Como tema⁴⁰ apresenta as ocupações dos homens, celebrando a sua coragem, tanto em episódios guerreiros, como no seu confronto com as fortes forças da natureza. Estamos frequentemente defronte de programas iconográficos, no sentido estrito do termo, uma vez que são encomendados para relembrar as paixões cinegéticas dos homens, fazendo alusão a um gosto que praticava quotidianamente.

³⁹ A caça teve sempre nos nossos reis e príncipes afeição praticantes (direito senhorial) sendo o seu exercício perfeitamente regulamentado, chegando a ser instituídos na casa real os cargos de caçador-mor e monteiro-mor. Os ofícios das Reaes Coutadas, e das montarias mores do Reino tinham os seus privilégios e isenções (1751). Cf. Gabriel PEREIRA – *op. cit.*, pp. 6-25. Não se pode afirmar que a literatura portuguesa seja abundantemente rica em questões cinegéticas, em tratados específicos da caça ou simplesmente em trechos dos grandes escritores portugueses que se refiram especialmente à caça. Veja-se alguns exemplares da literatura venatória portuguesa: *Livro da Montaria Feito por D. João I, Rei de Portugal (...)*, conforme o manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa, ed. Coimbra, 1918, obra que em muito segue o modelo de D. Afonso XI, no seu tratado de caça do monte com todas as regras e preceitos para caçar com êxito (*Livro de la Montaria del Rey de Castilla Alfonso XI*, Madrid: Editorial Património Nacional, 1974) a *Arte da Caça e Altanaria* por Diogo Fernandes FERREIRA, Lisboa, 1616 (ed. Biblioteca dos Clássicos Portugueses, Lisboa 1899), Pero MENINO – *Livro de Falcoaria (...)*; publicado, com introd., notas e glossário por Rodrigues Lapa, Coimbra, 1931; António Rodrigues PIMENTEL – *Tratado de Curiosidade da Caça da Montaria (...)* 1649; *Livro de Cetraria e Experiências de alguns Caçadores* (tratado anónimo [s.n]). B.N., Pba 518, fl.1-30v.; Mestre GIRALDO – *Livro de Alveitaria*, Lisboa, B.N. cód. 2294, fl. 1-45v (século XVII), Livro de síntese: Aquilino RIBEIRO – *A Caça em Portugal*, Lisboa, 1963 (ed. 1980). No repertório das fontes estrangeiras, consulte-se o catálogo: *L'art de la chasse & le metier de la guerre*, Paris, 1993.

⁴⁰ É relevante salientar a importância que este tema da caça tomou desde tempos mais recuados, servindo um conjunto de imagens como referente cultural. Para o sucesso

O tema é retomado e lembrado pela própria força da imagem, considerando-se o exercício venatório como o alto valor na formação das virtudes morais da juventude. Igualmente sublinham a noção da natureza, sempre presente nestes ciclos temáticos como peça constituinte do ornamento essencial.

Este tema surge na azulejaria portuguesa com admirável delicadeza e com um enorme entusiasmo, pois recorde-se o papel de revestimento em série de feição popular, na conhecida figuração avulsa onde abundam na decoração das peças os motivos de caça e das espécies mais vulgares com um ingénuo recorte de figuras de caçadores, coelhos, lebres, perdizes, etc. Os temas venatórios podem ser considerados no domínio da cerâmica decorativa como o mais valioso aspecto artístico nacional. Muitos painéis constituem um vasto e diversificado repositório de cenas da vida do tempo, focando as mais variadas ocupações dos nobres, entre os quais estavam, seguramente, os prazeres da caça. São numerosas as peças desses géneros com motivos venatórios, dentro de uma série completa de outros aspectos onde se abordam os mais diferentes temas, como temos vindo a constatar, desde a vida privada e quotidiana da aristocracia, até às diversas cenas de trabalho rural.

desta temática e da sua produção a força das impressoras da Europa Central foi decisiva. Quantas estampas editadas com base nos desenhos de Jan van der Straet, dito Stradanus (1523-1605), i.e. *Venationes, Feraarum, Avium, Piscium, Pugnae Bestiariorum & Mutuae Bestiarum*, publicado várias vezes durante o século XVII e as águas fortes de António Tempesta (1555-1605), i.e. *Primo Libro de Caccie Varie*, impresso por Andrea Vaccario em Roma, 1582, foram notórias na elaboração da pintura e representação da caça. Pela diversidade dos seus sujeitos cinegéticos e pela difusão exemplar, elas afirmaram-se rapidamente na Europa como uma fonte de inspiração apreciada pelos artistas. Recorde-se Rubens (1577-1640) com uma larga série de trabalhos sobre a caça (*Caça ao leão*, Museu do Louvre) na sua maioria com grande sentido heróico e dramático. O tema venatório interessou-o sob todos os aspectos. Veja-se o catálogo *Versailles: Les Chasses exotiques de Louis XV*, Amiens, Musée de Picardie, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995. Ainda na pintura e relacionado com o tema da caça, veja-se o artigo: Martin KEMP – “Paolo Uccello’s “*Hunt in the forest*”, in *The Burlington Magazine*, v. 133, n.º 1506, March, 1991, pp. 164-178.

Os episódios de caça foram assunto que desde o século XVII despertou a atenção a muitos pintores de azulejos⁴¹; talvez no sentido de traduzir intenções e sentimentos nacionalistas decorrentes do período da Restauração.

A presença do azulejo tornou-se corrente aplicando-se frequentemente o assunto venatório em espaços de maior circulação: escadas, corredores, jardins e evidentemente alguns salões nobres (ex.: Quinta de Manique no Estoril, retomando e dialogando com a moda dos excelentes conjuntos decorativos usados pela tapeçaria⁴², com a vantagem de o azulejo poder revestir exteriores que tomaram uma feição pronunciadamente nacional. Estas composições, relativamente aos outros temas, podem considerar-se na primeira linha da execução, pelo interesse iconográfico, composição dos quadros e das cercaduras e excelente sentido artístico.

Avalie-se a variedade e riqueza que representa esta série magnífica de trabalhos espalhados em muitos conjuntos, de norte a sul do país, interessando-nos como sabemos por critérios metodológicos, a região de Lisboa. As mais acidentadas cenas propiciadas pela caça são representadas com um movimento admirável, impondo-se com grande destreza e energia por parte dos cavaleiros, e por vezes revelando algum conhecimento das técnicas e modos de agir no acto de caçar. Todas as formas de caçar, regulares ou proibidas, têm a sua figuração em muitos painéis de azulejos. As batidas ao javali e ao

⁴¹ Veja-se o notável conjunto do Palácio Fronteira em Lisboa. As cenas de caça são um dos temas mais abundantemente representados nos azulejos deste palácio e encontram-se não só no jardim, forrando bancos e canteiros, mas também dentro do palácio, em painéis policromos ou simplesmente azuis e brancos. Exemplo já tratado de forma sistemática sob o ponto de vista da reprodução do modelo (utilização da estampa como modelo cerâmico). Cf. Ana Paula Rebelo CORREIA – “Estampa e Azulejo no Palácio Fronteira”, in Revista *Azulejo*, n.º 3/7, Lisboa, 1999, pp. 5-23.

⁴² Também neste domínio artístico, a representação de temas venatórios foi muito importante: Cerca de 1567 Cosme I de Medicis, Duque da Toscana, encomenda uma série de tapeçarias representando cenas de caça inspiradas no *Tratado de Caça* de Gaston Phlébus e destinadas à Villa Poggio. Os desenhos para as tapeçarias foram encomendados a Stradanus e serviram de base para uma primeira série de seis gravuras impressas em Antuérpia em 1570, por Hieronimus Cock. Cf. Ana CORREIA – *op. cit.*, pp. 8.

veado, realizadas por infantes ou cavaleiros, são, talvez, tratadas com maior frequência e surgem cheias de vida, em ambientes de luxuriante vegetação, constituindo quadros de grande valia artística.

Inventariamos algumas, quer em conjuntos, quer como peças individuais: o revestimento do muro do jardim da Quinta das Lapas (Torres Vedras); painéis pontuais que forram as paredes do Canal de Queluz, alguns painéis do Palácio Pimenta, o revestimento do muro da Quinta das Águias, à Junqueira, Quinta do Espie (Lumiar), Quinta dos Azulejos; Palácio Rebelo de Andrade-Ceia (v. II.A.1-3) e Palácio Praia e Monforte (v. II.A.4).

Outras cenas existem, onde até são tratadas caçadas a espécies inexistentes no nosso contexto geográfico e, nestes casos, deparamo-nos como o total desconhecimento dos modos de acção, a inadequação da indumentária do cavaleiro dão lugar a circunstâncias de ingenuidade, o que concede a estes trabalhos um tom muito particular. Assim acontece com as caçadas ao leão, tigre, avestruz, elefante e urso de que, apesar de raras, se conhecem alguns exemplos; nas quais os animais apresentam alguns erros anatómicos, confundidos na pura fantasia da acção e mesmo imprimindo uma feição pronunciadamente vernacular.

Esta grande quantidade de exemplares, representando cenas de caça, não corresponde como sabemos a uma variedade equivalente, não existindo nalguns casos a preocupação de criar, mas de copiar e repetir, acabando frequentemente muitas cenas por servirem de modelo umas às outras. No entanto, essa repetição – que por vezes é falsa – leva o observador a julgar frequentemente já ter visto o mesmo painel noutra local. Esta questão não retira o interesse a muitos destes trabalhos, que, examinados em pormenor, oferecem sempre quaisquer motivos diferentes, onde o pintor pôde imprimir alguma criatividade e cunho mais personalizado.

É dentro desta identidade que se apresenta como estrutura-base dos painéis de azulejos referentes à caça – especificamente os do primeiro e do segundo quartel do século XVIII – uma cercadura onde nem sempre os motivos decorativos correspondem ao tema central e, no meio dela, a cena focada tendo por fundo a natureza (fundos de

paisagens), regra geral um tanto esbatida, para que possa sobressair e ganhar relevância a cena principal dada em primeiro plano. Muito frequentemente, as cenas apresentam um grande apuramento no tratamento pictórico. Os fundos azuis paisagísticos aparecem por vezes esboçados, aguados através de manchas que sugerem árvores, montanhas e casas a distância, com um tratamento muito mais livre que as das figuras do primeiro plano.

Outro motivo de identidade e valorização é, como sabemos, o já citado enquadramento dos painéis, no sábio aproveitamento do espaço. Realizados para aplicação em determinadas habitações, estes programas iconográficos teriam certamente de obedecer aos espaços a revestir, surgindo pequenas superfícies como por exemplo os vãos das janelas e enxalços das portas integrados em harmonia com a decoração geral.

A figuração dos painéis é variável. Na composição de muitas cenas teria forçosamente de estar presente a elegância, o verdadeiro requinte que esta prática realmente envolvia, como nos transmite o excelente painel do Palácio dos Marqueses de Tancos, representando um par a cavalo preparado para a caça ao falcão, e a partida de cavaleiros para a caça do silhar do edifício do Grémio Literário, na Rua Ivens em Lisboa. Estas caçadas detêm a sua regra, uma etiqueta especial e palaciana que teria de ficar registada dado o seu incontestável interesse pictórico.

Noutros painéis, a figuração é numerosa, como se o motivo focado se tratasse quase de uma representação teatral. Os caçadores são geralmente apresentados como pessoas de classes superiores, requintadamente trajados, que, a pé ou a cavalo, usam armas de toda a espécie, na perseguição movimentada dos animais “batidos” pela criadagem e pelos cães.

Saliente-se ainda a diversidade e evolução do tema. Muitos painéis remetem-nos para a acção das práticas venatórias: lutas corpo-a-corpo, violentas e emotivas, cenas culminantes de grande sabor dramático, grandes perseguições ao javali e ao veado, alguns momentos de pausa e espera, esconderijos, etc.

No final do século XVIII, a representação da caça ganhou um outro sentido, perdendo lentamente a feição aristocrática. A introdução da espingarda deu às acções venatórias matizes um tanto burgueses, assumindo uma feição cada vez mais desportiva. Em síntese, o tema venatório interessou poderosamente e de maneira muito especial ao azulejo, focando na generalidade determinadas cenas, tendentes a salientar personagens ou acções de uma objectividade em que transparece a encomenda, a sujeição a um gosto muito próprio. Transversal e referenciando várias épocas, o tema ofereceu-se como uma espécie de síntese, ou resumo de instruções de cariz didáctico e compendial.

1.2.2. Pesca e Cenas marítimas

É igualmente importante o acervo de azulejos setecentistas que se prendem com a apelação ao prazer da pesca, inventariando-se um conjunto significativo de imagens relacionadas com cenas marítimas, tais como as marinhas, a faina da pesca, a vista de portos com os seus barcos fundeados e múltiplas actividades humanas, em levantamentos quase topográficos no seu verismo.

O mar e o rio, evocados nos seus portos e ancoradouros – associados por vezes a batalhas navais, a estaleiros náuticos⁴³ e a naufrágios catastróficos –, tornam-se tema pictural na azulejaria portuguesa desta época, podendo ser desmultiplicado em várias dicotomias: pescadores/marinheiros, barcos/navios, pesca/comércio, rios/riachos, pescador/camponês; litoral/pastoril, etc.

Datam dos finais do século XVII as primeiras figurações relacionadas com a presença do mar na azulejaria portuguesa, sob a representação de motivos individualizados em figuração avulsa – destacando-se a presença de embarcações, ora mais simples e modestas, ora com barcos maiores que permitiam viagens de longo curso com três mastros e jogos de velas diferenciadas – ou em grandes painéis

⁴³ Veja-se sobre este tema o curioso artigo: Francisco Hipólito RAPOSO – “Os Azulejos Náuticos da Quinta de São Lourenço”, in *Ocenos*, n.º 17, 1994, pp. 109-115.

associados ao tema dos cortejos marítimos, fantasiados na expressão dos seres marinhos (tritões, sereias, hipocampos), criando formas híbridas, ao gosto da fantasia de uma sociedade que se ia confrontando com a descoberta da alteridade de outros povos e de outras culturas. O tema do mar é, neste caso, conotado com a escolha e presença de temas mitológicos na azulejaria da época, destinando-se a satisfazer gostos sumptuários de uma determinada clientela. Para além destas referências, a presença do mar e do rio está inerente à pintura azulejar de meados do século XVIII, ao espaço de prazer e contemplação, intrínseco da natureza, e ao contacto íntimo e permanente com a paisagem.

Em termos de inventário, reunimos alguns exemplos que convivem com esta ideia, que nos fornecem concisas e encantadoras interpretações das actividades relacionadas com o mar, de grande delicadeza e poderoso efeito decorativo pelos cambiantes obtidos através do desenho e da coloração do azul-cobalto.

Dos mais significativos, salientamos os painéis do Palácio Pimenta; do Palácio Pombal, Palácio Monteiro-Mor, Palácio Rebelo de Andrade-Ceia e da designada casa nobre "Vila Garcia", em Pedrouços (v. II.B.1).

Em todas estas composições está patente a presença da água associada em muitos casos a um *charme* onírico. Nalgumas, a água está presente ao longe, por entre colinas, cintilando em pequenos lagos abertos sobre as planícies ou em prados paradisíacos. Em composições equilibradas, avistadas em fundo e em largos enquadramentos, surgem na margem de rios, barcos, pescadores e portos de mar, num entendimento certo de uma realidade sabiamente filtrada.

Outras composições testemunham este prazer pelo mar na execução de grandes quadros narrativos, com uma coerência figurativa adquirida nas oficinas dos pintores, com formação na área da pintura clássica, a óleo, como por exemplo nos demonstram os painéis do salão nobre do Palácio Rebelo de Andrade-Ceia e da "Vila Garcia" em Pedrouços, bons exemplos de pintura cerâmica (v. II.B.2-4).

O encadeamento sucessivo destas imagens reconstitui apontamentos e histórias ligadas à faina da pesca. São imagens fortes, mos-

trando as transparências da água e da atmosfera, os trabalhos ao ar livre em contacto íntimo e permanente com o mar, reproduzindo sensações visuais na sua absoluta imediatez⁴⁴. É através de uma pincelada meticulosa e sensível que a presença da actividade piscatória se traduz com uma intencionalidade ilustrativa, diríamos quase didáctica, transcrevendo em valores plásticos, puros prazeres sensitivos.

A representação emotiva da acção, num espaço de dimensão real, dá ao espectador a sensação de tudo ser vivo e imediato. Terra e água fazem parte de um conjunto harmonioso. O espaço está preenchido por colinas, água, árvores, nuvens, casas, barcos que são apercebidos como manchas de cor, servindo-se o pintor de uma técnica rápida.

Nestes *Portos de Mar* revela-se a serenidade das águas onde a presença dos veleiros corta verticalmente o espaço e aponta para um céu manchado. Estas cenas desenrolam-se como narrativas, representando aspectos miméticos da realidade. Saliente-se a suave ondulação do mar, num jogo de reflexos das sombras dos barcos em azuis mais escuros. As cenas apresentam igualmente a figura humana reduzida, por vezes desfocada, como uma pontuação da paisagem envolvente, captando com grande liberdade, breves momentos.

A espontaneidade das figuras e a liberdade da pincelada diluem-se nestes painéis. Uma vez mais, o azulejo é um suporte privilegiado da pintura. Estes pintores dão-nos uma visão íntima do mar, adoptando uma técnica rápida do pincel, em suma, procurando, acima de tudo, questionar, assim como transmitir uma agradável sensação visual.

1.2.3. Jogos e Divertimentos

Fazem parte de um outro circuito de sociabilidade, uma outra variante do universo abrangente dos prazeres. Também aqui recupe-

⁴⁴ Por exemplo, nos painéis do Palácio Rebelo de Andrade-Ceia, a habilidade na execução do céu e das vistas de paisagem lembram os grandes mestres holandeses de Seiscentos, a que por certo este anónimo pintor teve acesso, devido à divulgação das gravuras. Consulte-se: *The Illustrated Bartsch*. New York: Ed. Y. Leonard Slakes, 1979, vol. 1 - Netherlandish Artists. Ver parte IV, ponto 1.5.

ramos uma série de ciclos temáticos em painéis de azulejos setecentistas, uma abundância de situações, cujo tipo de figuração se prende com os divertimentos ao ar livre, tais como: o jogo do pião, o salto ao eixo, a cabra-cega, a malha com a variante do jogo de chinquilhos⁴⁵, as cenas de garraíadas, a tourada – estas quase exclusivamente masculinas – e ainda outras formas de lazer, como o andar de baloiço, o passeio de bergantim no rio, os jogos de tabuleiro, cenas de circo, ginástica e acrobacia, em suma, uma panóplia variada de actividades que correspondem aos modelos do imaginário da aristocracia portuguesa, à idealização da vida campestre, cenário frequente de passatempos e de diversões amorosas.

Os jogos⁴⁶ e as outras formas de divertimento representam lugares de encontro por vezes mistos, propiciando trocas de sensibilidades, e realizações de actividades que buscam essencialmente o prazer numa sociedade, cujas categorias morais são formas do hedonismo que pretendem atingir um prazer imediato e sensível.

O jogo foi um tema necessário e dominante que interessou muitos pintores de azulejo, correspondendo assim a um tipo de encomenda muito particular.

Como era frequente neste tipo de encomendas, os pintores recorriam frequentemente a gravuras estrangeiras, tratando-se de imagens que olhavam o universo social tipificado através de situações e personagens que em muito se afastavam da realidade portuguesa. No entanto, surgem situações de compromisso entre a difusão destas práticas propostas pelas gravuras e a escolha de temas que se prendem com a realidade portuguesa, como por exemplo as touradas.

A um outro nível de análise, como sabemos, é necessário alguma precaução na interpretação destes temas. Podemos pautar uma conjun-

⁴⁵ O jogo do Chinquillo é um jogo tradicional que consiste no lançamento de uma malha com o objectivo de derrubar um pau, que se encontra em cima de um tabuleiro, sendo jogado por equipas. Existem diferentes formas de o praticar.

⁴⁶ Sobre este assunto veja-se obras de referência: António CABRAL – *Jogos Populares Portugueses de Jovens e Adultos*, Porto, 1991; e *Dicionário de Jogos*, dir. René Allean, Porto, 1973, entre outras.

ção e confluência entre a imitação estimulada pelo modelo proposto pela gravura (apropriação de uma imagem) e a necessidade de registar gestos e comportamentos em conformidade com o essencial da vida social portuguesa.

Os exemplos que escolhemos são sintomáticos desta apropriação de um gosto português a certos modelos temáticos. Das peças que reunimos, distinguimos as seguintes:

Uma série de painéis da segunda metade do século XVIII, executados numa oficina de Lisboa, datáveis entre os anos 60 e 70, representando vários divertimentos ao ar livre (v. II.C.1-2): meninos jogando ao pião, um divertido quadro representando uma festa popular onde camponeses bebem e se divertem na prática de uma variante de um jogo de chinquilhos, uma outra cena de jogos de chinquilhos com a presença de um pastor tocando flauta e uma curiosa cena de baloiço. Possivelmente fazendo parte de um programa decorativo para o mesmo espaço, estas composições apresentam o centro a azul e branco, envolvidos por uma cartela ornamental pontuada por um padrão de florões, peça de ligação entre os diferentes quadros descritivos. São um bom exemplo da azulejaria rococó, reunindo com criatividade a união entre a azulejaria figurativa e a azulejaria de padronagem pombalina.

Encontramos um outro conjunto de painéis sensivelmente da mesma produção dos anteriores, com referências a cenas de jogos de tabuleiro⁴⁷, gamão e cartas de mesa, o bilhar, praticados em recintos fechados, e um painel com o jogo de malha muito semelhante ao painel acima citado, cena em espaço aberto. Fazem parte de uma mesma sala do Palácio Rebelo de Andrade-Ceia (v. II.C.3-6), espaço possivelmente destinado a estes encontros que juntam distração e, ao mesmo tempo, encanto. Ambos os sexos representados estão atentos às peripécias do jogo de boa sociedade. Cenas de interior e simultaneamente espaços em família que ilustram o novo modelo de vida,

⁴⁷ Veja-se *Academia de jogos que trata do Voltarete, do Mediator, do Wisht, do Boston, do Brelan, do Cassino, da Banca, das Damas de Xadrez, do Dominó, do Gamão, do Passo de Roma e de outros muitos jogos de cartas e dados*. Lisboa, 1806.

para uso da aristocracia e da burguesia rica. São momentos de partilha do tempo, de conversa livre.

Por fim, dois outros painéis se colam a divertimentos e prazeres de grandes festas populares: a tourada⁴⁸ à portuguesa (ex. painel do Palácio do Correio-Mor) e uma divertida garraizada, espectáculo tauromáquico em que se lidam os designados garraios com a presença de populares e amadores (ex., Convento de Jesus).

Estes espectáculos registavam um conjunto de preceitos, sistematizados e bem organizados, instituindo uma série de códigos práticos⁴⁹, tais como a etiqueta e a cortesia. Os painéis diferem entre si quanto à forma de apresentação e quanto ao aspecto decorativo, pois estamos sensivelmente em tempos de produção diferentes.

O primeiro exemplo faz parte de um conjunto de silhares (joaninos) que decoram a sala de jantar do Palácio do Correio-Mor em Loures, onde se representa um toureiro a cavalo segundo a etiqueta de Corte do século XVIII. Encontramo-nos perante um jogo de cavalaria.

No segundo exemplo, a cena circunscreve-se a um espaço fechado. Estamos perante um momento de diversão onde o touro é largado a um grupo de rapazes. Pretende-se registar uma cena de carácter mais folclórico e popular.

Sintetizando, podemos afirmar que a ostentação do prazer – neste caso aliado a diferentes tipos de jogos e divertimentos –, tradicio-

⁴⁸ A festa de touros não se esgota apenas na tourada. Como espectáculo comemorativo, a finalidade destas festas era impressionar a audiência e tornar determinada data ou acontecimento impossível de ser esquecido. Veja-se a título de exemplo, as celebrações promovidas pelo Senado da Câmara de Lisboa e as suas próprias decisões acerca destes acontecimentos: Cf. *Elementos para a História do Município de Lisboa*. Lisboa: C.M.L., 1942 [Índice, A-Z, pp. 534-535]; 5.º Conde de Sabugosa – *Toiradas em Portugal*, [s.l.]:[s.n.], [s.d.], 3.v.; Ferreira ANDRADE – “Três touradas no Terreiro do Paço em 1777”, Separata dos n.ºs 30 e 31 da *Revista Municipal*, Lisboa, 1947.

⁴⁹ A prática da tourada resume-se a jogos e actividades lúdicas. Cf. António Galvão ANDRADE – *A Arte de Cavallaria de Gineta e Estadiota, Bom Primor de Ferrar e Alveitaria*, 1678 (estribeiro de D. João IV, um códice manuscrito dos Reservados da B.N. copia a parte relativa à arte de tourear deste livro); e *Luz da Liberal e Nobre Arte da Cavalaria*, publicado pelo Marquês de Marialva em 1790.

nalmente privilégios da nobreza, fragmenta-se e dissipa-se, dando origem a arquitecturas de lugares e espaços diferenciados, mantendo as marcas sociais de origem.

1.2.4. Dança

Para os homens e mulheres da Europa Moderna, todo o mundo era um cenário, identificando-se o teatro com a vida e corporizando-se aspectos que ao mesmo tempo definiam as relações humanas e as identidades em termos teatrais. A arte da dança é nesta perspectiva um suporte indispensável à arte mais geral dos comportamentos⁵⁰ e a uma linguagem do próprio corpo.

A dança é também abordada durante o século XVIII, não só como segmento imprescindível no espectáculo operístico (a ópera estabelecia igualmente as suas convenções próprias que legitimavam a dança das personagens em qualquer situação), como organicamente se associava à dignidade de um espectáculo plenamente autónomo conotado como um prazer social.

Ao debruçarmo-nos sobre a representação das práticas ligadas à dança como testemunho de uma “arte de bem viver” e categorização de *cenas-tipo*, há efectivamente que reconhecer a vantagem de a colocar sob o ponto de vista da utilidade social do lazer e, simultanea-

⁵⁰ Recorde-se a tratadística já referenciada na 1.ª parte deste trabalho, acerca da utilidade social da dança e o seu alargamento a toda a pantomina do andar, saudar e outras cortesias. Cf. Natal Jacomo BONEM – *Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança. Obra muito útil, não somente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas e polidas, as quaes ensina as regras para bem andar, saudar e fazer todas as cortesias que concerne em as assembleias adonde o uso do mundo a todos chama. Offerecido a toda a nobreza portuguesa por Natal Jacomo Bonem, mestre de dança*. Coimbra, 1767; e Joseph Thomas CABREIRA (trad.) – *Arte de Dançar à Franceza, que ensina o modo de fazer todos os diferentes passos do minuete, com todas as suas regras, e a cada hum delles o modo de conduzir os braços: obra muito conveniente, não só a mocidade, principalmente civil que quer aprender a bem dançar, mas ainda a quem ensina as regras para bem andar, saudar e fazer cortesias, que convém a qualquer classe de pessoas: traduzida do idioma francez em portuguez por Joseph Thomas Cabreira*. Lisboa, 1760.

mente, propor encontrá-la nas imagens que a azulejaria⁵¹ pautou (v. II.D.1-4).

Funcionando como um dos prazeres essenciais deste mundo barroco, que em Portugal se estendeu até aos meados do século XVIII, a dança apresenta-se como um excelente tema visual na azulejaria barroca.

Foi possível, partindo da grelha definida no já citado trabalho de Daniel Tércio, elaborar uma amostra significativa de certos núcleos azulejares, referenciando a dança no seu universo de representação em múltiplas vertentes, pois, como este autor constatou, a demarcação das diferentes formas de dança é por vezes bastante fluida:

– recorrendo à pantomina⁵² para narrar uma história, fixando-se tipologias de personagens e ambientes dramáticos;

– fazendo o uso da dança como vocação puramente física e virtuosística⁵³: ex., a conhecida *Lição de Dança*, painel da oficina de William van der Kloet⁵⁴, os painéis do Palácio de Xabregas, os painéis do Palácio Valada-Azambuja, Rebelo de Andrade-Ceia (v. II.D.1), Palácio Monteiro-Mor (v. II.D.2) e Palácio Praia e Monforte (v. II.D.3);

– saltimbanesca⁵⁵: ex., painel da Quinta de Manique representando o baile da roda, painel do Palácio Rebelo de Andrade-Ceia, e alguns painéis em Sintra (Casas Novas) e, como nos mostrou Daniel Tércio, o painel atribuído a uma fábrica de Coimbra, c. 1770, da casa nobre dos Gomes Pires situada em Couto no Mosteiro, no centro do país, figurando o toucador de gaita-de-foles e um folião, segurando

⁵¹ Sob esta ligação entre dança e azulejaria, veja-se o trabalho recentemente publicado e já citado de Daniel TÉRCIO – *Dança e Azulejaria no Teatro do Mundo*. Lisboa, 1999.

⁵² Cf. *op. cit.*, pp. 127.

⁵³ Cf. *op. cit.*, pp. 137.

⁵⁴ Também atribuído ao mesmo pintor e fazendo parte do mesmo conjunto (proveniente do Palácio Galvão Mexia), um outro painel representando três músicos num terço, encontra-se hoje na Casa-Museu Nogueira da Silva em Braga. Este foi pintado com base numa gravura dos Irmãos Bonnard, aberta no ano 1692.

⁵⁵ Cf. Daniel TÉRCIO – *op. cit.*, pp. 134-135.

uma garrafa e um copo⁵⁶, ambos junto de uma taberna, assinalada pelo ramo de loureiro na janela da casa, sem excluir uma atracção vemácula pelo burlesco normalmente de fundo popular, em que estão presentes elementos de paródia e da caricatura.

Este estatuto popular do género teria permitido aos pintores de azulejo maior liberdade para acumular sinais provenientes de instantes diversos potenciadores de leituras dinâmicas.

Constatámos pela análise global destas peças que, ao longo do século XVIII, reflectiram-se nas práticas da dança persistentes áreas de confronto: a antítese entre uma atitude burlesca e um ideal clássico de erudição.

Procurando reunir um catálogo de imagens sobre a dança (apresentada como matéria visual), verificamos que, em termos globalizantes, houve a necessidade de registar, documentar, ilustrar e enunciar comportamentos que se prendiam com as práticas de *bem viver*, fornecendo-nos elementos extremamente interessantes para o esclarecimento da funcionalidade de novos espaços sociais e de novas formas de sociabilidade. A dança representa na mentalidade da época uma expressão de prazer e fruição e simultaneamente uma forma de retratar espaços sociais. Elemento fundamental do cortejar – materializou-se, assim, como modo de viver o corpo socialmente e como instrumento de representação da sociedade.

1.2.5. *A mesa*

Desde a remota Antiguidade que a refeição em conjunto, indissociável de um tempo de festa, se centra em torno da mesa, podendo afirmar-se que esta se tornou ao longo dos séculos um elemento de civilização. O modo e a mutabilidade de apresentar a mesa em oca-

⁵⁶ A associação do vinho incluindo a embriaguez, à dança e à música surge esporadicamente na azulejaria portuguesa do século XVIII. Cf. Daniel TÉRCIO – *op. cit.*, pp. 134-135.

siões festivas constituem um vasto sector da história das artes decorativas e também um capítulo da história das civilizações. À convivialidade da mesa medieval, pertencendo todos fisicamente ao mesmo espaço e ao mesmo prato, sucede o tempo da civilidade, onde é imposto o respeito individual de cada um e onde se define um território próprio. O lugar na mesa torna-se um espaço pessoal.

Codificada com um conjunto de signos e códigos sociais, a arte da mesa⁵⁷ constituiu-se ao longo do século XVIII como algo de extrema complexidade, criando em seu redor um cerimonial e uma imagem de poder, transformando um acto puramente fisiológico em algo de espiritual, de satisfação e de prazer imediato.

Durante este século, foi, sem sombra de dúvida, a corte francesa que forneceu o modelo de etiqueta de mesa nos seus aspectos de encenação do poder e prazer dos sentidos. Esta arte social atinge a magnificência na Europa barroca para a qual muito contribuirá a fixação de um rigoroso e sumptuoso cerimonial. A maneira de servir as refeições contribuirá para o aparecimento das grandes baixelas e serviços de que é exemplo a conhecida Baixela encomendada pelo rei D. João V ao célebre ourives parisiense Thomas Germain⁵⁸. A sofisticação da mesa dependia assim dos próprios elementos montados em aparatosas e engenhosas composições e da sua apresentação em magníficos exemplares de ourivesaria. A evolução da forma da mesa sofisticou-se até chegarmos às famosas *décorations éphémè-*

⁵⁷ A reconstrução do complexo mundo culinário e de questões relacionadas com a etiqueta, organização do pessoal, terminologia, etc., são matérias tratadas em recente bibliografia. Citem-se alguns exemplos: Maria del Carmen SIMON PALMER – *La Cocina del Palacio 1561-1931*, Madrid, 1997; Pierre ENNÉS *et al.* – *Histoire de la Table*, Paris, 1994; Gerard GEORGE – “Les plaisirs visuels de la table” in *Connaissance des Arts*, Fev. 1975, pp. 74-83; Zeev GOURARIER – *Arts et Maniers de Table en Occident, des origines à nos jours*, Paris, 1994; Ruth KEENAN – *2000 ans des festins. Les grandes dates de l’histoire à travers des savoureux menus*, Paris, 1999; Marie-Laure VERROUST – *Cuisines et Cuisiniers de L’Antiquité à nos jours*, Paris, 1999, entre muitos outros.

⁵⁸ Estas encomendas para a Corte portuguesa duraram mais de vinte anos e estão confirmadas documentalmente. Calcula-se que os Germain tenham produzido cerca de três milhares de peças para a Casa Real e para a aristocracia portuguesa. Cf. Leonor d’OREY – *A Baixela da Coroa Portuguesa*, Lisboa, 1991.

res, um programa iconográfico para o qual normalmente concorriam desenhadores, escultores, floristas, paisagistas, miniaturistas, etc.

Em termos iconográficos, os testemunhos são escassos para o caso português, contrariamente, por exemplo, ao que sucede em França, onde se usa a festa em gravuras como elemento de propaganda do poder real.

Contudo, insistimos na nossa pesquisa, procurando as diferentes formas de representação da mesa na azulejaria portuguesa do século XVIII. Contextualizando as imagens que seleccionámos, estas documentam a vivência da mesa constituindo em si mesmas um vasto leque figurativo que transmite toda a evidência e sensibilidade espontânea do homem civilizado. A encenação do quotidiano doméstico – largamente tratado em diversos discursos normativos da literatura de civilidade, como vimos – foi registado na pintura de azulejos e assumida de uma forma mais ou menos ingénua.

Foi comum representar uma refeição entre fidalgos sentados em redor de uma mesa, onde regras como a postura do corpo, maneira de trajar numa refeição de cerimónia, obrigações do dono da casa em destinar os lugares dos convidados, convívio entre os sexos, a serventia da mesa pelos criados e vigilantes, o uso de talheres⁵⁹, faca, colher e guardanapo, a colocação do pão, em suma, usos fixados com precisão não deveriam ser esquecidos.

Uma vez mais, no plano dos registos azulejares, encontramos perante verdadeiros compêndios visuais, que pontuam e documentam um universo de reflexos.

Agrupámos as imagens que sugerem ambientes de interior ((salas⁶⁰, compartimentos fechados destinados à refeição) e ambiên-

⁵⁹ Cf. A. Rocha BRITO – “Apologia do Garfo em azulejos lisboetas”, in *Boletim da Junta da Província da Estremadura*, série II, n.º 11, Lisboa 1946, pp. 35-38 (v. II.E.4-5).

⁶⁰ Foi no final do século XVIII que verdadeiramente se assiste ao nascimento e desenvolvimento do termo “sala de jantar” e a sua apropriação a um único espaço. Até lá as refeições ocupavam um quarto ou uma antecâmara. É interessante observar como o termo associado à função surge na tratadística da arquitectura do século XVIII:

cias exteriores, frequentemente com cenas de ar livre em jardins ou terraços.

Seleccionámos os seguintes exemplos:

Pormenor de um painel proveniente de um palácio na Arruda dos Vinhos, encontrando-se hoje na casa do Conde de Murça em Cascais, cuja cena retrata um momento preciso do quotidiano: o chá. Em redor de uma mesa oval e sentados sob bancos sem espaldar (escabelos ou tamboretas), duas figuras masculinas pontuam simetricamente um cenário mais intimista. A presença feminina compõe o recanto, recolhendo as chávenas da mesa. A cena inscreve-se numa cartela oval envolvida por elementos concheados, que acusam de forma evidente uma composição rococó, provavelmente datada entre os anos 60 e 70 (v. II.E.1).

O painel aplicado na parede exterior do Palácio dos Guiões, na Rua de S. Filipe Nery em Lisboa, faz parte de uma série intencional de leitura sobre diferentes momentos do quotidiano doméstico: jogo, dança, música e a refeição. Existe aqui uma preocupação mais rigorosa no tratamento do mobiliário, do vestuário e na postura das personagens, na apresentação das iguarias pelos criados e pajens da casa (v. II.E.2).

Um conjunto de três painéis pertencentes ao Palácio Marquês de Pombal em Oeiras descreve-nos de forma bastante curiosa o momento de preparação do chocolate e da sua chegada à mesa. A cena transmite movimento, próprio neste tipo de situações, e é

"Des différentes especes de Salles – On appelle Salle à manger, la piece destiné à prendre ses repas, soit à la Ville, soit à la campagne. Elle se décore ordinairement avec quelque magnificence, à moins qu'elle ne serve d'Antichambre, ainsi que cela se pratique la plupart des maisons particulières; alors on y supprime les glaces & les ornements; mais autrement, depuis que l'on a regardé la table comme le lien de la société..."

Cf. *Architecture Française ou Recueil des plans, elevations coupes et profils (...)* par Jacques-François BLONDEL, A Paris, 1752, Avec Approbation et privilege du roy, pp. 32; assim como se fixa um conjunto orgânico de móveis de sala de jantar, tais como guarda-loiças e cantoneiras nos inventários orfanológicos. Um estudo mais exaustivo sobre o assunto poderia fornecer importantes pistas para o entendimento mais abrangente da distribuição da casa na segunda metade do século XVIII.

reveladora pelos seus pormenores, como a chocolateira, que vai ao lume, ou a disposição das chávenas nos tabuleiros. São painéis monométricos assentes em rodapé esponjado a manganês e envoltos em cercaduras concheadas tão comuns à designada fase pós-terramoto da azulejaria portuguesa (v. II.E.3).

Distingamos, agora, os ambientes exteriores.

Prolifera neste grupo um conjunto de imagens, as merendas e refeições ao ar livre, lanches em terraços, muito frequentemente com acompanhamentos musicais, pois era prática corrente na época prolongar uma refeição por uma sobremesa durante a qual se discursava, se conversava ou se tocava e se ouvia música.

Cotejando com a documentação contida em livros e manuais de cozinha do século XVIII⁶¹, podemos enumerar a variedade de manjares e quase detalhar diferentes tipologias de refeição:

As quatro refeições eram: almoço, jantar, merenda e ceia. Na primeira refeição da manhã eram servidos o chá, o café ou o chocolate, em bules, cafeteiras e chocolateiras de prata e em delicados serviços de porcelana. Estas bebidas voltavam a ser servidas no fim do jantar, o qual, com as diferentes *cobertas* e a sobremesa, era a refeição mais copiosa e demorada. A merenda seria leve, registando-se o serviço de *orchatas* (refrescos) ou gelados, normalmente servidos em *sorveteiras e catimploras* de prata. A ceia, no fim da tarde, compreendia uma única coberta, normalmente composta por vinte e sete pratos.

Procurámos reunir diferentes momentos de ciclos de produção azulejar distintos, atendendo a uma preocupação mais temática do que cronológica e geográfica.

Outro bom exemplo é o painel representando uma refeição ao ar livre (terraço), na Quinta de Manique. A cena apresenta uma con-

⁶¹ Os mais conhecidos são *Cozinheiro Moderno ou Nova Arte de Cozinha*, de Lucas Rigaud, impresso em 1780, e a *Arte de Cozinha*, de Domingos Rodrigues, impresso em 1765. O autor foi mestre de cozinha da Casa Real no reinado de D. Pedro II, sendo esta obra uma das mais populares da culinária portuguesa, sucessivamente reeditada e actualizada desde 1680.

cepção teatral e cenográfica, onde o enquadramento sobrevive à parte figurativa.

De novo, uma mesa coberta de iguarias é o ponto de encontro social. Criados e um pequeno pajem apresentam os pratos. Denota-se a ausência do guardanapo, sendo visível a presença e uso de um trinchante⁶². Ao fundo, uma esbatida paisagem prolonga este cenário. Este painel tem a particularidade de pertencer a um conjunto de quatro painéis (infelizmente cada vez menos perceptíveis) que revestem a parede entre os cunhais das janelas, encimando bancos de pedra que lhe estão adossados. Os temas representados prendem-se com a temática do lazer – baloiço, salto ao eixo e dança – evidenciados eles próprios no espaço social da habitação. Temos neste caso o “lazer no lazer”, a duplicação do espaço físico, redobrando a ideia e o sentido lúdico do habitar setecentista ao qual podemos associar a mesa.

Encontrámos uma outra cena exterior de mesa em painéis existentes no Palácio Porto Covo, em Lisboa. Este grupo de imagens inéditas representa um conjunto interessante de silhares figurativos. Os graciosos painéis centrais, pintados a azul, estão envolvidos por cercaduras policromas com motivos concheados de desenho sinuoso, apontando e reflectindo um gosto assumidamente rococó. Uma cena familiar é referida com alguma atenção à etiqueta e ao estilo do serviço. Uma figura masculina e outra feminina pontuam os cantos da mesa (v. II.E.6).

1.3. Sentimentos

Na caracterização e classificação de *cenar-tipo* que estabelecemos no plano dos modelos de representação do quotidiano setecentista, abrangemos neste separador temático sensações que se reflec-

⁶² Foi no século XVIII que a colher, a faca e o garfo se associaram definitivamente num talher individual, colocado junto ao prato de cada conviva, embora cada um deles tivesse surgido independentemente e em épocas distintas. Anteriormente eram considerados objectos pessoais que cada indivíduo trazia em estojo próprio. À nova necessidade de fabrico do talher em série, urgiu harmonizar os cabos das três peças.

tem em diferentes estados de espírito, aquilo a que nos propusemos chamar: *sentimentos*. É este o círculo mais alargado que engloba os outros dois tópicos semânticos.

Nas expressões de cultura do século XVIII descobrem-se novas atitudes subordinadas à ideia e conceito permanente de sentimento⁶³. Poetas, artistas e filósofos, ao longo dos últimos anos desse século, enunciaram e cultivaram a sua inspiração na exaltação dos sentimentos, idealizando e espelhando diferentes estados de alma e de experiência estética. Aos sentimentos sedimentou-se uma pluralidade de categorias: antropológicas, estéticas, filosóficas, religiosas (*i.e.*, belo, sublime, sonho, gosto, sensualismo, sensibilidade, imaginação, felicidade, etc.), constituindo um conjunto de análises e de interpretações assentes em diferentes sistemas de valores.

Na verdade, este termo encontra-se entre os mais ambíguos e vagos do léxico filosófico, arrastando consigo uma grande variedade de sentidos. Pareceu-nos por isso descontextualizado prosseguir no caminho desta problemática. No entanto, um dos aspectos que importa sublinhar – no sentido que traçamos e definimos neste trabalho – é o de colar a este termo territórios do espaço humano, do imaginário colectivo na definição tipológica de uma “arte de bem viver”. Assim, tomando como referência um suporte plástico específico, enunciámos uma dupla combinação entre expressões como intimidade/galanteria e amor/natureza.

1.3.1. Intimidade/Galanteria

No primeiro caso, esta associação decorre dos diversos níveis de relação estabelecidos entre os sexos, dos mecanismos de atracção recíproca e dos laços entre eles laboriosamente tecidos, normalmente fruto dos mais inesperados caprichos sociais. São palavras conotadas

⁶³ “... *Le sentiment est la faculté que l'âme a de sentir, par le moyen des sens, la diversité des objects: la sensation est l'effect que les divers objects produisent dans l'âme par la voie des sens... sentiment intime (Métaphysiq.)... sentiment (en Poésie)...*”, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers, par une société de gens de lettres, troisième édition, tome trentième, 1769, pp. 789-790.*

com a reconstrução de uma história da afectividade e da sedução⁶⁴ nos círculos e elites aristocráticas.

O século XVIII mantém, para a mulher, uma imagem que a define pela sua beleza e sedução⁶⁵. Era esta alvo de galanteios: breves recados, trocas de olhares, risos atrevidos, resumiam uma arte de galanteria⁶⁶ que exigia que o homem declarasse o seu “amor” com estes acenos e requiebrs⁶⁷.

⁶⁴ Sobre estas questões da afectividade e da sexualidade para o caso português vejam-se os trabalhos de Paulo GUINOTE – “A Mulher do Próximo. Algumas reflexões sobre a sedução Setecentista”, in *Portugal no Século XVIII de D. João V à Revolução Francesa*, Sociedade Portuguesa de Estudos do século XVIII, Lisboa, 1991, pp. 85-99, e “Os Casos de Amor e da Sexualidade – A intervenção do Poder na Vivência Íntima dos Indivíduos”, in *Arqueologia do Estado*. Comunicações 2, Lisboa, 1988, pp. 1025-1040; e de Ivone LEAL – “A mulher e o Amor no século XVI: afectividade, casamento – uma abordagem do tema, in *Análise Social*, vol. XXII (92-93), 1986, 3.º-4.º, pp. 769-776.

⁶⁵ Socialmente a mulher foi sempre admirada, desejada e amada. No caso das mulheres portuguesas, estas foram vistas e apreciadas por olhares “de fora”: *Decerto que com as mulheres portuguesas as intrigas de amor são as mais perdoáveis do que com as mulheres de qualquer outro país, pois incontestavelmente são as mais belas e sedutoras de todas as europeias... As portuguesas, que em geral conservam as suas belezas pelos anos fora, são muito belas durante a mocidade...* Cf. Giuseppe GORANI – *Portugal: A Corte e o País nos Anos de 1765 a 1767*, Lisboa, 1989, pp. 142-145.

⁶⁶ Vejam-se os mecanismos desta arte a que D. Francisco de Portugal (1582-1632) dedicou algumas linhas: “*Decôro nos requiebrs – Dar-se por desentendida dos requiebrs é sensatez e manutenção do decôro... em todas as idades e em todas as nações houve mestres de amor; a galanteria, porém nasceu com botas e com capa de baeta... a galanteria achou um lugar mais alto entre estas duas coisas. Quem diz galã diz um acatamento em que está a glória, uma servidão em que jazem os mandos, um amor que nunca é desejo, uma amizade que nunca é igualdade...*” Cf. *Arte de Galanteria*, Porto, 1943, pp. 72 (1.º ed. ano 1682). No século XVIII, Bluteau definia Galanteria dentro da mesma linha: “*Arte de finezas modestas e cortesãs que se uza nos palácios para merecer a benevolência das Damas, com hum amor que nunca é desejo & com huma amizade que nunca é igualdade. Daqui se vê que Galan & Galanteria se pode derivar de gala porque o galan tem obrigação de a trazer não só no que veste, mas também no que traz no pensamento, no que diz e no que obra (...)*”, in *Vocabulário Portuguez e Latino (...)*, op. cit., tomo IV, pp. 372-373. Veja-se ainda este conceito nas obras de Cavaleiro de OLIVEIRA – *O Galante Século XVIII*; e Júlio DANTAS – *O Amor em Portugal*, Porto, 1916.

⁶⁷ Veja-se Maria Alexandra T. Gago da CÂMARA – “Confissões e Galanterias: O universo feminino na azulejaria portuguesa de Setecentos”, in *As Faces de Eva*, Estudos sobre a mulher, 6, 2001, pp. 98-105.

Da sua competência eram os ornamentos do espaço doméstico, assim como os do corpo⁶⁸, pois era-lhe destinado o governo do interior da casa, velar pela educação dos filhos, ao mesmo tempo que era referente e modelo na elegância e sensualidade⁶⁹.

A música era igualmente considerada um requisito indispensável para completar uma postura feminina refinada. Cantar, dançar e tocar um instrumento eram considerados atributos associados à essência feminina e capazes de substituir os tradicionais méritos de dedicação ao lar. Aprender a tocar piano podia ser mais importante que saber ler.

Na esfera das afectividades, ao longo do século XVIII esboçaram-se vivências demarcadas entre mulheres e homens – num mais íntimo dos lugares privados. Uma arquitectura interior e a imaginação dos ornamentos inventaram um território novo: o da intimidade.

⁶⁸ A história das mulheres segue hoje o seu próprio curso, largamente autónoma em relação à história das sociedades: Vejam-se sucintamente importantes trabalhos sobre as imagens de mulheres na historiografia estrangeira publicados ao longo dos anos 80 e 90: Agnès ST. GUILY – “Images de la femme dans l’oeuvre de Georges La Tour”, in *Colóquio Artes*, n.º 49, Junho, 1981, pp. 18-25; Gérard LE COAT – “Emblématique et émancipation féminine au XVIII^e siècle. Le Portrait de Madame du Chatelet par Marie-Anne Loir”, in *Colóquio Artes*, n.º 68, Março 1986, pp. 30-39; *La imagen de la mujer en el arte español*. Actas Organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1984; Georges DUBY e Michelle PERROT = *Imagens da Mulher*, Porto, 1992 (edição complementar à História das Mulheres, 5 volumes, 1991), e *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge: ed. Geraldine Johnson, Sara Matthews Grieco, 1997, para apenas citar alguns entre uma extensa bibliografia. Nos estudos portugueses, avançam-se pistas de trabalho no campo das práticas e representações. *Vd.*: Ivone Freitas LEAL – *Fontes Portuguesas para a História das Mulheres*, Lisboa, 1994, no seguimento do *Congresso Internacional O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa*, Lisboa, 1994; ainda Aurélio OLIVEIRA – “A Mulher no Tecido Urbano dos séculos XVII e XVIII: tópicos para uma abordagem”, in *A Mulher na Sociedade Portuguesa, Visão Histórica e Perspectivas Actuais*. Actas do Colóquio, Março 1985, Instituto de História Económica e Social, Faculdade de Letras, pp. 313-314; e Helena NEVES – *Mulheres e Espaços – alguns Aspectos sobre as Vivências das Mulheres em Portugal do século XVI ao século XVIII* [texto policopiado], Lisboa, 1995.

⁶⁹ A imagem da mulher aristocrático-burguesa do final do século XVIII começa a prefigurar um protótipo de emancipação ao frequentar os salões e as assembleias, tornando-se apta a rivalizar com o homem no território do desejo (veja-se o exemplo de Alcipe, Marquesa de Alorna).

Na mulher procuraram-se desvios consentidos, seja como expressão das novas convivalidades/sociabilidades resultantes das novas realidades sociais de mudança no espaço social: desde o território tradicional – o religioso⁷⁰ – até aos recém-alargados (no final do século XVIII mesmo “popularizados”) territórios de lazer, do uso e usufruto do prazer. Ao homem, coube-lhe o papel de aventureiro. Sedutor⁷¹, foi extremamente perigoso no campo das paixões humanas vencendo com algum sucesso o mundo dos sentidos e dos afectos. Relembrando a obra que ficou para a posteridade como matriz do habitualmente designado “Século das Luzes”, a *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert, verifica-se que a definição da sedução e do sedutor arrastam consigo um juízo negativo do acto em si, dos seus objectivos e das suas inevitáveis consequências: “(...) *Séducteur* (...), *c’est celui qui dans la seule de la volupté, tâche avec art de corrompre la vertu, d’abuser de la faiblesse, ou de l’ignorance d’une jeune personne* (...) *Le nom de séducteur ne se donne pas seulement à celui qui attende à la pudeur, à l’innocence d’une femme ou d’une fille, mais à qui-conque en entraîne un autre par des voies illicites à une mauvaise action. Séduction, est une tromperie artificieuse, que l’on emploie pour abuser quelqu’un, & le faire consentir à quelque acte ou démarche contraire à son honneur ou à ses intérêts. La séduction d’une fille, ou d’un fils de famille, est regardée comme un rapt* (...)”⁷²

Estes jogos de sedução e de encantamento pressupunham uma codificação da intimidade.

⁷⁰ Os rituais de galanteria desenvolvem-se também em ambientes freiráticos (igrejas e conventos). Veja-se numa visão bastante romancada, p. ex., Júlio DANTAS: “*Mas não se julga que era apenas a vaidade que levava o amoroso do século XVIII às portarias e às grades dos coventos. Não. O verdadeiro freirático, o freirático praticante, sincero, não era por luxo, nem ambição, nem por moda: era-o por temperamento, era-o por necessidade, era-o por convicção – era-o por platonismo.*” Cf. *op. cit.*, pp. 74.

⁷¹ Estratégia da satisfação, o libertino é um novo filósofo, um aristocrata decadente ou pura e simplesmente o homem comum: “*J’ai besoin d’avoir cette femme pour me sauver du ridicule d’en être amoureux*”, confesse Valmont à la Merteuil dans les *Liaisons Dangereuses*. *C’est dans le jeu de as... volonté qu’est l’aiguillon de son désir.*” Cf. Jérôme GODEAU – *Les mots du XVIIIe*, Paris, 1996, pp. 69.

⁷² Cf. *Encyclopédie* (...), *op. cit.*, pp. 554.

Quais as realidades comportamentais e as definições teóricas dos papéis masculino e feminino no Portugal de Setecentos?⁷³

São ainda questões onde só ligeiramente se vislumbram alguns pormenores, pois, infelizmente para o caso português, não abundam testemunhos tratados passíveis de desvendar tais realidades. Confrontamo-nos ainda com o mundo desconhecido apesar de alguns trabalhos, cujas fontes⁷⁴ são de natureza díspar.

Torna-se por isso difícil traçar um quadro e uma análise rigorosa dos discursos e da maneira de pensar os comportamentos femininos e masculinos em Portugal no século XVIII (evocação de gestos e pensamentos quotidianos nos diferentes conceitos de feminino e masculino), sendo lógico que assim seja, dado o carácter monográfico do tema ou temas, especificamente no que respeita ao feminino e ao papel da mulher e da escassa bibliografia sobre esta matéria.

Por agora, é apenas possível esboçar algumas ideias assentes num reduzido acervo de fontes predominantemente literárias, podendo tecer-se algumas considerações sobre a utilização social das imagens do homem e da mulher aplicadas à prática e vivência do quotidiano pintado na azulejaria deste período.

A escolha de temas como intimidade, galanteria e sedução, que propusemos, levou-nos também a arrumar cronologicamente as dife-

⁷³ Tema bastante aliciante e que em muito ajudaria a reconstituição de uma visão mais alargada da temática do quotidiano. Contudo citem-se importantes trabalhos: João Luís LISBOA – *Mots(dits) écrits: Formes et valeurs de la diffusion des idées au 18^{ème} siècle au Portugal*, Florence, 1998; Maurice DAUMAS – *A Ternura Amorosa, Séculos XVI-XVIII*, Porto, 1999. Veja-se também um recente estudo cronológico sobre a temática do adultério; Sabine Melchior BONNET; Aude TORQUEVELLE – *Histoire de l’Adultère. La Tentation extra-conjugale de L’Antiquité à nous jours*. Paris, 1999.

⁷⁴ O tema da galanteria e sedução é ainda um campo de investigação em aberto para os historiadores da cultura, apesar de alguns trabalhos já citados. Memórias, epistolografia, literatura de viagens, dramaturgia, literatura de cordel, imprensa, são as fontes disponíveis, testemunhos predominantemente literários exigindo uma metodologia própria, pelo que não é possível abordá-los, saindo a sua análise fora do âmbito temático e específico deste trabalho.

rentes espécies azulejares entre os princípios do século XVIII e alguns exemplos de produção neoclássica.

Do vasto elenco, pontuamos os seguintes programas:

Palácio Barbacena, Casa Nobre Lázaro Leitão Aranha, Casa Nobre Vila Garcia, Palácio Rebelo de Andrade-Ceia, Quinta dos Azulejos, Palácio Valada Azambuja, Palácio Praia e Monforte, Quinta do Bulhaco, e como peças individuais, destacamos: o painel holandês de Willen Van Der Kloet proveniente do Palácio Galvão Mexia em Lisboa⁷⁵, que pertenceu à colecção Luís Keil e encontra-se hoje aplicado no jardim da Casa-Museu Nogueira da Silva em Braga e um painel da colecção Adriano Júlio Coelho (v. III.A.1-12).

Partindo de uma descrição dos seus conteúdos representativos, podemos enunciar certos rituais de galanteria e sedução, procurando analisar as imagens da mulher e do homem e dos seus mecanismos de relação interpessoais. Muitas das cenas que figuram na azulejaria deste período, apresentam-se sob a forma de *conversação* e de *jogos* de que são exemplo os últimos painéis que referimos.

Sensivelmente da mesma época – atendendo às respectivas cercaduras com barras de lóbulos, espécie de galão – mas provavelmente de produção diferente, os temas representados fixam rituais de galanteria ligados ao contexto de uma teoria de jogos⁷⁶. A galanteria colocava em si própria um desafio: o da conquista. À galanteria estava também associada uma estética, pois toda a arte de galantear

⁷⁵ O antigo Palácio Galvão Mexia ficava na Rua dos Mouros em Lisboa, tendo sido demolido em 1899. Possuía cerca de vinte painéis datáveis de 1707. Os oito que decoravam a capela (hoje numa colecção particular) representam cenas da vida de Cristo e um apresenta a assinatura *Willen Van Der Kloet fec*, que identifica o autor do conjunto. Os restantes doze painéis de que este faz parte deveriam encontrar-se em pelo menos duas salas do palácio, atendendo às respectivas cercaduras, uma barra rectilínea e outra de lóbulos arredondados. Cf. *Os Azulejos de Willen Van Der Kloet em Portugal*, Catálogo da Lisboa Capital Europeia da Cultura. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1994/95.

⁷⁶ Se por exemplo nos servirmos da definição de jogo dada por Roger CAILLOIS na obra – *Les jeux et les Hommes, la masque et le vertige*, Paris, 1958, verificamos que todos os ingredientes dessa definição se manifestam nos jogos de sedução, pois a função social da sedução é ela própria um jogo. Os jogos de sedução implicavam riscos de azar e de sorte.

provinha do seu carácter lúdico⁷⁷. Nestas cenas reduzem-se actos da vida quotidiana ao ornamental, encarando-se as condutas e posturas do quotidiano como manifestação de jogos e de etiqueta.

Em espaços abertos, terraços e jardins, a mulher arrastava o homem para o prazer, desempenhando uma função de comando no jogo da sedução. São espaços que se apresentam como vivências teatralizadas, espécie de um *modus vivendi* tendendo a assegurar o carácter simétrico da comunicação interpessoal num ciclo potencialmente infinito de segredos como nos induzem as imagens. Damas e cavaleiros misturam-se em gestos afectivos. Os seus olhares envolvem o espectador no prazer do encontro. Estamos perante modelos visuais que aprovam uma retórica da sedução.

Era especificamente o carácter de posse e não posse que caracterizava este prazer subjectivo do jogo da intimidade. Os rituais da conquista estavam sujeitos a regras, convenções e estratégias. Nestas práticas o que predominava era a emoção, o jogo, desejo e risco. Os rituais de galanteria eram deste modo sistemas de representação em que se exigia um porte, uma fachada, uma aparência que funcionavam como veículo de diferenciação e de distinção social.

O aspecto físico, a postura e o comportamento das figuras apresentavam um indicador significativo do grupo social a que pertenciam, tendo a beleza feminina, em particular, de estar sujeita a uma admiração estereotipada. Nestes exemplos, os próprios penteados faziam parte de uma linguagem galante. A cabeleira volumosa, encaçolada, empoada, o recorte de rendas usadas ao pescoço, os punhos, as pregas e os folhos a juntar aos cintos, aos sapatos, aos botões e às fivelas distinguiam a silhueta dos homens de condição.

Na sociedade setecentista, a aparência⁷⁸ era considerada como um sistema de signos e, do ponto de vista social, tinha o seu espaço

⁷⁷ Veja-se a propósito a clássica obra de J. HUIZINGA – *Homo ludens. El juego como elemento de la História* [trad. espanhola], dirigida por José Ortega Y Gasset, Madrid 1943. Este autor demonstra que todo o jogo exige uma ordem própria e absoluta que o faz situar no campo da estética e do belo.

⁷⁸ Cf. Rui BEBIANO – “Ser e parecer: atitudes do corpo barroco”, in *Vértice*, II série, n.º 17, Lisboa: Agosto de 1989, pp. 27-31.

na vida social. Todos os sinais de aparência, neste caso exterior (postura, gestos e manejos, traje), definiam uma estrutura corpórea social, dominante.

Outra cena curiosa que incluímos neste universo da intimidade/galanteria é o painel da sala de entrada da Casa Nobre Lázaro Leitão. De outra época de produção (finais da segunda metade do século XVIII), esta cena traduz um outro método da sedução: o culto das distâncias (v. III.A.9).

Numa postura inquieta e envergonhada, a dama recebe um bilhete⁷⁹. O hábito de receber uma carta fazia parte do quotidiano feminino.

Outras cenas reforçam a valorização de outros encontros: o cumprimento a uma dama (ex: painel Casa Nobre Vila Garcia), o segredo ao ouvido (ex.: painel Palácio Praia e Monforte), a ruborização das faces da menina e a manipulação do leque (ex.: Palácio Ceia). Nestes encontros, as próprias crianças eram objecto de um processo que as convidava a integrarem-se no modelo de coqueteria.

A presença do leque era outra importante manifestação de atavio feminino nos encontros e círculos sociais ao longo do século XVIII. O leque, "*arma terrível de namôro, leve como uma asa, vivo como um azougue, caro como uma joia*"⁸⁰, tornou-se um excelente auxiliar de qualquer atitude galante que, manejado de forma inteli-

⁷⁹ "... traz numa das mãos a resposta do fidalgo, em carta perfumada como uma pastilha de âmbar e na outra um cruzado, cuja prata nova reluz ao sol como um espelho pequenino", Cf. Júlio DANTAS, *op. cit.*, pp. 184.

⁸⁰ Cf. Júlio DANTAS - *op. cit.*, pp. 332. Havia um manejo ritualizado do leque com significados semiológicos precisos, uma linguagem codificada, "ex: *Tocar a extremidade do leque com o dedo - Quero falar consigo; tocar com o leque na face direita - sim; tocar com o leque na face esquerda - não; colocar o leque na cabeça - não se esqueça de mim*". Cf. *O Ramallete Amoroso. Para ambos os sexos*. Porto, 1901, pp. 57. Sobre este assunto consulte-se: Nuno SALDANHA - "O Telégrafo do Cupido. O Leque europeu na Coleção do Museu dos Patudos", in *Arte Ibérica*, n.º 25, Junho 1999, pp. 38-41; ver ainda Bianca MORTIER - "Print sources for eighteenth - century European fans", in *Antiques*, vol. 143, Janeiro 1993, pp. 144-153; e Alberto MILANO - "Lo schermo portatile. Ventole della collezione Moliterno", in *FMR*, n.º 37 Dezembro/Gennaio 2000, pp. 96-110.

gente, incorporava também uma espécie de mensagem, um meio de comunicação com um código específico e secreto. À sua sombra deslizavam-se confidências e atrevimentos, escondiam-se risinhos, trocavam-se olhares comprometedores.

A manipulação do chapéu funcionava igualmente como uma linguagem ritual interpessoal. Os rituais de galanteria na convivialidade e sociabilidade setecentistas reduziam-se deste modo numa sucessão rítmica de movimentos de leques e chapéus.

Para terminar, sendo condicionada, como vimos, pelas circunstâncias históricas efectivamente vividas, a galanteria e a intimidade protagonizaram a vivência do tempo e do espaço. As suas práticas confundiram-se assim com as esferas da festa, do passeio, dos lugares de encontros sociais, em suma, com o próprio jogo e teorização sobre o corpo e a sua comunicação.

1.3.2. Amor/Natureza

Outra combinação plausível na definição de uma tipologia de cenas na pintura azulejar setecentista é a duplicidade Amor/Natureza, ideias-síntese e abrangentes que servem de pano de fundo a este suporte plástico. Termos com evoluções semânticas próprias, eles são no fundo as grandes descobertas do homem do século XVIII.

A utilização destes conceitos sucessivamente invocados e reformulados na tradição ocidental, sempre dificilmente reportáveis a um cânone, surgem em Setecentos com outras significações⁸¹: "*O Homem só com a força da sua imaginação não podia comer, nem vestir-se, nem executar os seus desejos; em fim nada podia fazer sem o auxílio das produções naturaes, que são a base de todas as Artes, de que dependem principalmentee os commodos e prazeres da vida. Pois*

⁸¹ No caso da Natureza, e numa análise de cariz filosófico aos diferentes discursos do pensamento iluminista em Portugal, consulte-se a obra de Pedro CALAFATE - *A Ideia de Natureza no século XVIII (1740-1800)*, Lisboa, 1994; do ponto de vista iconográfico, ver Catálogo da Exposição - *Jean Pillement e o Paisagismo em Portugal no Século XVIII* (Nuno Saldanha, Agostinho Araújo), Lisboa, 1996.

que o conhecimento dellas contribue à felecidade humana. Além disso também serve a exercer os genios mais sublimes, e serve de recreio, e divertimento às pessoas, que estão em outra cousa occupadas.”⁸²

A referência pragmática de Domingos Vandelli define, em nosso entender, uma ideia de Natureza assumida no contexto da fruição física, opondo-se à racionalidade. Uma exaltação de espontaneidade resume a Natureza no âmbito das possibilidades criativas do homem e da sua leitura sobre o meio envolvente.

A esta ideia de Natureza cola-se um imaginário feliz mas ao mesmo tempo solitário e contemplativo, que a pintura⁸³ foi desvendando numa contínua aproximação. A pintura espelha por sua vez as ambições e desejos da sociedade desta época. Eminentemente descritiva, volta-se cada vez mais para o estudo da natureza, dos seus componentes, dos seus objectos, dos seus pequenos pormenores. Deste modo, a pintura torna-se uma arte de descrever, reunindo a contribuição de diversas variantes: prática, científica, especulativa e, por fim, pictórica. Este crescente interesse da pintura pela observação da natureza, pela descoberta dos seus segredos e das suas inquietudes está bem documentado na cerâmica azulejar.

A azulejaria setecentista registou com maior ou menor variação este interesse, quer sob a forma temática das Quatro Estações⁸⁴, Partes do Mundo e Elementos, quer recriando e copiando quadros pastoris e cenas campestres; pastores, fontes, bosques e árvores,

⁸² Cf. *Diccionario dos Termos Technicos da História Natural extrahidos das Obras de Linneo, com a sua explicação e estampas abertas em cobre, para facilitar a intelligência dos mesmos. E a memória sobre a utilidade dos jardins Botânicos que offerece a Rainha D. Maria I Nossa Senhora Domingos Vandelli, Director do Real Jardim Botânico (...)*. Coimbra, 1778, pp. I.

⁸³ Consulte-se sobre a representação da natureza na pintura: Agostinho ARAÚJO – *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica. Temas de Pintura e Seu Consumo (1780-1825)* [texto policopiado]. Porto, 1991.

⁸⁴ A propósito da representação destes temas na azulejaria barroca, consulte-se: Maria João Lynce Pais FREITAS – *Iconografia da Memória na Azulejaria do Século XVIII: Quatro Estações, Quatro Elementos, Quatro Partes do Mundo* [texto policopiado]. Lisboa, 1994.

reconstituindo uma Natureza com serenidade discursiva e com um ideal de felicidade humana. À Natureza está ligado o Amor, um conceito também indefinidamente mutável que, progressivamente na corrente do século XVIII, vai ganhando maior emotividade.

Tomando em consideração alguns painéis, concentrámos a nossa atenção nos seguintes exemplos:

O painel de uma sala do Palácio Rebelo de Andrade-Ceia acusa um bom desenho e recorre de novo a um tema de inspiração fortemente naturalista. Nele podemos reparar a presença de um ciclo natural, recolha das uvas (vindimas). Duas personagens encontram-se na atitude de “revelar” os segredos de uma natureza rural (v. III.B.1-4).

O painel que reveste um dos bancos da ala sul do jardim da Quinta dos Azulejos no Paço do Lumiar. A cena, traçada a manganes, reproduz uma gravura de Watteau envolvida por motivos rococós policromos de inspiração vegetalista.

A atitude do homem da segunda metade do século XVIII perante o Amor está filiada na relação Homem/Natureza. Aqui, em particular, encontramos uma forte ligação dos dois temas Natureza/Amor, sendo a influência do modelo e a persistência de determinado tema importante no tocante à representação da natureza como universo físico. A reprodução desta imagem na pintura azulejar perspectiva, para além do seu aspecto evidentemente pastoril, quase literário, uma relação importante entre a pintura cerâmica e o gosto da sociedade coetânea.

Estas imagens, ambientes pintados em tom bucólico, evocam uma felicidade definida pelo repouso dos sentidos e das paixões, em síntese, pela harmonia de uma Natureza que simultaneamente reflectia e provocava diferentes estados de alma.

Ao trabalhar na caracterização do conjunto de *cenar-tipo*, que seleccionámos ao longo destas páginas, apercebemo-nos que a azulejaria do século XVIII é constituída por inevitáveis modelos e cenários de uma arte de “bem viver”. Deste modo referimo-nos à reconstrução de modelos e arquétipos e, intencionalmente, à encenação de um quotidiano.

No século XVIII, começa-se de novo a falar da vida como teatro⁸⁵, de elevar o quotidiano a uma categoria teatral, ressurgindo a imagem de um novo espaço cenográfico em que uns são público dos outros. Esta transposição de um real concreto para um cenário que o teatro propõe, esta leitura do quotidiano como um paradigma teatral, pode ser aplicada a um vasto *corpus* polissémico da azulejaria do século XVIII.

Trabalhámos e escolhemos uma variedade de indicações, que nos remetem para *topoi* marcadamente cenográficos e nos conduzem à ideia-chave deste trabalho: entender a pintura cerâmica azulejar como nova modalidade de representação. O azulejo é, assim, um espaço de representação e simultaneamente um lugar do espectador.

⁸⁵ Esta questão torna-se mais precisa nos últimos vinte anos com a conhecida teoria de Erwing GOFFMAN – sociólogo canadiano (1922-1982) conhecido em França pela sua análise minuciosa de *La mise en scène de la vie quotidienne* –, a partir de um estudo sobre as cidades da Itália do período moderno; que a liga a conceitos, tais como espaço pessoal, capacidade de apresentação, ou seja, a forma de definir um papel social e especialmente a importância das fachadas sociais. Estes contributos revelam-se também muito importantes para os trabalhos de Peter BURKE – *O Mundo como Teatro*. Lisboa, 1991.

CAPÍTULO 2

PROGRAMA E ARQUITECTURA

2.1. A lógica de uma distribuição orgânica no espaço

A par da definição e análise de um espaço pictórico sobre o discurso da vida quotidiana colado no azulejo – que temos vindo a construir ao longo da Parte III deste trabalho – chegamos ao momento de avaliar a importância da concepção espacial imposta pela azulejaria e do estabelecimento de interacções entre a arquitectura e a pintura parietal¹. A presença do azulejo do século XVIII na arquitectura é o que nos vai ocupar nas linhas que se seguem.

A integração da figuração em grandes superfícies arquitectónicas foi desde sempre uma das grandes qualidades que o revestimento cerâmico assumiu. Esta questão da integração do azulejo na arquitectura e da sua interpretação é frequentemente dificultada pela dispersão de imensos conjuntos de azulejos. Muitos são os exemplares que estão desligados do seu contexto original, perdendo por vezes

¹ Recorde-se que esta questão assume na história de arte um aspecto de longa duração, contendo quase três séculos de tradição desde a pintura mural na Idade Média, aos frescos de Mantegna em Urbino. Cf. Jérôme BASCHËT – *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263)*. Paris, Rome: Éd. la Découverte, 1991. A polémica entre estrutura e decoração é também hoje uma das bases de discussão do Barroco, permanecendo em aberto.

todo o seu sentido. Muitas cenas e representações são díspares, sem obediência a um programa iconográfico preciso. No entanto, no processo de recolocação dos conjuntos subjaz sempre em muitos casos uma lógica coerente de ligação de temas entre si e no próprio espaço.

A adaptabilidade do azulejo às arquitecturas seguiu então uma lógica sempre prevalecente – e neste contexto não nos podemos hoje esquecer do conceito científico e técnico de *património integrado* onde o azulejo ganha um estatuto de bem cultural “especializado” – valorizando-se não só pela configuração espacial que promove, como pela adequação dos programas decorativos e iconográficos aos edifícios para os quais foi concebido. Falamos assim de imagens e dos seus lugares, de espaços e decorações, de temas, de percursos e de funções; em suma, da noção de forma e de imagem, conceitos operativos² fundamentais no enquadramento e estudo da azulejaria portuguesa.

O seu volume de produção e a longevidade da sua aplicação foram ímpares em Portugal, constituindo um elemento artístico que não só valeu e vale pela peça em si (extraordinário valor pictórico) como pela inserção num conjunto arquitectónico.

A essência da azulejaria portuguesa residiu nesta íntima relação com o suporte arquitectónico. Observada na sua génese, mantida e desenvolvida com o decorrer das épocas, esta dependência soube integrar as transformações formais e semânticas do azulejo, que lhe determinaram fases e ciclos diferenciados até finais do século XVIII.

Com efeito a presença do azulejo, com as suas virtualidades materiais, formais e como meio narrativo, teve a capacidade de construir ou modificar o sentido do contexto arquitectónico onde se insere, o que constitui a sua legitimidade e autenticidade enquanto obra e produto artísticos.

² Princípios, diríamos, quase teóricos no estudo deste suporte estético. A sua simultaneidade e coincidência são factores a ter sempre em linha de conta. O conceito de imagem é neste contexto essencialmente analítico e interpretativo, contrapondo-se o conceito de forma, fundamentalmente instrumental e programador.

A percepção da obra de azulejaria e a compreensão do seu sentido dá-se, pois, enquanto participante deste espaço para o qual foi destinada, na sua condição de “pano de fundo” (no sentido de cenário de decoração, de algo envolvente do espaço), e, sendo figurativa, ao despertar a atenção pelo carácter narrativo. É sempre com base nesta dualidade (ilusionismo do espaço *versus* frontalismo pictórico), que o azulejo conquista território e expressão na arte portuguesa.

São múltiplas, como sabemos, as suas leituras e avaliações, assumindo-se no contexto setecentista como um instrumento de integração espacial, promotor da modificação de espaços, pensado como meio de animação arquitectónica e ainda como ponto convergente dos seus intrínsecos valores pictóricos, entendido no seu suporte sociológico e cultural.

É com incidência numa leitura estrutural de enquadramento no espaço arquitectónico que preferimos abordar este ponto, tipificando e sistematizando os vários aspectos desta tensão orgânica estabelecida entre azulejo/arquitectura – entendida somente em espaços e lugares onde permanecem conjuntos decorativos originais.

Na fusão do azulejo com a arquitectura prevalece uma organização estrutural, uma noção de espacialidade, pois é efectivamente como elemento próprio da arquitectura barroca portuguesa que a azulejaria continua a ser entrevista. Na nossa opinião, a ideia de uma ligação estética e estruturante entre arquitectura e azulejo pode ser apresentada sob três pontos ou vertentes que se regem essencialmente pelos seguintes aspectos:

- a) *arquitecturalidade*: pressupondo uma contaminação formal em que a pintura azulejar e a arquitectura se interpenetram e simulam reciprocamente, criando grandiosas impressões cenográficas, efeito estruturador de espaços reais e virtuais;
- b) *funcionalidade*: assente numa distribuição intencional e social dos espaços;
- c) *artificialidade*: privilegiando a relação entre a vivência da espacialidade exterior e a sua própria representação.

Fundamentando com alguns exemplos, vejamos de seguida o que se entende por estas três linhas de interpretação:

a) *arquitecturalidade*

O primeiro ponto, incide no facto de esta modalidade pictórica se tornar um objecto arquitectónico – especificamente em espaços de cariz religioso – como prova de um valor estético “total” do Barroco. Esta questão focaliza uma aproximação àquilo a que podemos denominar como um “lugar de imagens”; um objecto total, complexo, na qual as imagens se relacionam entre si, fundindo-se com o espaço arquitectónico. A imposição da mensagem da Igreja Católica, através da devoção e do culto de imagens, atingiu com a maturidade do Barroco uma nova dinâmica através do recurso às técnicas cenográficas nas quais a transposição de elementos reais para contextos fictícios foi usada na caracterização de interiores, sobretudo religiosos. Este efeito foi conseguido também, como sabemos, pela utilização da talha e da pintura de tectos³ que tiveram um contributo no enriquecimento das superfícies interiores, quer na arquitectura religiosa quer civil.

Muitos são, como sabemos, os exemplos que documentam tais aspectos: uma integração da imagem figurativa na arquitectura, associada a uma renovação constante do suporte ornamental.

Importa contudo ressaltar – sendo mais esta a óptica que nos interessa – a coexistência em ambientes e interiores religiosos de cenas com conteúdos profanos representados na pintura azulejar, especificamente em espaços de ermitério, como são por exemplo as estruturas claustrais, mais oclusas e reservadas, impondo uma espécie de criação de um espaço virtual dentro de um espaço real. A fronteira é em muitos casos difícil de delimitar, pois parece que nos encontramos perante um espaço novo que, embora religiosamente didáctico, é também profano.

Temas religiosos e profanos podem aparecer lado a lado ao gosto barroco, diluindo os limites entre ambas as esferas. A colocação deste tipo de azulejaria em espaços claustrais associa-se ao carácter que

³ Sabemos que a talha e a pintura de tectos são áreas tangentes de trabalho no entendimento nacional do nosso património artístico de Setecentos. Vejam-se importantes estudos, recentemente publicados: Magno Moraes MELLO – *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, Editorial Estampa, 1998.

define e caracteriza estas estruturas arquitectónicas como lugares de ensinamento que configuram um manancial riquíssimo de informação e de comunicação entre o mundo religioso, divino, e o mundo material, terreno, um mundo de representações – bem como os modos de exercer a actividade discursiva – que vão dando paulatinamente um sentido à vida.

A presença de cenas de quotidiano: caçadas, cortejos, cenas galantes, palácios, jardins, cortesãos, em suma, memórias de uma vida mundana requintada em espaços consagrados à meditação é muito mais profunda do que um mero propósito decorativo, associando-se a uma intenção moralizante, didáctica, de confronto, que legitima a própria colocação destas pinturas cerâmicas nos referidos espaços. Muitos painéis de azulejos concebidos para vários claustros revelam-se num mundo à parte, um campo e terreno de liberdade fugindo e escapando aos condicionalismos impostos a uma pintura mais “oficial”.

A circulação de um visitante/religioso nestes espaços proporcionava um confronto com o reconhecimento de dois acessos possíveis de Vida: um caminho de prazeres, efémero e mundano, e um outro percurso que garantia a felicidade eterna. A prática de uma meditação era, deste modo, assistida por imagens que assentavam em descrições reais. É precisamente a partir do percurso que estes fariam, no espaço claustral, que estaria estabelecido e definido um discurso visual⁴.

Um exemplo paradigmático que nos documenta estes propósitos – entre os muitos em espaço atlântico, ex., Brasil⁵ – é o Mosteiro

⁴ Veja-se Alexandre Nobre PAIS – “O Theatro Moral de la Vida Humana no Convento de S. Francisco da Bahia”, in *Oceanos – Azulejos*. Portugal e Brasil, número 36/37. Out. 98 e Março de 1999, pp. 100-114; e na abordagem dos espaços claustrais veja-se: Nelson Correia BORGES – “Valências novas para formas velhas: o claustro barroco”, in *V Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte*, Universidade do Algarve, 2001, pp. 359-373.

⁵ Veja-se o exemplo notável do Convento de São Francisco da Baía, já objecto de vários trabalhos: Pedro Moacir MAIA – *Os Cinco Sentidos, os Trabalhos dos Meses e as Quatro Partes do Mundo em Painéis de Azulejo no Convento de São Francisco em Salvador da Baía*. Baía, 1990; e Alexandre Nobre PAIS – *op. cit.*

de São Vicente de Fora com os três pisos dos claustros inteiramente revestidos de azulejos datados do segundo quartel do século XVIII⁶. A insistente presença do azulejo faz deste conjunto arquitectónico, já referido, um dos grandes repositórios em espaço continental portugueses.

A azulejaria de São Vicente de Fora⁷ – à espera de uma monografia exaustiva e que aqui não cabe analisar sistematicamente – merece relevância especial, no quadro dos estudos da azulejaria portuguesa do século XVIII, pela quantidade das espécies, pela qualidade artística e, concretamente, pelas lições que contém.

⁶ Os três pisos dos claustros correspondem aos segundos, terceiro e quarto pisos do Mosteiro. Entre 1773 e 1792, aquando da instalação da Patriarcal, foram, como se sabe, feitas algumas obras de adaptação. No primeiro piso, as arcadas foram fechadas com paredes de alvenaria e revestidas, inteiramente, com painéis de azulejo representando as *Fábulas de La Fontaine*. Estes azulejos foram retirados para restauro, encontrando-se actualmente expostos museograficamente noutra zona do Mosteiro. Cf. Jorge Brito e ABREU – “A Intervenção”, in *Monumentos*, n.º 2, Março 1995; e *idem* – “A Recuperação dos Claustros”, *ibidem*, pp. 39-45.

⁷ Continua a ser a entrada no *corpus* da *Azulejaria em Portugal do século XVIII*, um dos trabalhos mais desenvolvidos, remetendo para outros estudos. Santos Simões esquematiza com ajuda de uma planta a situação física das peças azulejares, permitindo uma leitura abrangente do programa iconográfico e decorativo deste espaço: claustros (silhar com 103 painéis com moldura de anjos e pilastras representando paisagens *na parede do lado da igreja* – com coche, com festa rural, com jardim e fonte, com convento à beira mar, com cidade, rio e pescador, com ponte, com mendigos, e cavaleiro –, apresentando cenas de caça ao javali e paisagens marítimas *na parede do lado nascente*, representando paisagens, caçadas ao veado e jogos infantis na parede do lado sul, representando paisagens *na parede do lado poente* e as *Fábulas de La Fontaine nas paredes criadas entre os arcos do claustro do lado poente e na face voltada à igreja* (hoje deslocados deste espaço quando das obras de intervenção nos claustros), escadaria interior: (temática religiosa com passos da vida de Jacob), escada dos sinos (cenas de caçadas várias, de pescaria, batalha naval com navio de pavilhão turco, paisagem e figuração oriental, cenas de jovem jogando as quilhas, cena de pastor divertindo-se com um cão, cena de tocador de sanfona e de moço com tambor divertindo-se com um cão, cena com passarinhos e insectos), terraço que abre para o poente (figuração de jardins, caçadas e passarinhos, rapazes jogando o peão, cena de namoro, rapazes lançando papagaios e estre-las), galeria do primeiro pavimento do claustro (figuração de dois grupos de camponeses que se dirigem para o mercado com os seus produtos e alguns painéis com a temática de Golias e David), antecoro (silhares com a história do Egipto). Cf. J. M. Santos SIMÕES – *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, F.C.G., 1978, pp. 225-235.

A grande temática aqui abordada é intencionalmente profana, um repertório completo de cenas num tipo de edifício como este. A tónica deste conjunto cerâmico parece-nos estranha se limitarmos a possibilidade da sua leitura à tipologia do edifício, assim como à população que aqui vivia, parecendo mais adequada a visitantes laicos que aos indivíduos que aí habitavam. Esta representação mundana corresponde talvez a um prolongamento de um tempo de reflexão, onde o indivíduo devia meditar individualmente.

Mais estranha e invulgar nos parece a encomenda posterior de todo o conjunto de 38 painéis que representam as *Fábulas* de La Fontaine⁸.

Porquê a escolha de La Fontaine em São Vicente de Fora?

O recurso a esta temática e à utilização num espaço de circulação, como é o claustro, prende-se com a sua contemplação e estudo íntimo com a Natureza. Estão aqui representados o mundo animal e os sentimentos que os humanizam. As *Fábulas* de La Fontaine são, assim, um quadro do drama humano, moralizantes, com uma vida intensa, plena de frescura e de humor, visando todas as classes sociais, desde médicos, professores, entre outros. Ninguém escapa ao retrato da sua condição. É o mundo interior de cada homem que vem à superfície para que este tenha consciência dessa realidade. Agradar, divertir e ensinar são as propostas para este lugar.

Executados entre os anos 70 e 90, estes painéis têm sido atribuídos ao pintor Francisco Jorge da Costa, um dos nomes activos neste período. Em termos compositivos, o pintor “citou” e recuperou as volumosas cercaduras dos painéis joaninos das paredes então envolventes, impondo uma uniformidade a todo o conjunto. O azulejo assume-se como o próprio substituto do espaço arquitectónico. É fundamental aqui o conhecimento de toda a estruturação do espaço pers-

⁸ As *Fábulas* de La Fontaine foram conhecidas através da sua edição em três colectâneas, distribuídas por doze livros e publicadas em Paris por Claude Barbin e Denis Thierry, respectivamente em 1668 (ed. original *Fables choisies mises en vers par M. de la Fontaine*, precedidas por uma Dedicatória a Luís, Delfim de França), 1678-1679 e 1693.

pectivo e a intenção numa construção total da representação. Na verdade, toda a atenção desta pintura cerâmica recai sobre as volumosas, pesadas e robustas cercaduras em forma de mísulas suportadas por anjos, valorizando um espaço de falsa arquitectura.

Podendo actualmente – numa proposta museológica – serem cotejados painel/gravura lado a lado, é interessante sublinhar que as gravuras de J. B. Oudry⁹, a fonte principal de onde foram desenhados estes azulejos, enquadram as imagens no sentido vertical e os painéis de azulejo no sentido horizontal, sendo em muitos casos bem evidente uma imperfeição na adaptação dos desenhos.

Os painéis dos claustros obedecem todos a um mesmo esquema compositivo e ornamental comum, avaliando-se bem a relação estrutural entre a peça arquitectónica e o programa decorativo: cabeceiras recortadas os das paredes externas e lisos rectangulares os das paredes dos pátios (actualmente recolocados noutra espaço).

As representações que aqui se incluem prendem-se com cenas galantes¹⁰, merendas e serenatas protagonizadas, quer por elementos da corte, quer pelos próprios camponeses durante uma pausa no seu

⁹ A ilustração das *Fábulas* pelos melhores artistas, desde o século XVII, tornou-se uma tradição a partir da publicação da primeira edição em 1668. Ao longo do século XVIII surgem três edições originais de grande importância, sendo a mais conhecida a de 1755 em 4 volumes, na qual foram usados desenhos de Jean-Baptiste Oudry, retocados por Charles-Nicolas Cochin e gravados a talhe-doce por uma equipa de especialistas. Estas ilustrações influenciadas pela escola holandesa do século XVII são inspiradas num mundo real, com paisagens rústicas, cenários realistas, estudos morfológicos precisos, correspondendo ao gosto de uma sociedade que, a pouco e pouco, se vai tornando cada vez mais adepta do ar livre. A segunda edição foi publicada de 1765 a 1775 em 6 volumes e inteiramente ilustrada por Etienne Fessard, gravador do rei, a terceira edição publicada em 1787, em 6 volumes foi ilustrada pelos gravadores Simon e Coiny, segundo desenhos de Du Vivier. Cf. Alain-Marie BASSY – “Le Paradoxe du réalisme et du merveilleux dans l’illustration des ‘Fables’ de La Fontaine au XVIII Siècle”, in *Bulletin du Bibliophile*. Paris, Éditions Promodis, n.º 2, 1979, pp. 216-238; *No Tempo em Que os Animais Falavam. Fábulas de La Fontaine na Colecção Calouste Gulbenkian*. Museu Calouste Gulbenkian, 1994-95.

¹⁰ Temas da vida cortesã filtrada pela arte francesa como a conhecida obra de Lepautre inspiram muitos dos painéis desta época. Cf. Robert SMITH – “French Models of Portuguese Tiles”, in *Apollo*, n.º 134, Londres, 1973, pp. 396-407.

labor do campo, paisagens várias que podem ser do campo, de montanhas ou urbanas com estruturas arquitectónicas como pano de fundo, paisagens de jardins com fontes como elemento central, cenas descritivas de portos, carregar ou descarregar os barcos, passeios em pequenas embarcações, caçadas a animais vários, cenas de trabalho ou de pastoreio, de pesca, de batalhas em terra ou no mar, cenas com paisagens orientais, com jogos de crianças e de saltimbancos.

Em suma, os temas profanos com expressão própria encontram nestes lugares um suporte e aceitação, com a intenção explícita de transformar os ambientes. O mérito dos bons resultados cénicos obtidos (inventiva proliferação de ornatos cenográficos, grande extroversão de volutas, cartelas, vasos floridos e festões conjugados com cortinados e sanefas) recai evidentemente sobre os mestres pintores e ladrilhadores, artistas que souberam ultrapassar as dificuldades de adaptação de painéis figurativos aos panos de parede existentes. Neste exemplo, o virtuosismo das composições tinha de responder aos desafios da parede de grande dimensão e sem acidentes arquitectónicos, residindo neste ponto a vertente que definimos como uma das vias da interacção entre o azulejo e o seu espaço: a *arquitecturalidade*.

b) funcionalidade

Relativamente a este ponto, a interacção entre arquitectura ((forma) e pintura azulejar (imagem, programa) estabelece-se, como referimos, com base numa demarcação, distribuição e especialização funcional do espaço especificamente civil.

Assim, uma primeira questão a colocar é a da definição da ideia de edifício civil e de um espaço habitativo em Portugal, ao longo do século XVIII¹¹, nos seus diferentes sistemas distributivos e pro-

¹¹ Nas suas diferentes e estruturais tipologias como já referimos: palácio, casa nobre; prédio de rendimento e quinta de recreio. De acordo com uma interpretação convencional, há que distinguir dois momentos diferenciados da arquitectura civil erudita: a primeira metade do século XVIII, dominada por uma arquitectura áulica marcada pela etiqueta da sociedade de corte joanina e o período pós-pombalino, veiculado a uma elite social emergente.

gramas específicos que procurámos enunciar na Parte II, capítulo 1.1 deste trabalho. Esta questão não se apresenta fácil de abordar, pois, como sabemos, está por concluir um inventário e levantamento patrimonial da arquitectura residencial portuguesa, bem como o seu tratamento tipológico e programático. Limitação acrescida nos nossos dias pela dispersão de conjuntos cerâmicos, muitos deles desligados do seu contexto original.

O problema da integração do azulejo na arquitectura sob o prisma da *funcionalidade* deverá ser equacionado – como já referimos neste trabalho – com base numa especialização demarcada e funcional dos espaços interiores da casa nobre ou, melhor, no diálogo entre dois conceitos fundamentais: a distribuição e a decoração¹².

Assiste-se ao longo do século XVIII a uma efectiva ampliação e diferenciação dos dispositivos espaciais em que os pressupostos ordenadores revelam uma nova taxonomização e codificação dos espaços constitutivos da casa: entradas e vestíbulos, salas, antecâmaras, gabinetes, guarda-roupa, cozinhas, etc., propondo-se uma espécie de catálogo hierarquizado que antecipa o tipo de correspondência que articula os efeitos arquitectónicos aos diversos usos da sociedade. A definição da casa nobre setecentista, como lugar de representação e de aparato, prende-se a esta complexidade da arquitectura interior.

O contributo da tratadística do século XVIII¹³, sobretudo francesa e italiana, foi importante nesta decifração de códigos e normas

¹² Princípios teóricos muito trabalhados no século XVIII, recuperando-se o conceito de *ordonatio* de Vitruvius. Atenda-se às palavras de um teórico da distribuição: "(...) *S'il est vrai que la distribution & décoration soient les deux parties les plus importantes du bâtiment, & qu'elles soient déjà poussés chacune en particulier à un si haut degré de perfection...*", "*La distribution doit être le premier objet de l'Architecte; la décoration même dépend absolument d'un plan déterminé...*" "*Pour que l'esprit de convenance régné dans un plan, il faut que chaque pièce soit situé selon son usage & et suivant la nature de l'edifice & qu'elle ait une forme & une proportion relative à sa destination; par cette consideration la demeure d'un particulier ne doit pas être distribuée comme le Palais d'un Souverain; ni la résidence d'un Prince comme maison de Chasse (...)*" Cf. J. P. BLONDEL – *Architecture Française ou Recueil des Plans, Élévations, coupes et profils...* Paris, 1742, pp. 22 e 26.

¹³ Veja-se um interesse efectivo por programas arquitectónicos para os edifícios domésticos na proliferação de alguns tratados, recorrendo-se em parte a citações de obras

de distribuição de interiores, associados evidentemente a uma nova leitura da casa e a um novo sentido do habitar setecentista.

Em Portugal, até meados do século XVIII a vida familiar da nobreza – sobretudo aquela mais ligada à corte – era particularmente reservada ao interior e regida por rigorosa etiqueta, o que evidentemente tinha como consequência na arquitectura civil uma forte descontinuidade entre os espaços interiores. A casa tinha sobretudo um significado simbólico de dignidade ética. A casa nobre ou palácio era um espaço de encenação livremente aceite e plenamente reconhecido.

O azulejo, como um dos elementos mais peculiares e característicos da nova concepção do espaço, vem trazer à superfície das formas uma exaltação plástica. Os azulejos constituíam assim uma forma de animação que não implicava alterações de estrutura, mas coadunava-se com hábitos e gostos propriamente enraizados. Tratava-se de um melhoramento extensível para determinados géneros de casas, desde os fins de Seiscentos ao final de Setecentos, revelando-se ao mesmo tempo um importante índice socioeconómico, processo que podemos provar com a documentação¹⁴ recentemente encontrada em dois arquivos privados por Celso Mangucci: o arquivo do Palácio dos Cunha em Xabregas e o Arquivo da Casa de Abrantes.

mais antigas (Vitruvius, Palladio, Serlio, Scamozzi são sistematicamente citados): Charles D'AVILER – *Nouvelle Manière de distribuer les plans*, 1710; Germain BOFFRAND – *Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art et des plans, élévations et profils de quelques uns des bâtiments faits en France et à l'étranger*, 1745; C. E. BRISEAUX – *L'art de bâtir des maisons de campagne où l'on traite de leur construction, distribution, décoration*, Paris, 1743; e J. F. BLONDEL – *De la distribution des maisons de plissance et la décoration des édifices en general*, Paris, 1737-1738. Consulte-se ainda a obra de Baldine Sans GIRONIS – *Esthétiques du XVIII^{ème} siècle – Le Modèle Français*, 1990; Antologia crítica sobre a problemática e teorização da arquitectura no século das Luzes.

¹⁴ Parte desta documentação foi já publicada em dois importantes trabalhos: Luísa ARRUDA – "O Palácio de Xabregas. Do legado de Tristão da Cunha às grandes obras do século XVIII", in *Claro-Escuro*, pp. 152-161; e Celso MANGUCCI – *Quinta de Nossa Senhora da Piedade. História do Seu Palácio, Jardins e Azulejos*, Vila Franca de Xira, Museu Municipal, Lisboa, 1998; este último verificando que os Condes de Vila Nova eram proprietários de uma olaria na freguesia de Santos-o-Velho, assim como do próprio edifício para o qual eram destinados os azulejos. Grande parte desta documentação foi por nós revista.

Com base em documentos – na sua maioria notas de pagamento e recibos a mestres ladrilhadores, oleiros e pintores de azulejos –, podemos seguir paulatinamente um processo de encomenda faseada, assim como identificar os espaços destinados a cada remessa de azulejos.

Esta documentação permite avaliar o estatuto e papel da aristocracia como agentes directos nas remodelações dos seus próprios palácios, acompanhando a evolução do gosto e o bem-estar ao longo do século XVIII.

Difícilmente encontramos outros exemplos de espaços interiores onde consigamos seguir em pormenor um percurso rigoroso de encomenda e gosto definidos pelo cliente, pois, como já referimos, são hoje muito escassos os conjuntos intactos de programas decorativos, a juntar à inexistência de documentação sobre tais questões. A maior parte deles encontram-se destruídos, truncados, misturados, recolocados, etc.

Em muitos casos podemos até levantar a questão: como explicar tanta variedade? O problema parece-nos outro: nem sempre existiu uma preocupação em unificar os vários espaços, mas antes de os qualificar e diferenciar entre si. Por isso, cada sala ou cada sequência espacial de muitos espaços recebeu um tratamento diversificado que ajudou a estabelecer pontos de referência no interior dos edifícios e a localizar certas funções.

Se a diversidade é a regra, torna-se imprescindível partir da análise de situações concretas, tentando desta forma apreender as regularidades. Com base neste pressuposto, procurámos demarcar as diferentes zonas ou espaços interiores da casa de acordo com a sua função social, procurando confirmar *in situ* como o azulejo contribuiu para essa demarcação.

Tomemos em consideração alguns casos e exemplos conhecidos:

— átrios, vestíbulos e entradas:

Espaços de recepção e circulação que marcam a transitoriedade entre a rua, jardim ou pátio e o interior. São por excelência lugares

que pontuam um ritual de entrada¹⁵, seja individual seja em grupo. Aqui é notória a função social preponderante que a azulejaria barroca assumiu, reinventando uma tipologia muito específica: as conhecidas e estudadas personagens de convite. Representam alabardeiros, criados de libré, guerreiros armados, sendo utilizadas como sinal de prestígio e com largas repercussões na organização de espaços de entrada de casas e palácios (Palácio da Mitra, Palácio Azurara, Santo Antão do Tojal, Palácio Pintéus, Palácio Barbacena, Palácio dos Guiões, entre muitos outros). O elemento decorativo essencial nestas zonas deverá entrar em sintonia com o conceito deste espaço arquitectónico: receber, mostrar-se e parecer são atitudes e posturas comportamentais bem presas à vivência barroca. As figuras em tamanho natural, perfilando-se em escadarias, salientam-se no conjunto dos lambris, submetendo-se do mesmo modo à compartimentação e a ritmos espaciais.

Em contrapartida, a arquitectura que recebe esta decoração é extraordinariamente sóbria e estritamente racional. A decoração qualifica-a e define-a.

— escadas, corredores:

Zonas de continuidade e passagem entre as diversas dependências. As escadas¹⁶ marcavam a oposição entre o piso térreo e o pavimento do andar nobre numa estratificação em altura. O corredor impunha uma nova organização de circulação e da vida privada no interior da casa, obrigando a uma disposição qualificada dos acessos através da distribuição dos quartos no andar nobre, prevalecendo uma estratificação horizontal. O significado desta sucessão lógica e orgânica

¹⁵ Consulte-se o trabalho pioneiro de Luísa Arruda – *Azulejaria Barroca Portuguesa – Figuras de Convite*, Ed. Inapa, 1998 (onde ressalta a casa com espaço de representação social).

¹⁶ As escadas foram igualmente objecto de teorização na tratadística: "(...) *Des Escaliers; De la situation des Escaliers dans un bâtiment, De la grandeur des Escaliers; De la Différente forme des Escaliers; De la manière dont on doit éclairer des Escaliers; De la décoration des Escaliers*" (...) Cf. J. P. BLONDEL – *Architecture Française ou Recueil des Plans, Élévations, coupes et profils...* Paris, 1742, pp. 39-41.

de espaços contínuos representava uma espécie de barreira que se ia transpondo progressivamente antes de se chegar à sala nobre.

A disposição destes dois elementos encena e teatraliza um cromatismo que evolui no sentido público para o sentido privado da casa. Escadas e corredores contribuíram para um reforço do intimismo e de privacidade nas casas nobres de Setecentos.

Constata-se uma utilização quase obrigatória do azulejo nestes lugares, revestindo os lados simétricos das paredes. O uso evidente do azulejo em escadas teve sempre grandes preocupações de integração, através dos cortes oblíquos que os azulejos necessitavam para estabelecer a ligação de fiadas dos lances e dos patamares, para além das numerosas composições que foram especificamente realizadas para a integração nestes espaços, jogando com a inclinação dos lances e também com os grandes desníveis que os mesmos provocavam, evidenciando-se a sua concepção decorativa contínua à destreza dos mestres ladrilhadores.

Circulava-se de forma ininterrupta em escadas e corredores. Daí o recurso sistemático a um tipo de pintura azulejar que sugerisse um ritmo e um movimento contínuo e sistemático. São frequentes as caçadas (Palácio Mello, actualmente integrado no Hospital dos Capuchos, Palácio da Rua da Rosa, Antigo Convento de Jesus, Colégio de Santo Antão, escadaria nobre de São Vicente de Fora, Palácio Pimenta, entre muitíssimos exemplos fora de Lisboa, como a casa Barahona em Évora, etc.), onde se exige uma concentração do desenho em largas e complicadas cercaduras, frequentemente estudadas de acordo com os efeitos rítmicos e cadência do espaço, propondo dotar a azulejaria de qualidade funcional e espacial que, em muitos casos, é a própria essência no tipo de arquitectura; as composições nitidamente *rocaille*, inspiradas em motivos vegetalistas, proliferando “asas de morcego”, folhagens muito enroladas, formas metamorfoseadas que se transformam em *Psiqués* (Palácio das Necessidades, Palácio da Mitra), as múltiplas e conhecidas associações de composições seriadas entre volutas barrocas, cabeças de anjo, festões e grinaldas; cestos de flores e frutos, *putti* (Palácio Rebelo de Andrade-Ceia; Palácio Cruz Alagoas); as balastradas fingidas

(Quinta do Cabeço, Palácios dos Marquês de Minas) e, por fim, os grupos de azulejos apainelados ou almofadados assentes sob fundo marmoreado e esponjado, enquadrando medalhões ou muitas vezes bustos clássicos coroados de louros que, por sua vez, são envolvidos por grandes coroas de onde se entrelaçam motivos vegetalistas de nítido sabor *rocaille* (Palácio das Necessidades, Quinta da Piedade¹⁷).

Ao longo da segunda metade do século XVIII, algumas escadas alcançaram acentuado esplendor decorativo, em parte devido ao recorte dos painéis e à intertrofia ornamental, alcançando grande impacto decorativo.

Das imponentes e exuberantes molduras que constroem um aparato barroco azulejar caminha-se para leveza e graciosidade de ornamentação do estilo regência de inspiração francesa¹⁸.

— salões nobres, casas de jantar

São normalmente zonas de grande qualidade vivencial, recebendo azulejos de boa qualidade estética.

Relembramos o papel do mobiliário e dos têxteis¹⁹ que, juntamente com o azulejo, ressaltavam uma visualização destes interiores e proporcionavam uma justa compreensão dos seus valores estéticos. Todos estes materiais funcionavam em continuidade e sintonia, como

¹⁷ Trabalhos de Valentim de Almeida, um dos mais importantes pintores de azulejo do século XVIII. A partir da sua obra na Quinta da Piedade, identificaram-se outros conjuntos que contaram com este pintor e seus colaboradores: salas da Quinta de São Lourenço em Almada (1744); escadarias e corredores do Palácio das Necessidades (1748) e nave e capela-mor da Ermida do Senhor dos Navegantes na Lapa (1760). Cf. Celso MANGUCCI — “O pintor Valentim de Almeida (1692-1779) e o programa de conservação da azulejaria da Quinta de Nossa Senhora da Piedade”, in *Cira* 8, Vila Franca de Xira, 1998, pp. 66-74.

¹⁸ Cf. Celso MANGUCCI, *op. cit.*

¹⁹ Em termos de decoração, sabemos que durante o século XVII e XVIII abundavam em Portugal os cetins, as colchas, os dosséis e reposteiros. A falta de mobiliário, motivo de estranheza dos estrangeiros que nos visitaram, contrasta com a riqueza ostentória em objectos itinerantes. Baixelas e peças de prata, porcelanas chinesas e Companhia das Índias, constituíam os bens mais apreciados do espaço doméstico português.

texturas de fascinação sensorial, onde o brilho dos azulejos se unia ao brilho da seda e dos dourados.

Infelizmente são hoje poucos os interiores de aparato que não sofreram alterações, tanto por mudanças de gosto, remodelações da própria funcionalidade dos espaços, assim como dos danos causados pelo terramoto²⁰.

A grande sala (de espera e de visitas) era o lugar central e vital da casa nobre. Possivelmente despojada de aparatosa mobília, sabemos com base em alguns inventários que era a zona da casa onde o senhor recebia, sentado num estrado com docel e onde eram colocadas almofadas para os visitantes. A moda de receber numa grande sala de visitas foi um costume paulatinamente conquistado ao longo do século XVIII, sendo anteriormente uso receber no *quarto* (ou casa dianteira), que assumia, como sabemos, inúmeras funções; receber, dormir e comer.

A casa de jantar como dependência demarcada aparece em finais do século XVIII; até aqui era montada e desmontada conforme as situações e ocasiões.

Questões como a itinerância na habitação e a noção de polifuncionalidade espacial impõem dificuldades na caracterização em termos de revestimentos azulejares, aparecendo diversos assuntos. A demarcação destes dois lugares, em termos de decoração azulejar, apresenta temáticas variadas: caçadas e cenas de mesa (Palácio do Correio-Mor, Quinta do Cabeço); cenas marítimas, incluindo batalhas, ou campestres (Quinta de São Lourenço, Quinta do Barruncho, Quinta do Torneiro, Quinta de Manique, Quinta da Bela-Vista, Quinta do Molha-Pão, Palácio dos Marqueses de Olhão, Palácio Rebelo de Andrade-Ceia, Palácio do Correio-Mor), as metamorfoses de Ovídio (Palácio dos Condes de Óbidos, Palácio Tancos e Palácio Centeno), albarradas (Quinta do Calhariz, Palácio de Pintéus); e as caçadas (Quinta Mazziotti).

²⁰ Depois de 1755 veio a necessidade de adaptar casas de campo para habitação permanente, quando não sofreram danos, ou de reparar e remodelar as mais danificadas.

A arquitectura destes interiores tem com certeza um papel essencial; a forma e a disposição da decoração cerâmica pode também, em certa medida, ser comandada pela função do espaço. Convém não esquecer que esta vasta relação de cenas individualizadas poderá combinar-se numa relação dialéctica com um princípio narrativo, expositivo, ilustrativo e didáctico. A análise das funções sociais destas pinturas cerâmicas dá formato aos eixos fundamentais de uma concepção da sociedade da época.

Sob este ponto de vista, os espaços da casa podem ser considerados como um referente espacial, que organiza uma visão da sociedade, constituindo um ponto de ligação com o universo da sua própria representação.

— quartos e antecâmaras

Dentro de uma definição de habitação nobre, estes compartimentos delimitam recantos de intimidade, espaços de interdições. Quer o quarto (dormir), quer a antecâmara (leitura, vestir) pertenciam à esfera do privado. O espaço unitário do grande salão desdobrou-se e fragmentou-se em módulos. Também aqui a polifuncionalidade dificulta uma caracterização de programas decorativos, optando-se pela diversidade de motivos e temáticas: cenas de jogo e de dança, encontros amorosos, passeios em jardins, não esquecendo o tema das Quatro Estações, Meses do Ano, etc. Assuntos que documentam, como vimos em detalhe, “mundanidades” para desfrutar em espaço reservado.

— cozinhas

São outras das compartimentações da casa que se distinguem pelo revestimento cerâmico. A cozinha de grandes dimensões variava de posição no corpo do edifício.

O azulejo é também o género preferido nestes interiores, cobrindo paredes de cima a baixo, contornando arcos, janelas e portas. O envolvimento destes elementos alcança por vezes grande originalidade. São igualmente espaços de exaltação plástica. A opção aqui tomada era a de catalogar um vasto leque de temas figurativos, uma panóplia de

imagens em azulejos isolados crescendo por vários desenhos de cantos e cercaduras. Pequenas imagens que ocupavam toda a superfície de uma parede, desde o tecto até ao chão. Para além da malha cerada imposta, colando-se hábil e sabiamente a toda a superfície, com uma força decorativa surpreendente, a cobertura cerâmica era preponderante nos frisos separadores e enquadrantes, cada vez mais variados e adaptáveis a soluções diversas e difíceis. O uso de dois ou mais padrões e escalas diferentes atenua a altura das paredes. Azulejos lisos desadornados, animados pelos vários cambiantes e tonalidades do branco e pela descontinuidade regular provocada pelas retículas, foram igualmente usados.

Interessa obviamente analisar as peculiares concepções espaciais de algumas cozinhas, pois a ideia do espaço que propõem não é improvisada.

Entre as realizações mais interessantes do género incluem-se: a cozinha do Palácio das Necessidades, onde desde o pavimento até ao arranque da abóbada se utiliza o azulejo de figura avulsa de influência holandesa. Saliente-se neste espaço a acentuação das arestas das lunetas e o preenchimento dos espaços entre os vãos e as lunetas com conchas, festões de frutos e flores. Ao centro da abóbada encontramos um medalhão com uma composição de anjos que seguram as armas da Congregação do Oratório de Nossa Senhora da Assunção da cidade de Lisboa²¹, enrolando-se por entre nuvens e cortina esvoaçante. Uma sugestão volumétrica é dada pelos apontamentos em amarelo-ouro nas franjas das cortinas e na coroa do anagrama da Virgem.

A cozinha da Quinta de Manique²² apresenta uma decoração ricamente elaborada até ao desfazer das abóbadas. Situada num nível mais baixo do que a estrada e voltada para o pátio da casa, este vasto espaço é dominado pelo imenso pano da chaminé, cuja deco-

²¹ Cf. Leonor FERRÃO – *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades*. Lisboa, 1997, pp. 166-167.

²² Cf. Anne STOOP – *Quintas e Palácios nos Arredores de Lisboa*. [s.l.] Civilização, 1986, pp. 162-163.

ração parece ter sofrido diversos restauros e onde ressalta um pequeno painel do século XVIII, representando uma curiosa cena de ginástica.

A cozinha do Palácio Pimenta tem a concepção de um pitoresco espaço pictórico, toda revestida a azulejos de figuração avulsa, representando coelhos, porcos e peixes em conformidade com o local, os quais servem de fundo a uma anedótica composição do segundo quartel do século XVIII muito alusiva, representando uma escrava negra a amanhar peixe com um gato ao seu lado. O espaço pictórico é tratado aqui no próprio espaço real da cozinha, num âmbito tridimensional, ou seja, a representação de uma cozinha dentro da cozinha, uma colagem especular, concepção segundo a qual a pintura cerâmica reflectia, de forma sucinta, objectos, alimentos e personagens.

A cozinha do Palácio do Correio-Mor segue a tipologia das anteriores: vasto espaço, com grande mesa de pedra ao centro, cujas paredes são revestidas de cenas referentes à culinária e de azulejos de figuração avulsa nos quais se encontram, pendurados em tons de vinho, peixes, enchidos e peças de caça. Sob o pano frontal da chaminé a atenção focaliza-se num grande painel figurativo recortado representando uma movimentada cena de preparação de uma refeição – novamente uma peculiar concepção do espaço pictórico dentro de um espaço real.

Por fim, um exemplo já do final do século XVIII, a cozinha da Quinta dos Feixos ou da Penha Verde em Sintra²³, cuja decoração se inspira nos frescos neoclássicos muito em moda no final do século. A originalidade deste conjunto reside no abandono dos azulejos de figura avulsa azuis e brancos, justapostos, utilizando-se fundos marmoreados em várias tonalidades e gradações de cor – amarelo-junquilha, verdes e roxos – combinados com a recriação de objectos e materiais em *trompe-l'oeil*; chouriços, coelhos, faisões e outras peças de caça em amarelo-ocre muito inspirados numa pintura a fresco. O rodapé imitando mármore rosa, verde e dourado e as cercaduras contínuas harmonizam-se com os restantes elementos. Toda a deco-

²³ *Ibidem*, pp. 231.

ração – concebida em função de um espaço arquitectónico muito específico – é muito bem elaborada, dignificando este espaço da casa à semelhança de um salão nobre.

c) artificialidade

Por último, o terceiro ponto de diálogo e conciliação entre azulejaria e arquitectura assenta naquilo que convencionamos designar por *artificialidade*²⁴, entendendo-se, nesta vertente, o azulejo como um recurso artístico, um truque, um artifício, uma adjectivação acessória. O empenhamento iconográfico assumido nas dependências do interior da casa, extravasa para o exterior: o azulejo salta das escadarias e salas de palácios para os pequenos muretes, bancos, fontes, colunas e alegretes, prolongando a espacialidade visual, decorando os recintos ajardinados e rivalizando, pela policromia e esmaltado e pelos efeitos de reflexos, com a própria Natureza.

É neste sentido que se devem entender as animações decorativas em espaços abertos, num jogo paralelo entre subordinação e imitação.

A azulejaria vai mobilar o espaço exterior de forma racional, acumulando para além de um papel funcional, a questão ornamental, desempenhando uma função orgânica, compondo “espaçamentos”, sequências, ritmos e cenografias na estrutural global. O jardim toma assim a qualidade de cenário onde se desenvolve o espectáculo do artifício, transmitido através da multiplicação de elementos escultóricos arquitectónicos e pictóricos, por via do azulejo, que se organizam em programas iconográficos determinados.

Tais questões ligam-se à própria concepção do jardim barroco. Durante os séculos XVII e XVIII, a teoria e a arte dos jardins constituiu um tema polémico no espaço da cultura portuguesa, assunto que passa pelo entendimento da concepção de jardim como natureza orga-

²⁴ Entenda-se esta expressão na sua acepção positiva. O azulejo serviu ao gosto barroco pela artificialidade. É o artifício do “azul e branco” e o artifício da luz, do brilho e da sua frescura.

nizada, o que implicava à partida a sua consideração em sentido autónomo, ou como uma mera continuação do espaço interior do edifício, que se destinaria a prolongar. Neste enquadramento, o que está em jogo é a variedade das experiências estéticas e as diferentes organizações do mundo natural no espaço urbano, teorizadas pela profusa circulação de tratados de divulgação sobre a arte dos jardins e a sua relação com a Natureza²⁵.

Relendo uma das obras do poeta Jaime Delille (o Abade), traduzida por Bocage, logo no prólogo o autor evidencia a ideia de jardim associando-o a vários princípios regidos pelos enquadramentos cultural, social e político: “(...) *aquelle Author não tratou senão a parte mecanica da Jardinagem. Totalmente esqueceo a mais importante, a que procura em nossas sensações, em nossos sentimentos a*

²⁵ A repercussão e a importância da teoria e da arte dos jardins na Europa do século XVIII deve também avaliar-se pela sua inclusão nos grandes tratados de divulgação sobre a natureza de que se destacam: Abade Noel PLUCHE – *Spectacle de la nature*, Paris 1774. Defende este autor que a beleza natural por si só parece insuficiente, reclamando por isso a intervenção do artifício; e outros: Alexandre LE BOND – *La Théorie et la pratique du jardinage ou l'ont traite a fond des beaux jardins appellés communément les jardins de plaisance et de propriété (...)* Nouvelle édition A Paris: Chez Jean Mariette, 1722; C. C. L. HIRSCHFELD – *Theorie de l'art des jardins*, 5 vols., Leipzig, 1779-1785. Em Portugal a já citada obra da *Recreação Filosófica*, do Padre Teodoro de Almeida, congrega, com sentido didáctico, as grandes linhas da cultura e da filosofia em Portugal na época em questão. Este tema não é rigorosamente circunscrito a tratados técnicos, destinados a um público de especialistas, mas uma matéria de vasta aceitação no público em geral. Vejam-se também importantes estudos e obras de referência: Pedro CALAFATE – “Teoria e Arte dos Jardins no século XVIII em Portugal”, in *Filosofia* n.º 4, Lisboa, 1994, pp. 127-140; Ana Cristina LEITE – *O Jardim em Portugal nos Séculos XVII e XVIII*, Universidade Nova, F.C.S.H. [texto policopiado]; CARAPINHA, Aurora – *Da Essência do Jardim Português*, Évora: Universidade 1995 [texto policopiado], Lisboa 1988; Michael CONAN – “Metamorfoses des Labyrinthes de Jardim: de la Moitié du XVI à la Moitié du XIX siècle”, in *Colóquio Artes*, n.º 63, Dez. 1984, pp. 43-50; Manuel CANAVEIRA – “Os Jardins do Palácio de Queluz, Orientações de Gosto, Utência e Simbólica”, in *Revista de História Económica e Social*, Lisboa: Sá da Costa, 1988 (Set.-Dez., n.º 24), pp. 171-193; Marcello FAGIOLO – *Natura e Artificio*. Roma, 1979, Carmen Anón FÉLIU – “Nature et jardins dans l'Espagne du XVIII^e siècle”, in *Histoire des Jardins. De la Renaissance à nos jours*. Paris: Flammarion, 1991, pp. 277-289; e John Dixon HUNT – “Verbal versus Visual Meanings in Garden History: The Case of Rousham”, in *Garden History: Issues, Approaches, Methods*, pp. 131-183.

origem do prazer; que nos causão as scenas campestres, e os atractivos da Natureza aperfeiçoados pela arte. Em suma, os seus jardins são os do Architecto; os outros são os do Filósofo, os do Pintor, os do Poeta. Este género tem medrado por extremo há annos. A Arte dos Jardins, a que se poderia chamar luxo da Architectura, parece hum dos entretenimentos mais convenientes, e talvez hum dos mais virtuosos da Gente rica. Como cultura, reconduz à innocência das occupações campesinas; como adorno, apadrinha sem risco a paixão dos dispendios, que acompanha as grandes Fortunas: finalmente, esta arte tem para semelhante classe de Homens o duplicado presépio de participar, ao mesmo tempo, dos gostos que vogão nas Cidades, e dos que existem nos Campos.

Este prazer dos Particulares achou-se ligado à utilidade pública: fez com que os Opulentos folgassem de habitar as suas terras (...)"²⁶.

Este trecho transmite-nos o sentimento dado à Natureza. Também já referimos neste trabalho que este sentimento fez-se acompanhar de uma intensa experiência estética da Natureza, que encontrou na descoberta da paisagem um dos seus elementos mais reveladores, no sentido em que pretendeu harmonia entre o homem e a natureza. O jardim é igualmente um lugar onde se combinam diferentes aspectos da produção artística.

Este clima mental leva-nos a entender o jardim setecentista, pela sua variedade de programas iconográficos e iconológicos, onde a azulejaria vai ocupar um lugar de destaque, contribuindo para a criação de espaços pontuados pelo artifício explanados na profusão decorativa dos objectos e equipamentos.

A utilização deste material em jardins portugueses – entre os séculos XVII e XVIII – deu origem a várias manifestações artísticas, cujos exemplos podemos destacar pela originalidade de concep-

²⁶ Cf. *Os Jardins ou a Arte de Aformosear as Paizagens, Poema de Mr. Delille, da Academia Francesa traduzido em verso de ordem de Sua Alteza Real o Príncipe Regente Nosso Senhor por Manoel Maria de Barbosa du Bocage*, Segunda Edição, Lisboa: Imprensa Régia, 1814, pp. 4 e 5.

ção e qualidade artística de execução, para além da própria expressão arquitectónica. Os jardins organizaram-se à volta da casa²⁷ experimentando um gosto e diálogo com a Natureza. Jardim e casa formavam dois elementos de um projecto comum. Neste contexto, o azulejo assumiu uma enorme importância na animação e decoração de espaços exteriores, em particular no que diz respeito à sua crescente utilização em fontes, lagos, cascatas e grutas, como elemento simultaneamente decorativo e estruturador destes diferentes espaços, contribuindo para a criação de um espectáculo de representação do poder dos sentidos, sobrevalorizando os valores intimistas e oníricos de uma estética rococó.

Nestes espaços voluntariamente descontínuos, quase autónomos e na diversidade de áreas que compreendem um recinto ajardinado, relacionam-se comportamentos mais intimistas com os diferentes destinos dados a cada zona.

Na espacialidade dos jardins barrocos, a frescura da cerâmica vidrada consegue marcar alguns exemplos exuberantes, podendo encontrar-se diferentes tipologias e variantes interligadas entre si. São eles: jardins-pátios, jardins-terraços (*loggias*), os jardins e a sua relação com água (lagos, tanques cascatas, fontes), e os jardins e a sua relação (bancos, alegretes, colunatas, muros).

Atendamos à diversidade de alguns exemplos conhecidos:

Em primeiro lugar, temos a colocação do jardim a anteceder a casa (jardim-pátio), sendo também frequente encontrá-lo ao lado da casa ou nas traseiras. É normalmente um espaço de estar, rodeados de altos muros onde o terreno possibilita uma clara separação entre jardim e restantes zonas exteriores. São disso exemplos o pátio com azulejos barrocos (1745), da já referida Quinta de Manique (Estoril), e o jardim com azulejos recortados representando estátuas, anexo ao Palácio dos Condes de Mesquitela em Lisboa.

²⁷ Importa não esquecer o tratamento especial que recebem as fachadas da arquitectura civil voltadas para recintos ajardinados. São quase sempre frontarias que registam um grande número de aberturas (janelas, *loggias*, varandas, terraços, portadas, etc.), proporcionando a visualização das cenografias do jardim.

Na Quinta de Manique, o pátio de entrada é revestido de azulejos que mostram cenas de caça e de género, proporcionando uma atmosfera requintada.

No edifício onde hoje funciona a enfermaria do Colégio Militar, à esquerda do antigo Palácio dos Condes de Mesquitela, encontramos um jardim onde o mais surpreendente é o revestimento cerâmico do muro com "estátuas" em azulejo, juntamente com representação de fontes. Trata-se de reproduções em azulejos de fino recorte, de diversas esculturas clássicas²⁸. Este exemplo é um bom conjunto de azulejos já de finais do século XVIII, de figura recortada, mas ainda onde se vinculam padrões e normas decorativas ligadas ao gosto rococó, bem visíveis na profusa decoração de molduras, com concheados e arabescos.

A constituição de uma outra variante de jardim é determinada por razões de privacidade e de um sentimento de contenção espacial inerente ao conceito de jardim em Portugal: os jardins-terraços. As galerias (*loggias*), adaptadas ao modo de vida e ao clima português, transformam-se em terraços, uma das características arquitectónicas mais marcantes dos séculos XVII (ex.: Quinta da Bacalhoa, Palácio Fronteira) e XVIII (Quinta do Molha-Pão e Palácio Marquês de Pombal, em Oeiras).

As largas varandas-passeios debruçadas sobre jardins eram lugares privilegiados para estar²⁹; sendo o centro das atenções decorativas. Estes espaços independentes, permitiam desfrutar o jardim a distância³⁰.

²⁸ Consulte-se: Jerónimo Cabral MADEIRA – *Memória Explicativa dos Principais Azulejos do Ginásio do Colégio Militar com algumas palavras sobre as estátuas que decoram a fachada da enfermaria e o parque anexo*. Lisboa, Ed. Fernandes e C.^a Lda., 1929; e Marco ARRIFES – "Azulejos da Enfermaria (Palácio Mesquitela)", in *Colégio Militar*, n.º 181, Junho 1996, pp. 24-28.

²⁹ Bem a propósito do carácter vivencial das varandas, são as palavras de William Beckford: "*Depois do jantar, sentei-me na varanda a trocar impressões... e a gozar a fresca briza que brincava aprazivelmente por entre as folhas das videiras do nosso jardimzinho...*", Beckford, 1787, citado em Helder CARITA, A. Homem CARDOSO – *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*, Lisboa: Ed. dos Autores 1987, pp. 211.

³⁰ A necessidade de estar em permanente contacto com o endémico mundo natural tornou inevitável a formulação de novas concepções arquitectónicas, defendidas pelos

O jardim-terraço, que atinge a sua maturidade e desenvolvimento em pleno século XVIII³¹, determina uma nova tipologia espacial e é utilizado ainda como um espaço de transição entre a casa e o jardim, por vezes sem formar uma unidade com os restantes espaços recreativos.

Também aqui os azulejos abrem os muros sobre o imaginário. A diversidade de programas, de alegorias e de cenas que encontramos é enorme. Os temas mais frequentes usados nesta tipologia de jardim são as Quatro Estações. As personagens são tratadas como esculturas onde as atitudes, trajes e enquadramentos evoluem em sintonia com a gramática decorativa da época. As Estações são barrocas em camafeus azuis na Quinta Grande da Damaia (1740), rococó e policromas na varanda-terraço e tanque da Quinta de Pintéus (Loures) e já neoclássicos na Quinta do Barão, em Carcavelos, 1770, e na varanda-galeria da Quinta do Outeiro, na Buraca (1770-80).

Outros temas mais eruditos ajudam a definir um percurso simbólico nestes lugares de estar: alegorias às Virtudes, cenas e figuras mitológicas, referências ao mundo celeste (planetas, signos do Zodíaco), ao mundo natural (os Quatro Elementos) e as cenas do quotidiano que repetem e duplicam o próprio espaço físico (Palácio Nacional de Belém, Quinta das Lapas em Torres Vedras, varanda do Palácio Mesquitela, Quinta de Santo António em Carnide, varanda-terraço da Casa de Massarelos em Caxias e o Palácio Pombal em Oeiras).

Comungando com a estética barroca, a água foi um dos grandes temas fundadores de jardins em Portugal ao longo dos séculos

mais prestigiados arquitectos, a partir de meados da centúria de Seiscentos. Em 1651, o francês André Mollet afirmava, no seu livro denominado *Jardin de Plaisir*, deverem as edificações palacianas estar construídas em torno de um *parterre*, central, de modo a que este pudesse ser visto por todas as janelas. Cf. Kenneth WOODBRIDGE – *Princely Gardens – The Origins and Development of the French Formal Style*, Thames and Hudson, 1986, Londres, p. 179. Este princípio viria ser mais tarde defendido por Blondel numa planta de um grand *hôtel* publicada na *Encyclopédie (...)* na qual todos quartos, salas, gabinetes, e galerias comunicam directamente com jardins e pátios interiores ajardinados. Cf. Luís Filipe CANAVEIRA, *op. cit.*, pp. 186.

³¹ Cf. *Ibidem*, pp. 227.

XVII e XVIII. A água assume no jardim um valor ornamental, utilitário, recreativo e simbólico. Diversas arquitecturas de suporte, desde tanques, lagos, canais, fontes ou cascatas, valorizaram, à medida das necessidades, cada recinto ajardinado; espelhos de água juntamente com a frescura dos azulejos desenham, para além de uma presença lúdica, um intencional sentido programático. Bem de acordo com tais propósitos, são casos paradigmáticos o conjunto e programa da Casa da Pesca em Oeiras, o grande canal nos jardins de Queluz, ou ainda a Casa do Fresco da Quinta das Águias na Junqueira e o tanque na Quinta da Alfarrobeira no Calhariz de Benfica (Figs. 6 e 7).

Recanto de prazer no meio de uma vasta propriedade agrícola, a Casa da Pesca integrava-se num sistema de rega por socialcos, tirando um excelente partido estético dos muros de suporte e do enorme tanque ligado a complexos sistemas de irrigação. O terraço superior deste espaço forma um conjunto espectacular e cenográfico – diríamos mesmo esmagador –, cujos muros de suporte estão forrados com magníficos painéis de azulejo em azul-forte. Estas enormes composições³² primorosamente executadas, tanto no que respeita ao desenho como às superfícies esmaltadas foram concebidas para este ambiente, registando grandes alegorias mitológicas, ligadas às actividades aquáticas. Estes dezasseis painéis de tamanho irregular impõem ao conjunto grande uniformidade. Um fundo desadornado num azul intenso contrasta com o acentuado de leves ornatos concheados circundantes.

O grande canal de Queluz, nesta enorme quinta de recreio e veraneio, insere-se igualmente num conjunto de espaços autónomos, cujo valor se revela num usufruto vivencial. Todo o conjunto forma uma peça autónoma pelo seu revestimento de azulejos e da sua relação com a água, elegendo-se como um lugar de passeio. As duas

³² Os painéis baseados em gravuras de Vernet, segundo Santos Simões, aparentam-se com as tapeçarias francesas da época. Sobre este lugar consulte-se: José MECO – *Azulejaria no Concelho de Oeiras. O Palácio Pombal e a Casa da Pesca*, Cadernos da Biblioteca Operária Oeirense, 1983; e Anne STOOP – *op. cit.*, pp. 149.

metades (Norte e Sul) apresentam decoração nas paredes internas e nas externas, sendo a parede virada para o palácio animada por alegretes salientes e volumosos, alternando com reentrâncias fechadas, por muretes que permitiam aos frequentadores do jardim uma melhor fruição deste espaço de delicioso requinte. O contraste de cor e ritmo entre o interior e o exterior assume aqui um curioso papel ao distinguir a parte interna, aquática, pela coloração do azul-cobalto dos azulejos que se estendem por vastos painéis contínuos, da estrutura arquitectónica exterior, onde predomina o roxo do manganês e o ocre, distribuindo-se em cenários galantes mais individualizados.

Outro exemplo de decoração envolvente e da relação jardins-água é a cascata no jardim da Quinta de D. Diogo de Mendonça Corte Real³³. No topo da antiga horta, deparamo-nos com uma enorme cascata de enroscamentos sobre o tanque. As paredes e abóbadas deste recinto são revestidas de azulejos tipologicamente e estilisticamente datados entre 1770-75. Do mais requintado gosto rococó, as composições são extremamente movimentadas, centrando medalhões com figuração, pintada a manganês. O todo remata numa balaustrada, com assimétricos vasos floridos sobre pilares e aves pousadas no parapeito, culminando na movimentação destas esvoaçando na abóbada sobre um fundo de nuvens. Na parte inferior sobressai um campo de juncos floridos³⁴ (v. Fig. 7).

O tanque da Quinta da Alfarrobeira³⁵ é outro dos espaços que congregam as funções de *lazer* e *estar*. Cenários de uma nova maneira de viver proporcionam a entrada num mundo irreal, de deslumbramento. Junto à zona da horta, e ligado ao jardim por uma escadaria, levanta-se um tanque octogonal de lados côncavos, sobre abó-

³³ Sobre este espaço, consulte-se a obra de Artur LAMAS – *A Quinta de D. Diogo de Mendonça no Sítio da Junqueira*, Lisboa, 1924.

³⁴ Cf. J. MECO – *op. cit.*, pp. 163.

³⁵ Em 1727 o arquitecto Ludovice edifica nos subúrbios de Lisboa, ao Calhariz de Benfica, uma pequena casa de campo com jardim anexo designada por Quinta da Alfarrobeira, actualmente utilizada pelo Exército. Consulte-se: Frazão VASCONCELLOS – *A Casa e a Quinta da Alfarrobeira dos Ludovice*, Lisboa, 1947.

bada, construção original. Este é animado com azulejos policromos a roxo manganês e amarelo, representando cenas portuárias e figuras alegóricas³⁶ (Fig. 6).

Partindo destes exemplos, constatamos como o azulejo constituiu uma presença forte e assídua, unificando espaços descontínuos, como sejam pátios, *loggias*, varandas, galerias, fazendo a transição para escadas e terraços e revertendo-se numa espécie de mobiliário, cobrindo bancos, alegretes e canteiros, como se tratassem de *salas de cerâmica*; espaços naturalmente mais íntimos e decorativamente sobrevalorizados, eles próprios elementos estruturadores na criação de uma atmosfera cenográfica.

Resta-nos, por fim, recordar um último ponto – talvez um dos mais importantes neste diálogo entre programa/arquitetura; espaço/forma, azulejaria/arquitetura – o jardim como vivência e utência de um lugar, entendendo a importância dada a uma variedade de tipos de construções: bancos, alegretes, pérgulas, miradouros, pavilhões, arcos, etc., para desfrute dos prazeres lúdicos que os jardins proporcionavam aos cortesãos setecentistas. O jardim, conhecido como um lugar de sonho e ilusão, põe em prática a realização desse sonho. O conhecido conjunto azulejar da Quinta dos Azulejos no Paço do Lumiar é um dos magníficos exemplos de tais inquietações; revelando opções da mentalidade da corte portuguesa da época, do seu modo social de relacionamento com os outros e da própria imagem que constrói e pretende projectar. Este espaço privilegia a relação entre vivência exterior³⁷ e a sua própria representação, recorrendo à capacidade do azulejo em se assumir como truque e artifício decorativo, dotando de movimento um espaço à partida estático; tor-

³⁶ Sobre estes três últimos espaços, consulte-se: Maria Alexandra T. Gago da CÂMARA – *Espaço e Quotidiano na Azulejaria Portuguesa do Século XVIII: A Cerâmica Rococó na Região de Lisboa*, IV Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte, Museu de Arte Sacra, Salvador da Baía.

³⁷ Cf. Maria Alexandra T. Gago da CÂMARA – “Azulejaria e Vivência Exterior”, *op. cit.*, pp. 337-340; Helder – *op. cit.*, pp. 216; e Anne STOOP – *op. cit.*, pp. 81-86.

mando-o um dos mais claros exemplos do jardim *de estar* português do século XVIII.

A azulejaria³⁸ invade um espaço rodeado de altos muros, modelando sabiamente os diversos volumes dos arcos, colunas e ondulação dos bancos. O azulejo como fina película de brilhos desdobra-se em barras, molduras, colunas, vasos, capitéis, medalhões e painéis, explorando na sua capacidade máxima o efeito de imaterialidade e o gosto de fascínio sensorial.

A nascente e a poente desenvolvem-se três alamedas ornadas de cerâmica que, dada a sua profusão inacreditável impõem ao visitante um percurso definido que atinge o seu ponto mais alto quando depara com a pérgula semicircular virada a nascente, onde o azulejo conquista uma excepcional força de maleabilidade na adaptação às caprichosas formas arquitectónicas, servindo-se de uma pintura extremamente delicada nas ramagens que decoram as colunas, nos concheados que enquadram os espaldares dos bancos e na concepção dos medalhões com bustos suspensos por grinaldas floridas na parte superior.

Encontramos, neste trecho de encantamento, um jardim posto “em cena” concomitantemente onde “a cena” é o próprio jardim. Conotado com a idealização de um quotidiano e formalizado como matriz comportamental, este lugar congrega as funções de estar, receber e de lazer, bem como um cenário de uma nova “maneira de viver”.

Viajante e espectador estão finalmente reunidos num *topos* comum.

Chegamos ao fim de um percurso estabelecido ao longo da Parte III do nosso trabalho, acreditando cada vez mais que a azulejaria foi

³⁸ Uma análise detalhada da azulejaria indica que estes jardins receberam decoração faseada, permitindo seguir a evolução do azulejo em Lisboa desde final do barroco joanino até à fase da maturidade do Rococó. Deve-se a sua divulgação essencialmente a José QUEIRÓS – *Cerâmica Portuguesa e outros Estudos*, Lisboa, 1987; e a Francisco Sousa VITERBO – *A Jardinagem em Portugal*, Lisboa, 1909, tendo-se instalado entre os autores uma intensa polémica sobre a datação e importância dos azulejos desta quinta. No século XIX, o poeta António Feliciano de Castilho evoca na *Chave do Enigma* os momentos felizes da sua infância passados na Quinta dos Azulejos.

um suporte da imagem, ao mesmo tempo que se ajustou a esquemas “tectónicos” da arquitectura. Esta preocupação de fundo colou-se a uma visão mais ampla do património azulejar setecentista, inserindo-o num todo coerente, reflectindo e perspectivando as relações com a sociedade coetânea. Dotado de lógica própria e como referência incontornável na produção artística do século XVIII, o azulejo impôs uma dinâmica na caracterização de uma arquitectura e de um gosto, não esquecendo evidentemente um processo de produção que teve naturalmente os seus protagonistas: oficinas, *fábricas*, pintores, artesãos e encomendadores.

É esta agora a história que se segue....

PARTE IV

PRODUÇÃO E DIFUSÃO DO AZULEJO CIVIL EM LISBOA: 1750-1800

"... Para fazermos alguma ideia da louça, que antigamente se fabricava em Portugal, veja-se a que ainda hoje sahe das nossas olarias, e de-se-lhe desconto do muito que ellas se tem aperfeiçoado, depois que temos algumas fábricas desta manufatura de melhor qualidade, as quaes nunca entre nós passarão da mediocridade; e assim mesmo tem origem italiana.

A primeira destas fábricas foi a que se estabeleceo por conta do Estado, e se annexou à das sedas no local, onde ainda existe junto à casa da água, no sitio do Rato..."

José Acúrcio das Neves – *Noções Históricas, Económicas e Administrativas* (...), Lisboa. Na Impressão Régia. Anno 1827, cap. XVII, Fábrica da Louça, pp. 239.

CAPÍTULO 1

FÁBRICAS, PROTAGONISTAS E MODELOS

1.1. Olarias e fábricas

No decurso deste trabalho e ao longo das últimas páginas constatámos que Lisboa foi, durante o século XVIII, o grande centro produtor e exportador do azulejo, inventando uma forma muito especial de o tratar e de o definir, multiplicando as suas hipóteses decorativas e significativas que foram evoluindo paralelamente com a mentalidade e as preocupações de uma sociedade. O gosto, o significado da decoração, a articulação com espaços e arquitecturas fizeram parte das nossas inquietações. A azulejaria foi marcada por todos estes propósitos.

Julgamos agora indispensável olhar outras componentes do vastíssimo património azulejar setecentista: os factores de produção; as olarias e as *fábricas*, os artesãos ou artífices; pintores de azulejos e de louça, os mestres ladrilhadores, que foram paulatinamente contribuindo para uma história desta arte.

Iremos acompanhar o contributo de cada um destes intervenientes.

A história da azulejaria – bem como da cerâmica artística¹ – não pode ser entendida sem uma história das relações entre arte, arte-

¹ Consulte-se: Luís CHAVES – *Nos Domínios da Arte e da Artesania. Olarias Rústicas e Cerâmicas Artísticas*, Lisboa 1965; e José PESSANHA – *A História das Indústrias Artísticas em Portugal*, Lisboa, [s.d.].

sania e indústria. Do ponto de vista produtivo e da evolução de fabrico a azulejaria acompanhou todo este processo.

A importância dos azulejos, entre os produtos fabricados pela maior parte das olarias de Lisboa², caracterizou, durante os séculos XVII e XVIII, uma actividade “pré-industrial” muito específica. A produção de louça e de azulejo conheceu distintas fases e momentos. Concomitantemente existiram pequenas unidades produtivas – especializadas na produção de louça – situadas junto ao rio Tejo, caracterizadas por uma certa rotatividade de mestres oleiros e aprendizes, espaços frequentemente arrendados a Irmandades ou casas religiosas, objecto de uma exploração prolongada, deixando uma presença muito marcante na toponímia de Lisboa³.

² A produção de azulejos instala-se definitivamente em Lisboa nos meados do século XVI, acompanhando a introdução da produção de faiança. A segunda metade do século XVI é o período de afirmação progressiva da produção de azulejos nas olarias de Lisboa, acompanhando uma lenta reconversão da indústria sevilhana e a renovação da indústria cerâmica de Talavera de La Reina. A sua localização privilegiada contribuiu para nela se instalar um dos maiores centros de produção de faiança da Europa. Vejam-se alguns dados estatísticos. No “Summario das Notícias de Lisboa” de 1551 (pág. 11 da edição de 1740), afirma Cristovam Rodrigues de Oliveira que no seu tempo existiam em Lisboa 206 oleiros, 16 telheiros, 22 tijoleiros, 32 ladrilhadores. Segundo uma estimativa de 1620 existiriam 28 olarias de Veneza, 8 fornos de louça vidrada, 49 fornos de louça vermelha e 13 olarias exclusivas de azulejos. Cf. Nicolau de OLIVEIRA – *Livro das Grandezas de Lisboa*, Dirigido a D. Pedro D’Alcaçova, Lisboa, MDCCCIV, pp. 179 e 182. A propósito cite-se Virgílio CORREIA – “Oleiros Quinhentistas de Lisboa”, Separata de *A Águia*, vol. XV, pág. 128, Porto [s.d]. Sobre a situação das olarias e oleiros e suas disposições com o Senado da Câmara, consulte-se, Eduardo Freire de OLIVEIRA – *Elementos para a História do Município de Lisboa*, ed. 1943, vols. XI e XII. Acrescente-se, a par dos oleiros, a importância da profissão do pintor de louça, já mencionada em documentos da primeira metade do século XVII.

³ Também para a construção civil se produzia ladrilho e telha. Os oficiais destes centros de olaria dependiam dos “artistas”, dos oleiros de roda, tal como o regimento de 1572 contemplava. Estes artífices eram reconhecidos na toponímia da cidade (Bairro das Olarias, Travessa das Olarias). Ainda “pátio do Tijolo”, Forno da Telha, Forno do Tijolo, Rua da Cruz do Azulejo (actual Rua dos Navegantes à Lapa) e Largo da Cruz do Azulejo. Vejam-se as seguintes obras: P. António Lourenço FARINHA – *Notícia Histórica do Bairro das Olarias (Lisboa)*, Lisboa, 1932; Virgílio CORREIA – “Oleiros e pintores de azulejos de Lisboa, olarias de Santa Catarina e Santos”, in *A Águia*, 2.ª série, vol. XIII, n.º 77-78, Porto 1918; *idem* – “Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarias, Anjos)”, in *Atlântida*, vol. VIII, Lisboa; José QUEIRÓZ – *Olarias do Monte Sinay*, Lisboa

Estas estruturas edificadas não interromperam as suas actividades com o terramoto de 1755⁴. Ambos os espaços estiveram ligados à produção de azulejos em Lisboa e ao fabrico de louça, produção dirigida pelos mestres oleiros.

Muitas olarias em Lisboa – como as de Santos-o-Velho, ligadas aos programas redecorativos do Palácio de Santos e da Quinta da Piedade, em Vila Franca, como nos indicou a investigação de Celso Mangucci – foram responsáveis por importantes encomendas que garantiam uma produção moderna e com qualidade. Foram espaços de continuidade e ao mesmo tempo de renovação, pois muitos dos mestres ladrilhadores já especializados eram os seus responsáveis directos que se rodeavam de bons colaboradores.

Todo o sistema assentava sob um universo mesteiral baseando-se numa estrutura oficial intercomunicante ligando forçosamente interesses entre o mestre oleiro⁵, o pintor de louça e/ou de azulejo,

1913; Luiz A. OLIVEIRA – *A Origem da Faiança Portuguesa e as Theorias do Snr. Dr. J. Martins Teixeira de Carvalho*, Porto 1922; F. M. Sousa VITERBO – *Cerâmica Lisbonense nos Principios do Século XVII*, Lisboa 1932; Gustavo Matos SEQUEIRA – *Depois do Terramoto*, vol. IV, Coimbra 1933; e o recente estudo com bastantes novidades nesta área de Celso MANGUCCI – “Olarias de Louça e Azulejo de Santos-o-Velho”, in *Revista Al-Madan*, II série, Outubro 1996, pp. 155-161.

⁴ Ficaram célebres oleiros os Maías, que trabalharam desde o século XVI até finais do século XIX: no século XVII, foram Gaspar e Diogo, e no século XVIII eram famosos os púcaros da (oficina) Maia. Também a família Romão, de bons oleiros, se manteve em actividade do século XVII a 1885, e tinha os seus fornos na Calçada Agostinho de Carvalho, que tomou o nome de um oleiro (a qual encontramos numa planta pertencente ao Ministério do Reino, IAN/TT). Há referências a olarias que se mantiveram até mais tarde, algumas no Largo das Olarias, na Calçada do Monte e na Rua da Bombarda. Resta-nos hoje a memória da sua actividade na Fábrica Viúva Lamego, ao Intendente, e numa olaria do Desterro.

⁵ Sabemos que se tratava de uma estrutura realmente organizada para uma vasta produção. Tenha-se em consideração uma actividade profissional lisboeta segundo as ocupações da sua população, hierarquizada em função dos materiais característicos do século XVIII. No que respeita à olaria, distinguem-se: oleiros, azulejadores, pintores de azulejos, louceiros, pintores de louça, pintor de medidas. Cf. Jorge Borges de MACEDO – *Problemas de História da Indústria Portuguesa no Século XVIII*, Lisboa 1963. Respectivamente em relação à estrutura administrativa destes ofícios e à sua relação com a Câmara de Lisboa consultem-se as importantes obras: Franz-Paul LANGHANS – *As Corporações dos Ofícios Mecânicos*, Imprensa Nacional, Lisboa 1946; e *idem* – *As Antigas Corporações dos Ofícios Mecânicos e a Câmara de Lisboa*, Lisboa, 1942.

o mestre ladrilhador e por fim o cliente ou encomendador, aspecto que justifica neste tempo a imensa quantidade de azulejos produzidos para consumo interno e para exportação (Brasil), pois uma forte disciplina e organização da unidade "oficina" visava uma garantia de consumo e a ampliação do mercado.

Estas pequenas unidades de produção distribuíam-se principalmente nas zonas próximas do rio, acompanhando igualmente a localização de zonas de matéria-prima, pois a fixação das olarias deveria também beneficiar de um local próximo para a extracção das argilas⁶. Supõe-se que esta matéria-prima era bastante abundante e que seria recolhida, tanto nas ribanceiras do Tejo, como nos terrenos agrícolas próximos das olarias.

A esta familiaridade com o barro juntava-se a circulação de madeiras. A lenha⁷ para abastecimento dos fornos provinha de localidades vizinhas, trazida por barcos da margem Sul do Tejo e desembarcada junto aos diferentes Cais (ex.: Cais do Tojo⁸, directamente na zona de Santos, na praia da Boa Vista).

⁶ Veja-se a Petição sobre se tirar barro que nos indica o local de extracção: "... *Disem os Juizes do Officio de Oleiro desta Cidade que elles suplicantes exercitarão com todos o mais officiais do dito officio varias obras de Barro e para isso se valião do Campo da forca donde sempre o tirarão e nessa posse estão e porque hora lhe impediram os Almotaceis o dito exercissio e tirada do barro do Sitio e não há outro Citio...*" Cf. LANGHANS – *op. cit.*, p. 342. Uma postura camarária do século XVII proíbe a remoção de barro e toda a herdade da Calçada do Combro na vizinha freguesia de Santa Catarina. Cf. Eduardo Freire de OLIVEIRA – *op. cit.*, vol. IX, Lisboa, 1943, pp. 258.

⁷ Sobre este assunto leia-se a Petição sobre a repartição da lenha "(...) *Dizem os Juizes e mais officiais de todo o officio de Oleiro desta cidade que sendo preciso e necessario a seu officio para coserem a louça o valerem-se da lenha de Toijo e Pinho e pedacendo algus faltas sempre agora de proximo ha mais de hum mês a esta parte chegarão a extremos sendo a causa de lhes impedirem os Almotaçeis das Execuções o tirarem Toijo do Cais...*" para que se lhe não empedissem hum barco de lenha que tinham mandado buscar a Pancas" (...). Cf. LANGHANS – *op. cit.*, pp. 344; e a Consulta da Câmara a el-rei em 12 de Junho de 1722, "...desembarcar nos caes dos mesmos fornos ou perto d'elles, aos oleiros do bairro da Esperança para descarregarem à Bela Vista e a Bica do Sapato, Xabregas e outras partes..." Cf. Eduardo Freire OLIVEIRA – *op. cit.*, vol. XI, p. 556.

⁸ Veja-se a persistência de certos locais: *Provisão a favor de Luiz Soares Henriques para estabelecimento d'uma fábrica de louça fina na Horta das Flores defronte de Caes do Tojo* (1802), BN. Res., mss. 35, n.º 52.

Em termos de estrutura física e tipológica, estas unidades de produção obedeciam possivelmente a um modelo antigo, ainda de raiz medieval, que articulariam um piso inferior a "loja" ou "tenda", área de oficinas e quintal, com um piso superior destinado a habitação do proprietário da olaria, a "casa". O forno que definia a capacidade produtiva da fábrica situava-se no piso térreo, numa área de transição para o quintal, fornecendo o calor necessário para uma sala interior de secagem das peças.

Na escassez de dados precisos para o século XVIII que nos forneçam elementos para a caracterização de uma arquitectura industrial, conseguimos imaginar e reconstituir estes locais de produção recorrendo a plantas⁹ de olarias e fábricas de louça e louça ordinária do século XIX.

Trata-se pois de edificações simples onde se conjugam as duas funções: habitação e produção.

Cotejando com documentação coeva¹⁰ verificamos que a estrutura básica das olarias não terá sofrido grandes alterações – que se

⁹ IAN/TT – *Ministério do Reino, Arquivo das Secretarias de Estado Coleção de plantas, mapas e outros documentos iconográficos*. Consultámos os documentos n.º 127, 142, 538, 547-48 e 460.

¹⁰ A propósito do registo de oleiros e olarias existentes na zona de Santos, consulte-se Celso MANGUCCI – *op. cit.*, pp. 163-168. Organização da olaria cuidadosamente descrita no tomo dos bens, *Certidão de Tombo e avaliação das propriedades llegadas por Adrião Gonçalves*, 1696, 9.º v. e 10, documento por nós revisto: "... *Entramos em humas casas ci/tas na Rua do Castello/Picão os quaes foram/do ditto defunto Adrião/Gonçalves que conthem hu/ma sala com duas genelas/huma de assentos e pedra (folha) Pedraria e hobreiras/do mesmo e outra de para/peitos com hobreiras de/tejolo. Nesta sala ha duas/portas, huma dellas faz/entrada para huma caza/que serve de camara e nes/ta ha huma ginelinha que ser/ve de lhe dar luz e a outra/faz entrada para huma cazinha que tem sua ge/nela. Debaxo destas ca/sas há humas logeas que tem/officio de oleiro que com/them huma loge grande/com dous partes de tijolo com/seu moinho de moer vidro e forno de louça. Em assim da ditta logea há uma logea que entra/da para um pateo que tem/sua sisterna e sua par/reira e na logea dos ditos/tendas de oleiros. Asima há/huma porta que faz entra/da para outras logeas que/tem seos moinhos de fazer tintas com seos repati/mentos de pedra, os quaes dividem e servem de tendas e outros despezos...*" (sublinhado nosso). Sabemos que todas estas propriedades possuíam um forno, indicado que não eram olarias de telhas e tijolos, mas antes produziam faiança, ou seja,

prendiam sempre com questões relacionadas com a salubridade exigida no interior de bairros habitacionais – ao longo dos séculos XVII e XVIII, mantendo aspectos-tipo que incluíam todas as fases de produção: pátio com as respectivas “casas ou tendas de oleiros”, ou seja, o local da manufactura de peças e outra destinada à zona das tintas com compartimentos para a armazenagem de lenha e outros materiais destinados à olaria, cisterna com água onde se depositaria o barro para limpar as impurezas e a sala do forno onde a alimentação da fornalha se fazia através do pátio.

Nestes locais destacavam-se também as cavaliarias/estrebarias, pois a existência de um animal de tracção, normalmente uma besta¹¹, funcionava como meio de transporte de matérias-primas e mercadorias, impulsionando igualmente um engenho¹² para a mistura das diversas argilas. Fazia igualmente parte de todo este equipamento algum pessoal não especializado para ajuda no transporte das argilas, da lenha, dos próprios moldes das peças e na roda (moinhos¹³ de vidro e de pedra), quer na moagem do vidro quer na mistura das argamassas.

recoberta por um vidrado branco, incluindo azulejos. O autor destaca nos estudos da cerâmica portuguesa e especialmente sobre a faiança produzida em Lisboa, a importância da pesquisa arquivística no cruzamento de diferentes abordagens.

¹¹ Sobre esta questão, veja-se igualmente a “Petição sobre se não entender com as bestas dos offeçiais de Officio de Oleiro”: “... *Disem os Mestres de Officio de Oleiro desta Cidade que elles se achão no tempo presente com hũa notoria opeção de que a todos se segue hum danno irreparável de que so vossa Magestade os pode livrar por que tendo todos as bestas que lhe são necessarias para a fabrica do seu officio sem os quais o não podem de nenhũa sorte exercitar lhe ficão as ditas bestas e lhas tomem os Menistros da Justiça...*” Cf. LANGHANS – *op. cit.*, p. 344.

¹² De uma forma global as unidades de louça recorreram durante os finais do século XVIII e ao longo do século XIX a formas simples e baratas de energia, atrelando um ou dois animais aos engenhos de moer vidro. Em 1843, quarenta e nove fábricas de louça recorrem a animais nos engenhos de vidro. A.H.M.O.P. T.C, *Ministério do Reino*, Inquérito industrial, MR 2D/2R. Cf. Nuno MADUREIRA – *op. cit.*, pp. 184.

¹³ Veja-se uma reprodução de “Moinhos de cavallo e de mão”, na *Arte de Louça Vidrada* – extraída do Tomo II, traduzido do francês por António Velloso Xavier, Lisboa 1805, estampa IX, e a *Arte do Louceiro ou Tratado sobre o Modo de fazer as Louças de Barro mais Grossas*, traduzido do francês por ordem de Sua Alteza Real o Príncipe Regente, Nosso Senhor, por José Ferreira da Silva, Lisboa, na Impressão Régia, Anno de 1804. Aspectos relacionados com técnicas e processos de fabrico serão abordados no ponto seguinte.

Este modelo artesanal estava organizado segundo um regime mestreal com uma forte organização e hierarquização laboral. O processo de comercialização por intermédio do cliente e dos artífices perdurou até final do século XVIII, caminhando-se paulatinamente da vertente artesanal à especialização da olaria até às grandes unidades industriais do final do Antigo Regime.

Neste percurso das olarias às fábricas de faiança, algumas vertentes devem ser equacionadas. Por um lado, o enquadramento no espaço físico da cidade, ligado, como já referimos, à própria organização coesa e articulada entre oficiais, artífices e “artistas” (pintores de louça e/ou de azulejo) nos centros de olaria; por outro lado, a existência de uma conjuntura nacional (surto industrializador), com novos horizontes comerciais, proporcionados por uma intervenção do Estado Pombalino, imbuído de um programa industrial¹⁴ (1769-1777): enquadramento jurídico, incentivos fiscais e financiamentos.

A criação e fundação das diversas fábricas de louça¹⁵ em Lisboa e no resto do país, inseriu-se dentro de um plano ambicioso e alar-

¹⁴ A política manufactureira de Pombal foi, assim, além de circunstancial, de projecção limitada, executando-se pela criação de estabelecimentos industriais do Estado, administrados pelo Estado, concedendo monopólios a particulares ou incentivando uma ou outra indústria – sempre de nível oficial ou manufactureiro – com o apoio do crédito por meio da Junta do Comércio. Veja-se alguma bibliografia sobre a indústria em Portugal: Jorge Borges de MAÇEDO – *Problemas da Indústria Portuguesa no Século XVIII*, *op. cit.*; idem – *A Situação Económica no Tempo de Pombal*, Lisboa 1982; AZEVEDO, João Lúcio de Azevedo – *Elementos para a História Económica de Portugal – Séculos XII a XVII*, Lisboa: Inapa, 1990; e o recente estudo: *História Económica de Portugal – 1700-2000*, vol. III (org. Pedro Lains e Álvaro Ferreira da Silva, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, 2005).

¹⁵ Especificamente no que se refere a estas fábricas, os apoios estatais traduziam-se em medidas proteccionistas e em concessões várias, como nos informam os imensos pedidos entregues à Junta do Comércio, que vão desde a exclusividade no fabrico de determinado produto à isenção de direitos pela entrada de materiais necessários à laboração ou pela louça enviada para fora do país. Dos muitos processos que consultámos por ordem alfabética, destacam-se: 1769 – “... *Paulo Pauletti de nação italiana e fabricante de louça fina, pede licença para poder erigir nesta Corte ou em qualquer parte do reino uma fábrica daquela manufactura...*”; 1789 – “... *Joaquim António Ozedo que havendo*

gado de renovação industrial, com o objectivo de promover uma produção de qualidade que não esquecesse as inovações tecnológicas, a qualidade artística e o circuito de comercialização do produto¹⁶.

Sob a tutela do Marquês de Pombal foi sendo promovida a reforma das produções de faiança, o que fez proliferar novas fábricas no país, para o qual se concederam privilégios e contrataram técnicos estrangeiros¹⁷. As fábricas desenvolveram-se na segunda metade do século XVIII, de preferência em grandes centros urbanos, tendo contudo, surgido outras, como é o caso de Estremoz e Juncal.

estabelecido huma fábrica de louça no sitio de Santa Marta e construido, com grande despeza da sua fazenda, hum edificio proprio para o dito estabelecimento (... pertencente ao Marquês de Tancos)"; 1789 - "... João Pereira Bastos suplica a necessária licença para estabelecer, nesta cidade, uma segunda fábrica de louça, nas mesmas condições com que se erigiu outra, na cidade do Porto (...); 1790 - "... Henrique Francisco de Andrade e Companhia proprietários da fábrica de louça fina estabelecida no distrito de Santo Amaro e Severino José da Silva, mestre da referida fábrica (...)", Cf. AHMOP - Junta do Comércio (Processos de licenciamento de Fábricas e matricula de servido-res) JC8, caixa 1-2. Consulte-se tabela no Elenco documental.

¹⁶ A produção e o comércio da louça apresentou-se, nos finais do Antigo Regime, como uma das principais fontes de recursos para algumas comunidades locais, grupos sociais específicos ligados à sua produção e comércio, e como um dos elementos dos mais importantes para a definição de um quadro bem mais vasto de uma região. Cf. José Viriato CAPELA - *Exportação de Louça de Prado para a Galiza 1750-1830*, Cadernos Olaria 2, Barcelos 1992.

¹⁷ Foi o caso dos italianos Tomaz Brunetto e José Veroli, que se ocuparam da fundação e da direcção da Real Fábrica do Rato de 1767 a 1771; do Dr. Domingos Vandelli, médico natural de Pádua, que sendo professor de Filosofia, Química e História Natural na Universidade de Coimbra, fundou nessa cidade a Fábrica do Rocio de Sta. Clara em 1784 (vindo a criar um tipo de faiança característico, vulgarmente conhecida por "louça vandeli", um novo tipo de faiança Coimbrã muito fina, em cuja pintura delicada dominam os tons de amarelo e verde-ervilha) e instituiu o fabrico de pó de pedra na Real Fábrica do Cavaquinho, no Porto, quando dela foi feito sócio em 1786 e ainda do genovês Jerónimo Rossi que geriu a Fábrica de Santo António de Vale de Piedade, no Porto, de 1784 a 1821. Consulte-se: *A Cerâmica em Coimbra*, Comissão de Coordenação da Região Centro, Coimbra 1982; *Fábrica de Massarelos*, Catálogo da Exposição sobre Fábrica de Massarelos (1763-1936). Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1998; e *Cerâmica Neoclássica em Portugal*, Catálogo da Exposição Museu Nacional do Azulejo. Lisboa 1997; *Real Fábrica de Louça ao Rato*, Catálogo da Exposição Museu Nacional do Azulejo. Lisboa, 2003.

Entre as fábricas de faiança¹⁸ que marcaram a mudança nas produções nacionais no século XVIII, com estrutura, dimensão e aceitação diversas, destacaram-se, no espaço de trinta anos, os seguintes centros produtores de cerâmica Massarelos (Porto, 1767), Cavaquinho (Gaia, 1768), Juncal (Porto de Mós, 1770), Côjo (Aveiro 178..), Darque (Viana do Castelo, 1774), Miragaia, fundada por João da Rocha (Porto 1775), Vale da Piedade (Gaia, 1785) do genovês Jerónimo Rossi, a que se devem acrescentar os importantes centros produtores de Estremoz¹⁹ e Coimbra²⁰, onde se destaca o conhecido trabalho de Domingos Vandelli²¹ e do famoso ceramista Manuel da Costa Brioso²², a cuja produção personalizada se atribui uma das mais características expressões da nossa faiança popular.

¹⁸ Para um elenco das Fábricas de Louça existentes em Portugal durante o século XVIII, consulte-se: "Lista de Fábricas instaladas, com participação da Junta do Comércio, durante a sua existência até à reforma de D. Maria", in Jorge Borges de MACEDO - *A Situação no Tempo de Pombal*, 3.ª ed., Lisboa 1989, pp. 209-217; e a "Relação de Fábricas em 1788", manuscrito proveniente do fundo da Junta do Comércio do Arquivo do Ministério das Obras Públicas. Aqui se dava conta da actividade da Real Junta do Comércio e Administração das Fábricas do Comércio e Administração das Fábricas do Reino e Águas Livres, organismo que lhe sucedeu no reinado de D. Maria I (vindo a ser extinto em 1788) mencionando-se algumas fábricas de louça fina, tendo duas sido criadas no reinado de D. José, onze nos primeiros dez anos do reinado de D. Maria e três sem data de criação, o que perfaz um total de dezasseis. Cf. Luís Fernando Carvalho DIAS - *A Relação das Fábricas de 1788*, Coimbra 1955; ver ainda, José QUEIRÓS - *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 3.ª ed. [s.l.]: Presença, 1987.

¹⁹ Consulte-se: *Faiança de Estremoz*, Museu Nacional do Azulejo, 1995.

²⁰ Consulte-se: *Cerâmica em Coimbra*, Coimbra: Comissão da Região Centro, 1982.

²¹ Cf. Lígia CRUZ - "Domingos Vandelli. Alguns aspectos da sua actividade em Coimbra", in *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1976.

²² A azulejaria de Coimbra, neste período, foi marcada pela pintura de dois grandes nomes: Salvador de Sousa Carvalho e Manuel Costa Brioso. Ambos trabalharam na Fábrica da Telha que terminou a sua laboração em 1779. Os seus trabalhos estão hoje bem documentados em Coimbra. Vejam-se: Ana Goulão MACHADO - "A produção de azulejos da Fábrica da Louça Vidrada ao tempo da Reforma Pombalina", in *A Universidade e a Arte 1290-1990*, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993, pp. 253-275; e *idem* - "Azulejaria dos séculos XVII e XVIII, in *Revista Monumentos*, n.º 8, pp. 66-72.

Em Lisboa seguiu-se igualmente uma proliferação de fábricas de louça, cujas peças são por vezes difíceis de identificar e classificar, não só por falta de marcas, como porque, ao nível da decoração e da forma, apresentam analogias e afinidades, questões que se prendem aos cânones de um gosto e de uma estética muito definida e à mobilidade de artífices entre os diversos centros produtores.

Temos assim: a Real Fábrica do Rato (1767), a Real Fábrica de Custódio Ferreira Braga, a Fábrica da Travessa dos Ladrões (1769), a Fábrica da Panasqueira (1776), a Fábrica de Santo Amaro (1789), a Fábrica da Calçada da Senhora do Monte (1793), a Fábrica da Travessa da Bella Vista à Lapa (1794), a Fábrica do Castelo Picão ao Mocambo (1794) e, em 1796, a Real Fábrica da Bica do Sapato²³ que se distinguiu pela qualidade dos seus produtos decorados com frisos, festões e grinaldas floridas.

A par da faiança, na maioria das fábricas produziam-se igualmente azulejos, pois estes ocupavam um papel importante, quer como elemento decorativo, quer como complemento da pintura, persistindo como excelente meio difusor de mensagens e alargando o seu consumo à nova elite emergente, que deles faz um uso como sinal de prestígio, ascensão social e imitação de luxos. Confirma-se com provas documentais que as fábricas de louça (Bica do Sapato e Real Fábrica do Rato) produziram azulejos, como nos indica a declaração de Francisco Paula e Oliveira²⁴ que afirmou ter trabalhado nestes

²³ Muito se tem especulado à volta desta fábrica (neste espaço havia mais duas fábricas de vidro e estanho AHMOP, *Junta do Comércio*, JC8). A sua produção, muitas vezes, é confundida com a de Estremoz, pois alguns pintores da Fábrica foram trabalhar para aí.

²⁴ "... Francisco de Paula tendo aprendido na Real Fabrica o officio de pintor, nelle sempre trabalhou por sua conta a pintar azulejo. Por motivos de que não estou bem certo o antigo administrador João Anastacio Botelho o não quis / fl. 136 / assim mesmo mais consentir nella, e só à força de empenhos o tornou a admitir passados alguns annos. Fez as maiores deligencias com o Doutor Milagres para que o nomeasse Mestre, o que nunca conseguiu por talvez ser conhecido, até que finalmente por morte daquelle se soube insinuar, e obter interinamente o que tanto sempre desejou..." Consulta de 23 de Abril de 1819 sobre o requerimento de Francisco de Paula e Oliveira, Fábrica de Louça do Rato IAN/TT - *Junta do Comércio, Real Fábrica das Sedas e Fábrica Anexas*, L.º 399, fl. 135v-136.

dois locais. A Fábrica do Rato, como iremos ver, foi indubitavelmente a que mais azulejos produziu, através da obra mais personalizada e qualificada de Paula e Oliveira que os pintava. A produção nacional de cerâmica conheceu, deste modo, entre 1767, ano em que começou a laborar a Real Fábrica de Louça do Rato, e 1801, quando terá iniciado a sua actividade a da Bica do Sapato, uma enorme expansão atestada com o aparecimento das fábricas mencionadas. Exigia-se igualmente dos fabricantes de louça elevada capacidade técnica e de qualidade. A prosperidade desta indústria nacional foi abalada com o período das Invasões Francesas, sofrendo com a concorrência inglesa que invadiu o nosso mercado.

Resta-nos, por último, uma questão: quem eram os destinatários e consumidores deste produto cerâmico? Detenhamo-nos apenas no uso da faiança pelas classes mais privilegiadas. O fabrico desta faiança, em termos estéticos e de gosto, traduzia a imagem de quem a usufruía, integrando-se de forma evidente no mundo amplo e vasto da casa. A faiança da segunda metade do século XVIII reproduziu um gosto e uma moda então vigentes dentro de um grupo social alargado no qual se incluíam a nobreza e a burguesia, esta última num desejo de ascensão social²⁵. A faiança, usada nos serviços de mesa, ocuparia assim um papel importante no mundo interior da habitação aristocrática: terrinas, floreiras, tinteiros, bacias de barba, castiçais,

²⁵ Vejamos a intuição de Gustavo Matos Sequeira ao estudar o caso específico da Fábrica do Rato: "... Os ricos estavam afeitos às porcelanas que lhes traziam as naus da carreira da Índia; os pobres, afeiçoados às velhas loiças inglesas fabricadas nos Anjos e nas Janelas Verdes. Os fidalgos, se compravam faianças no armazem da Fábrica, era para serem agradáveis ao Marquês de Pombal..." "... A produção artística é o que interessava, e, com a sua sugestão, enquanto pôde, fez a sua propaganda do Rato, obrigou a comprar faianças na nova oficina do rei, a corte, às companhias comerciais, aos potentados da finança. Fidalgo que quisesse agradar ao Cabeleira era ir encomendar um serviço brasonado ao Rato; burguês dinheiroso ou prelado nacionalista a quem conviessem as boas graças do Marquês, não se demorava em ir lá adquirir pratos, tijelas, bebedouros porta-ólhas, bispotes e cuspideiras. (...)", in Gustavo Matos SEQUEIRA - *Depois do Terramoto*. Coimbra, 1933, vol. IV, pp. 6 e 85. O autor avança com lista de nome das encomendas feitas e baixelas vendidas, apresentando com base em documentação da Junta do Comércio, *Real Fábrica das Sedas e Fábrica Anexas*, L.º 241 - *Das Vendas*, fl. 1, um elenco de destinatários. *Ibidem*, pp. 86-87.

estatuetas, tamboretas, etc., são peças para se mostrar e expor na casa²⁶, signos exteriores “para serem vistos” neste final de Antigo Regime.

Nos inventários orfanológicos encontram-se com frequência referências à designada “*casa da louça*” onde se destacavam os armários de vidro e em vinhático para exposição de louças.

Grande parte destes objectos artísticos reflectiram e anunciaram, tanto a nível decorativo, como a nível da forma, um gosto já tendencialmente neoclássico.

Em suma, vimos como nas três últimas décadas de Setecentos se vão multiplicar as fábricas e centros cerâmicos, coincidindo paulatinamente com a afirmação gradual de uma nova estética e de um novo gosto. Neste caminho, a Real Fábrica da Louça marcou um tempo, um estilo e uma linguagem estética.

1.1.1. Breve história da Fábrica do Rato: produção e funcionamento

Fundada em 1767, sob a política proteccionista do reinado Josefino, a Real Fábrica do Rato em Lisboa, foi a principal oficina industrial do século XVIII que produziu as melhores e mais abundantes peças cerâmicas do período pombalino.

Detenhamo-nos sucintamente sobre o sítio e o lugar ou, melhor, na topografia desta importante unidade fabril: a zona circunscrita ao actual Largo do Rato, espaço que prenunciou a sua actividade manufactureira ainda no reinado de D. João V.

É sobretudo a partir do Terramoto de 1755 que se incrementa uma concepção original do desenvolvimento manufactureiro integrado, cuja concretização se expressou na criação de um bairro de natureza

²⁶ Segundo Nuno Luís Madureira, tendo em conta os inventários orfanológicos é nesta época que se fixa um conjunto orgânico de móveis na sala de jantar, os móveis de guarda (ex: guarda-louças e cantoneiras). Cf. *op. cit.*, pp. 190-191. Leia-se ainda José de Campos SOUZA – *A Louça Brasonada no Arranjo dos Interiores Portugueses dos Séculos XVI a XIX*, Separata de *Arqueologia e História*, 9.ª série, vol. II, Lisboa, 1960.

industrial à volta da Real Fábrica das Sedas, do subúrbio do Rato²⁷. Deveu-se à iniciativa pombalina a concretização de um programa mais ambicioso de desenvolvimento industrial, designado em finais do século XVIII por “Real Colégio das Manufacturas”: a criação de um bairro/praçã que, para além de um local de trabalho e de habitação de artífices, um espaço de formação de futuros técnicos e operários. Ergueram-se neste local quarteirões com oficinas de tecelagem e habitação de mestres e aprendizes, unidades fabris tipo, em geral, anexas à casa-mãe das Sedas do Rato e salas de aula para os aprendizes. À Real Fábrica do Rato – um centro de coordenação de trabalho dos mestres das corporações – foi-lhe atribuído um papel de formação e ensino de novos artífices²⁸.

As fábricas ou manufacturas anexas²⁹ instaladas nesta zona foram várias: Fábrica dos Pentes (1764), Fábrica da Fundação dos Sinos³⁰, Ferragens e Metais (1767), Fábrica de Cutelaria (1764),

²⁷ Na Rua Direita do Noviciado da Cotovia construiu-se, entre 1735 e 1741 um vasto edifício para a manufatura das sedas, projecto orientado pelo francês Roberto Godin. A Real Fábrica das Sedas, cujas primeiras direcções estiveram entregues a uma sociedade comercial, constituirá o pólo principal de um núcleo manufactureiro pombalino, a seguir ao terramoto. Decorriam um pouco mais adiante, desde 1752, as obras do Arco das Amoreiras e da “Caixa” para o registo da Água, na sequência do projecto de abastecimento das Águas Livres à cidade de Lisboa. Devem-se, como sabemos, a Carlos Mardel as propostas de urbanização dos terrenos circunvizinhos da Real Fábrica em parte pertencentes a ordens religiosas. Cf. Walter ROSSA – *Além da Baixa. Indícios de Planeamento Urbano na Lisboa Setecentista*, IPPAR, 1998, pp. 91-117. A presença arquitectónica das principais manufacturas joaninas permanece no tecido urbano: Rato e Alcântara.

²⁸ Este conceito de escola foi reconhecido mais tarde por Domingos Vandelli, que confirmou no fomento manufactureiro pombalino o objectivo de formar a mão-de-obra industrial “... muitas fábricas que o Sr. Rey D. Jozé de gloriosa memoria estabeleceu nesta Corte para servirem como *Escolas* para formar habéis Artífices, que espalhados pelo Reino estabelecessem as Fábricas, que aprenderão...” AHMOP, MR 41, Mç. 2, Fábricas de Louça, 1792. Cf. PEDREIRA – *op. cit.*, pp. 186.

²⁹ Cf. José Acúrcio das NEVES – *Noções Históricas, Económicas e Administrativas sobre a Produção e Manufatura das Sedas em Portugal e particularmente sobre a Real Fábrica do Subúrbio do Rato*, Lisboa, Impressão Régia, Anno 1827.

³⁰ Da documentação que consultámos para o núcleo da Real Fábrica de Louça (IAN/TT, *Junta do Comércio, Real Fábrica das Sedas e Fábricas Anexas*, veja-se L.º 809 (1770-77) – *Contas Correntes dos devedores* – fl. 75 – e Arquivo da Irmandade de N. Senhora de Monserrate, 31.7.1776, “*Pela importância de 2 sinos e 4 balaustres de bronze 1408620...*”

Fábrica de Relógios (1765), Fábrica de Botões, Fábrica do Estuque, Fábrica de Fitas de Seda. Nestes quarteirões funcionavam também diversas aulas, como a do estuque e de desenho em actividade de 1764 a 1777. Deste conjunto manufactureiro pombalino sobressaíram ainda a Régia Oficina Tipográfica (1768), a Fábrica de Cartas de Jogar (1769) e a escola e fábrica de letras de imprensa (1758)³¹.

A Real Fábrica de Louça do Rato surge assim contextualizada num enquadramento espacial, como dependente da actividade administrativa da Junta do Comércio, um órgão coordenador da política económica constituindo hoje uma fonte de informação documental indispensável.

Surgiu, como referimos, em 1767, nas proximidades da Casa ou Mãe-de-Água (então em construção), fundada por um mestre de Turim, Tomaz Brunetto, estando a sua importância documentada até 1835. Contudo o projecto devia ter-se iniciado ainda a partir de 1759. O terreno onde se construiu a Fábrica pertencia à data a António Ribeiro dos Santos, pois conforme refere a documentação de 1788 pagavam-se ainda quantias em dívida, por esta aquisição aos seus herdeiros³² (v. Doc. V).

A representação de fornos e dos seus fumos no desenho a tinta-da-china de uma panorâmica da cidade, nos fins do século XVIII (Academia de Belas-Artes), documenta bem a presença desta fábrica na zona das Amoreiras.

Em relação à toponímia³³ deste lugar, sabemos que existiu a Calçada da Fábrica da Louça que tomou esta designação pela proxi-

³¹ Estas últimas anexas à Impressão Régia, nome como ficou conhecida a Oficina Tipográfica. Todas se situavam não muito longe daquele conjunto manufactureiro, na actual Rua da Escola Politécnica. Veja-se Paulo Oliveira RAMOS – *Introdução e Textos à Agenda*. Lisboa: Imp. Nac. Casa da Moeda, 1993.

³² Cf. L.º 397, fl. 59v-60.

³³ "A calçada da Fábrica da Louça foi serventia nascida com a fábrica. Só em 1801 é que pela primeira vez, surge a designação de calçada da Louça e em 1805, a de rua da Fábrica de Louça. Até aí vejo citar-se apenas o Sítio da Fábrica, juntamente com o de Monserrate e o de Sobre muralha. Nesse ano contava cinco fogos. Em 1813 chamava-se-lhe rua da calçada da Louça..." Cf. Gustavo Matos SEQUEIRA – *op. cit.*, vol. IV, pp. 2-3.

midade da fábrica. A sua edificação ocuparia uma zona actualmente compreendida entre os jardins do Palácio Praia e Monforte e a Calçada Bento da Rocha Cabral. Esta zona era rica em barro, que se encontrava a 900 metros de distância (atoleiros do Colégio dos Nobres e antiga Rua dos Arciprestes), para além das potencialidades de utilização de água como força motriz para accionar os mecanismos instalados na fábrica ou a ele associados.

Embora não tenha sido encontrada nenhuma planta ou representação iconográfica da fábrica, podemos adiantar alguns pormenores sobre a sua construção, fornecidos por dados que remetem ao período final da sua actividade já repetidos por alguns autores:

O anúncio publicado no jornal *A Revista* de 19 de Setembro de 1835 referia: "(...) Vai à praça no dia 21 de Setembro de 1835, pela quantia de 5600\$00 réis: o edificio em que se acha estabelecida: confronta pelo N com a muralha da Casa de Água, S com a casa do Conde de Viana, nascente com a calçada da fábrica da louça, poente com a rua Direita do Arco das Águas Livres; compõem-se de um grande pátio de entrada, tendo no fim, um tanque, que recebe uma penna de água do Aqueducto Geral das Águas Livres, armazém de venda, casas de depósito de louça, casas de rodas com estufa, casa da pintura, outra de moer o vidro, tanques de apurar o barro, cavallariças, palheiro, tojeira, quatro fornos de cozer louça e um de fazer o vidro, mais seis casas para depósito e guarda de louça manufacturada, barro e residência do Administrador (...)"³⁴.

Segundo uma *Memória* (...) ³⁵, a fábrica do Rato, no período final da sua actividade, encontrava-se em estado de ruína: chovia no

³⁴ Cf. Gustavo Matos SEQUEIRA – *op. cit.*, vol. IV, pp. 1-2.

³⁵ Cf. *Memória sobre o estado em que se acha a Fábrica da Louça sita no Rato, e melhoramentos que vai tendo* – Livro 935 – 5.º de Representações e Consultas, fl. 13 a 15: "... a fábrica do Rato tinha casa para lenha, muitos e grandes fornos, casa do torno e estufa, embora imperfeita, para as formas tanque de coaduras, enxugadouro, casa da pintura, gabinete para guardar peças delicadas, armazém para areia, armazém de louça, estendadouro, sala para aula e laboratório..." Cf. Gustavo Matos SEQUEIRA – *op. cit.*, vol. IV, pp. 144-145.

interior, a parede para a Rua do Arco das Amoreiras ameaçava cair, sendo necessário e urgente proceder a obras de reparação.

Estas referências ajudam-nos também a tentar estabelecer um esquema de funcionamento e disposição interior do espaço. Acompanhando a evolução do apetrechamento técnico, e de acordo com as informações prestadas à Junta do Comércio entre 1767 e 1771³⁶, onde vêm enumerados os materiais, edifícios, móveis, dispêndios com os oficiais e aprendizes, despesas gerais, etc., a fábrica dispunha ao longo destes anos de sete rodas e de bastantes *officiais* de pintor e os de oleiros, incluindo aprendizes da sua profissão (v. Doc. VI). Esta evolução do número de trabalhadores parece, grosso modo, acompanhar de perto a evolução das curvas comerciais e de mercado.

O equipamento técnico era inicialmente bastante rudimentar, de características oficinais. Os elementos mais importantes da fábrica eram, como já referimos, o grande terreiro de preparação e os tanques de depuração do barro, as *rodas* de oleiro, as áreas de secagem e os fornos, estes aquecidos predominantemente a carqueja.

Vejamos de seguida alguns aspectos relacionados com a produção³⁷ desta fábrica, em geral, e no que diz respeito ao azulejo ali produzido – apoiados e com base na documentação apresentada nos

³⁶ IAN/TT – *Junta do Comércio*, L.º 753, Diário.

³⁷ Só em 1882 a faiança do Rato (e o azulejo português) mereceram maior atenção, através da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, no Palácio Alvor em Lisboa e a *Exposição de Cerâmica*, no Palácio Cristal (Porto) organizada por Joaquim de Vasconcelos. Vejam-se outros trabalhos pioneiros onde se destacam peças do Rato: José QUEIRÓS – *Catálogo da Exposição Olissiponense*, Lisboa, 1914; Augusto Cardoso PINTO, *Exposição da Cerâmica Olissiponense*, Lisboa 1936; Gustavo Matos SEQUEIRA – *op. cit.*, vol. IV, pp. 6-85 (o primeiro trabalho resultante de uma pesquisa arquivística nos livros da Junta de Administração das Fábricas do Reino no Arquivo Nacional da Torre do Tombo); Artur SANDÃO – *op. cit.*, pp. 205; José MECO – “Louças do Rato e Azulejos Pombalinos”, in *Lisboa e o Marquês de Pombal* – cat. 3, n.º 3, Museu da Cidade, 1982; *idem* – *A Coleção do Rato na Coleção de Artur Maldonado de Freitas*, Museu de Cerâmica, Caldas da Rainha, 1984; Vitor Sousa LOPES – “Os Azulejos da Real Fábrica do Rato”, in *Revista História*, n.º 49, Nov. 1982, pp. 37-41; e por fim os catálogos da *Cerâmica Neoclássica* (1997) e *Real Fábrica de Louça do Rato* (2003).

recentes catálogos das últimas exposições patentes no Museu Nacional do Azulejo – em simultâneo com questões de gestão e de administração deste espaço, que teve, como se sabe, um caminho sinuoso e atribulado de conflitos e crises internas provocado por sucessivas gerências.

O período inicial da realização da faiança do Rato correspondeu à direcção de Tomaz Brunetto como mestre até ao ano de 1771, tendo como contramestre José Veroli, seu genro. Desentendimentos e atritos entre ambos conduziram ao despedimento, sendo substituídos respectivamente por Sebastião Inácio de Almeida, filho do conhecido pintor de azulejos Valentim de Almeida, mestre de toda a fábrica e de pintura, e Severino José da Silva (despedido em 1773 e readmitido em 1792 como mestre-geral da pintura). Sebastião de Almeida dirigiu a fábrica entre 1771 e 1779. A produção entre 67 e 79 é bem conhecida, representando uma fase brilhante da fábrica, período responsável pela criação de uma faiança onde se destacavam peças sumptuárias – inspiradas em formas de ourivesaria ou seguindo modelos escultóricos, insistindo na produção de louça qualificada, cuja principal característica é a cuidada pintura monocromática em tons de azul.

A Fábrica do Rato deve ter iniciado a produção de azulejos³⁸ entre os anos 70 e 80, abrangida ainda pela gestão de Sebastião de Almeida, numa tentativa de alargar o leque da clientela em paralelo ao fabrico de objectos de gosto mais convencional, abandonando-se algumas decorações mais classicizantes, que Tomaz Brunetto tentara impor.

Incentivou-se neste primeiro período uma produção de faiança nacional cuidada e moderna, como resposta a uma invasão de produtos estrangeiros, nomeadamente de porcelana chinesa (ou da

³⁸ Pela documentação consultada, os azulejos tinham fornadas semanais (1782). A produção de azulejos nesta fábrica prossegue no período posterior à direcção de Almeida, pois o pintor Francisco de Paula e Oliveira, está activo desde 1781 (onde entra como aprendiz de oleiro, até por volta de 1783).

Companhia das Índias) e de faiança europeia³⁹, especialmente a inglesa, mas também a francesa (como a de Ruão), entre outras, ou ainda de peças de prata, como as baixelas encomendadas aos ourives franceses Germain, pelo Duque de Aveiro e pelos Reis D. João V e D. José.

Esta tentativa de, no Rato, se fazerem faianças, que pudessem rivalizar com a rotina e luxo das porcelanas orientais, terminou com a morte de Sebastião de Almeida. O seu talento pictoral não teve seguidores depois de 1779.

Apesar de um breve e conturbado período⁴⁰ (apenas quatro anos) em que Tomáz Brunetto esteve à frente da Fábrica⁴¹, produziram-se excelentes peças, originando um elenco de objectos que individualizam a produção desta fase: volumetria, intensidade cromática, utilização de elementos e formas naturalistas, grande força expressiva.

³⁹ Relembremos as primeiras informações rigorosas de um dos administradores da Real Fábrica das Sedas, Acúrcio das Neves: "... Nunca se aperfeiçoou esta manufactura, não passando de louça vermelha, e de huma faiança ordinária, que he o que se fazia na fabrica do Rato; mas não deixou de ser hum estabelecimento importante, pela novidade, e pelo grande consumo desta louça. Até esse tempo as nossas mezas de luxo erão servidas, como ainda hoje, com a louça fina da Ásia, e para o uso ordinário servia a louça de Chincheo que não he de inferior qualidade; a de estanho, que se fabricava no reino, e huma espécie de faiança, que nos vinha da Hollanda, e de França: até a louça de fogo se importava de paizes estrangeiros. Cf. Acúrcio das Neves – *op. cit.*, pp. 243.

⁴⁰ A figura do primeiro mestre Brunetto é bastante controversa. Admitia prepotentemente operários e descurava a escrita e as obrigações assumidas para com a Real Fábrica das Sedas (segundo as informações fornecidas pela Direcção da Fábrica a Pombal em 27 de Abril de 1770). "... Progredindo assim a Real Fábrica de louça como manifesta utilidade pública, e servindo de estímulo e de escola às particularidades, a sua economia interior foi perturbada pelo génio inquieto do mestre e do contramestre. Depois de largas contestações foram ambos despedidos..." Cf. Acúrcio das NEVES – *op. cit.*, pp. 243. O problema da gestão e administração da fábrica estava sempre presente. Havia consciência que as funções de supervisão da fábrica deveriam caber a alguém com grande responsabilidade "... Ainda que se julge poder-se dispensar hum Administrador; contudo he preciso investir alguém de alguma autoridade que inspire respeito e mantenha a boa ordem, e que esteja de portas a dentro." AHMOP, MR Mç. 2, *Fábricas de Louça*. Cf. PEDREIRA – *op. cit.*, pp. 186.

⁴¹ Matos Sequeira – *op. cit.*, pp. 83, refere deste período da oficina pombalina do Rato o nome de alguns artistas, distinguindo pintores, modeladores ou oficiais de roda, mestres de pintura, oficiais e aprendizes.

A pintura da época de Brunetto, fina e ligeira, definia-se por tonalidades de azul pouco carregadas, de finas ramagens com flores e frutos.

O regulamento interno da oficina do Rato, criado em 1770 pela Direcção da Fábrica das Sedas e assinado por Pombal, estabelecia que o mestre ficava obrigado a que todas as peças fossem contadas e taxadas de preço, quando da abertura do forno; era necessário entregar semanalmente a relação de todos os materiais utilizados, seu peso e quantidades, e o número de fornadas, tanto de louça em chacota como vidrada; o mestre só podia admitir ou despedir pessoal, aumentar ou diminuir ordenados com conhecimento da Direcção; questões que devem ter perturbado Brunetto, limitando o seu poder de acção, e que levaram à sua queda e despedimento. A estes motivos acrescenta-se a falta de escoamento das peças.

Quando Sebastião de Almeida tomou posse da direcção⁴², preocupou-se sobretudo em manter a qualidade exigida por Pombal, procurando diminuir despesas e acomodar-se mais ao gosto tradicional dos consumidores⁴³.

A obra de Almeida no Rato (faiança e azulejo) foi bastante significativa. As formas naturalistas de Brunetto foram abandonadas e substituídas por modelações barrocas, geralmente expressivas. Quanto à decoração, as peças manifestam um talento pictoral com bastante requinte e correcção formal.

Foi durante o final deste período que a Fábrica do Rato produziu azulejo, apostando na conjugação de duas variantes coexistentes:

⁴² IAN/TT – *Junta do Comércio, Real Fábrica das Sedas e Anexas, Cartório da Direcção, Legislação e ordens, Alvarás, decretos e avisos*. L.º 384 (1757-1774) e L.º 387 (1772-1783). Cf. "Condições estipuladas entre Sebastião Inácio de Almeida e Severino José da Silva e a Real Fábrica para cuidarem do laboratório, aumento e perfeição da Real Fábrica de Louça, do sítio do Rato", 14 de Agosto de 1771, L.º 384, fl. 173, e *Condições propostas por Sebastião de Almeida para tomar por sua conta a Real Fábrica de Louça do Sítio do Rato*, 19 de Dezembro de 1777, L.º 387, fl. 175.

⁴³ Sobre o processo de gestão desta unidade fabril, consulte-se: Nuno Luís Madureira – "Informação e Gestão na Real Fábrica de Louça", in *Catálogo Real Fábrica de Louça ao Rato*, MNA, Lisboa, 2003, pp. 108-130.

um gosto tardo-rococó, exuberante, de jogo de sentimentos e a de uma postura mais racional, gráfica e ordenada, prenunciando valores do neoclassicismo.

É especificamente sob a direcção de Sebastião de Almeida, a que corresponde a última década do reinado de D. José e o início do reinado de D. Maria I, que a produção de azulejos do Rato ganha qualidade artística: ciclo durante o qual adquire elegância de desenho, finura de policromia e beleza de esmalte; fase que terá continuidade com a mestria do pintor Francisco Paula e Oliveira, que por volta de 1794 terá começado a ocupar-se em exclusivo da pintura de azulejo na Fábrica do Rato. Este pintor, cuja formação foi feita em ambiente rococó, acompanhou a passagem a um certo ritmo estilístico e compositivo, mais gráfico em excelentes composições neoclássicas: "(...) *annos na mesma Real Fabrica onde aprendeo como mestre pelo documento n.º 1, principiando pela mão d'obra de olaria passou depois para a pintura da louça, e azulejos entrefinos, e dezejando adiantar-se passou a expensas suas a estudar o dezenho, e conseguiu emfim chegar a pintar de azulejo grutesco, o que de muitos annos a esta parte tem sempre praticado com aquella perfeição que por ella tem a dita Real Fabrica gozando este artefacto como exclusivo, rezultando-lhe delle grandes e solidos interesses (...)*"⁴⁴.

As grandes e complexas composições que saem nesta altura da Real Fábrica de Louça, da responsabilidade do pintor Paula e

⁴⁴ Cf. IAN/TT – *Fábrica da Louça do Rato*, L.º 399, fls. 130 (Consulta de 23 de Abril de 1819 sobre o requerimento de Francisco de Paula e Oliveira para o lugar de Mestre da Fábrica de Louça do Rato). Matriculado como aprendiz de oleiro, de que seria oficial (Cf. IAN/TT – *Fábrica da Louça do Rato...* L.º 513, fl. 106-106v; – Carta de aprovação de Francisco de Paula e Oliveira como oficial) ele próprio declara ter passado aos... "*diferentes graus de Pintor de Louças até a de brutescos que exercito há muitos annos*"... *estando pois apto após ter estudado desenho conseguindo...* "*em fim chegar a Pintor de Azulejo grutesco...*" Cf. IAN/TT – *Fábrica da Louça do Rato*, L.º 399, fl. 144 (sublinhado nosso).

Oliveira⁴⁵ e de toda uma equipa (aprendizes e oficiais), constituíam uma grande produção oficial nesta fábrica, que simultaneamente pretendia ser uma escola de formação.

As condições de trabalho de Francisco Paula e Oliveira na Fábrica do Rato eram excepcionais.

De todas as fábricas, a do Rato foi a que mais produziu azulejos, não só através deste protagonista Paula e Oliveira, como possivelmente de outros pintores de que se conhecem alguns nomes⁴⁶. Verifica-se também, entre a produção comum, terem-se atingido números elevadíssimos, correspondendo aos azulejos esponjados de rodapé de "pedra torta", às cercaduras, às "faixas" e à padronagem a que correspondem diferentes valores de venda.

O azulejo do Rato foi um produto solicitado e de consumo da nova aristocracia criada por Pombal, sendo-lhe atribuída alguma atenção na decoração dos espaços interiores: "(...) *Serão as cazas da frente azulejadas com azulejo da fabrica Real; nas cazas principaes a sete, alcobas a cinco, cozinhas e cazas de jantar a tres, corredor*

⁴⁵ Por aproximações estilísticas e com algumas provas documentais, o trabalho de Paula e Oliveira no Rato está inventariado: dos programas e encomendas civis, confirmadas pelo próprio pintor, destacam-se os trabalhos feitos para os Duques de Cadaval e de Lafões, para o marquês de Borba, condes de Óbidos, Anadia e Quintela e para a Família Real "... *E inteligencia que depende a pintura de brutesco, ainda que em azulejos estes só igualão aos outros na parte material, mas com muita diferença nas artes concorrentes. Os factos com que isto se justifica, são os do Real Palacio de Queluz o qual Sua Magestade então Principe Regente me ordenou a pintura do azulejame à minha eleição; igualmente se mostram as dos exmos. duques de Cadaval, e Lafões: os dos exmos. marquez de Borba, e condes de Obidos, e Anadia, e Quintella, a ermida de Farrobeira, na igreja de Santo Antonio da Castanheira a vida do mesmo santo; e mesmo para a Caza Real na corte do Ryo de Janeiro, e infenito numero de outras, que tendo executado por minhas mãos no decurso de vinte e cinco annos que trabalho neste artefacto (...)*". Cf. IAN/TT – *Fábrica da Louça do Rato*, L.º 399, fl. 142. Outros revestimentos cerâmicos lhe podem ser atribuídos por analogias estilísticas: átrio, Capela do Santíssimo e sacristia da Igreja da Boa-Hora em Lisboa; azulejos do antecoro de Santa Cruz de Coimbra, medalhões de um dos claustros de São Vicente de Fora, entre muitos outros. Cf. *Catálogo da Cerâmica Neoclássica*, pp. 33.

⁴⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 32.

*res e cozinhas anteriores a dois; isto se entende do primeiro andar até ao terceiro q. dahi p.a sima também levará azulejos tudo com as alturas a proporção das alturas das cazas; também será azulejada a escada geral como he costume e farão o passeio na forma de aruamento (...)."*⁴⁷

Este facto indicia um desejo de diferenciação e apropriação individual por parte de uma arquitectura anónima. A valorização deste elemento nobilitador impõe uma hierarquização social de ocupação que se tornará comum e poderá levar a designarem-se os andares pombalinos de casas nobres, como já referimos.

Se a produção desta fase 67-79 é bem conhecida, o mesmo não acontece com a fase posterior, a que abrange o período neoclássico. Entre 1779 e 1816, a fábrica foi administrada por João Anastásio Botelho de Almeida, o qual terá procurado a obtenção de lucros como primeira condição⁴⁸, o que implicou cedências em termos quantitativos.

Através da documentação existente, é possível pontuar e constatar, quase ano após ano, a produção da fábrica, desde azulejos aos mais diversificados objectos nas mais variadas formas e modelos. Durante este período, que coincide com a confusão e instabilidade reinante após as Invasões Francesas, a fábrica encerra temporariamente, retomando a sua actividade, em 1811, ligada ao aparecimento da figura do Dr. Joaquim Rodrigues Milagres⁴⁹. Este efectuou várias

⁴⁷ IAN/TT – Registos Notariais de Lisboa. Cartório 11, Cx. 153, livro 720, fl. 86 (30 de Dezembro de 1793).

⁴⁸ "... Concorreo muito para a prosperidade da fábrica neste periodo a ecomonia e regularidade com que era regida pelo Adminstrador João Anastasio Botelho. Desde então começou a dar perdas, não só porque se consumio muito dinheiro em inuteis esperencias, e tentativas, mas também por motivos que alterarão e desorganizarão o seu regimen ecomónico, e não entrarei nestes motivos, porque poderia offender vivos e defunctos. Estou persuadido de que bem administrada a fabrica pode ainda sustentar-se com vantagem..." Cf. Acúrcio das NEVES – *op. cit.*, pp. 248.

⁴⁹ Consulte-se: José PESSANHA – *A Fábrica de Louça do Rato. Documento para a Sua História*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1898.

experiências destinadas a produzir uma louça que designou de "pó de pedra" e que pretendia imitar a estrangeira, traduzindo-se contudo num verdadeiro fracasso económico⁵⁰.

A Botelho de Almeida sucedeu, em 1818, na administração da fábrica, o já referido Alexandre António Vandelli, o qual fez, ao longo de seis anos, uma gestão ruínosa marcada por conflitos internos. Desde esta altura até ao encerramento definitivo em 1835, a fábrica do Rato conheceu crises que tiveram como reflexo sucessivos leilões em que a louça foi vendida ao desbarato e o fecho do armazém de venda na Rua Bela da Rainha ocorreu em 1828.

Concluindo, foi interessante constatar a individualidade criativa e as preocupações de ordem estética que a faiança e o azulejo produzido no Rato, entre estes últimos anos do século XVIII, revelaram. O seu fabrico, implicando lucros irregulares e escassos, foi concebido como uma produção subsidiada, em função do seu interesse artístico, revelando preocupações de ordem cultural e social.

1.2. Da encomenda à produção: materiais, métodos e ciclos de produção artística

Como sabemos, à produção do azulejo está, necessariamente, associada uma equipa ou um conjunto de pessoas, que trabalham num processo de fabrico faseado e em série que inclui a preparação das chacotas, vidragem, desenho, picados à pintura.

Desde a efectiva consolidação da produção das olarias lisboetas ao longo do século XVII, até ao início da laboração da Fábrica do Rato em 1767, como vimos, podemos afirmar que terão sido poucas as alterações no processo de fabrico do azulejo e da cerâmica em

⁵⁰ Matos SEQUEIRA acompanha e descreve minuciosamente esta última fase da fábrica, *op. cit.*, vol. IV, pp. 70-80. Em termos estéticos as peças produzidas por Joaquim Milagres retomam modelos do tempo de Brunetto.

geral, permanecendo um aspecto estético uniforme, especificamente no que diz respeito à sua superfície e camada vítrea⁵¹.

A indústria de azulejos oscilou sempre entre a realização de exemplares exclusivos e dispendiosos, sujeitos a encomendas prévias e uma produção mais vasta, seriada, destinada a um amplo mercado, factores que, por vezes, condicionaram as técnicas de decoração e a produção artística ao longo dos séculos XVII e XVIII.

Relembremos pontualmente alguns aspectos relacionados com os materiais empregados, técnicas de decoração e processo de produção do azulejo, pois embora ao longo do nosso trabalho este tenha sido entendido primordialmente pelo seu valor estético, social e pela capacidade acrescida que a azulejaria demonstrou em integrar elementos de outras linguagens na sua própria linguagem, uma abordagem muito sumária das várias técnicas e processos decorativos envolvidos na sua realização pode funcionar como um excelente auxiliar na análise do azulejo, fundamental para o seu conhecimento e útil na identificação do sistema de fabrico, da cronologia e até mesmo da autoria. Embora marginal ao nosso objecto de estudo, não é de facto assunto a esquecer.

⁵¹ Desde a introdução da técnica da majólica durante o Renascimento, o processo de pintura mantém-se fiel ao vidrado estanífero e à execução a pincel. Este esmalte opaco apresentava-se muito mais eficaz como fundo de decoração. Deve-se ao conhecimento cada vez mais aprofundado da técnica da majólica ao longo do século XVIII, que se abriram novas perspectivas no que respeita às técnicas decorativas do azulejo e às possibilidades criativas da sua concepção. Nesta, um vidrado opaco e branco – à base de óxidos de estanho e chumbo – fixava as cores sobre ele aplicadas, as quais eram conseguidas, essencialmente, com óxidos de: cobalto para o azul, cobre para o verde, ferro para o castanho, manganês para o roxo e antimónio para o amarelo. A facilidade da sua aplicação, dispensando a cunhagem prévia dos contornos do desenho, permitiu variar a intensidade das cores pela maior ou menor diluição das tintas, o que, para além de simplificar o processo, permitiu a introdução de temas e motivos mais variados. Muitas destas técnicas condicionaram a produção artística. Cf. B. C. SOUTHWELL – *Making and Decorating Pottery Tiles*, Faber and Faber Limited, London, 1972; e Guisepppe LIVERANI – *Five centuries of Italian Majolica*. New York: Macgraw-Hill, 1960.

Com base em algumas achegas iconográficas⁵², podemos seguir com relativa facilidade parte do processo praticado pelos artífices na transformação da argila em azulejo e/ou objectos de cerâmica.

O azulejo destinado ao revestimento parietal e decoração da arquitectura – cuja forma mais vulgar é a quadrada – consiste genericamente numa placa de barro cozido, com espessura variável, decorada e vitrificada numa das faces⁵³. A vitrificação é um processo que pode ser feito através do vidrado, o vulgar zarcão (conhecido por óxido de chumbo), incolor ou corado com óxidos metálicos, de esmalte, branco e opaco, de óxido de estanho⁵⁴.

O barro é obtido da argila, a qual se encontra em depósitos naturais, as *barreiras*, junto das quais se instalaram as principais olarias. Depois de seleccionada e purificada, para iluminar as impurezas, a argila é amassada com água, tornando-se uma pasta homogénea e caracterizada por grande plasticidade, o que a torna especialmente indicada para a moldagem. Esta pasta tem de repousar

⁵² Vejam-se: representação de um forno frísio de cerâmica do século XVIII (Rijksmuseum de Amesterdão), in *Catálogo Os Azulejos de William van der Kloet em Portugal*, Lisboa: MNA, 1994; pp. 64-65, e o conjunto de estampas – por nós reproduzidas – com a respectiva explicação publicadas por António Velloso XAVIER – *Arte da Louça Vidrada*, Lisboa, Imprensa Régia.

⁵³ Os vários tipos de cerâmicas vitrificadas que recorreram ao longo dos tempos a técnicas diversas na aplicação de motivos decorativos, corresponderam às designações correntes de faiança e porcelana. Conforme a composição das pastas e vidrados, a temperatura da cozedura e os processos de fabrico, distinguem-se os produtos vulgarmente agrupados pela designação de faiança, termo que se contrapõe ao de porcelana. Sobre este assunto consulte-se: António Velloso XAVIER – *op. cit.*, pp. 83-97. *Indústria de Cerâmica*, Biblioteca de Instrução Profissional dirigida por Thomaz Bordallo Pinheiro, Lisboa 1907; Mário O. SOARES – *Técnicas de Decoração em Azulejo*. Coimbra: do Museu Machado de Castro, 1983.

⁵⁴ O vidrado adoptado na produção de azulejos é bastante denso e volumoso devido à grande concentração de um opacificante pouco refinado. A camada de esmalte branco apresenta diversas matizes de cinzento e castanho (impurezas do estanho, presença de cinza). O esmalte de azul-cobalto apresenta um aspecto pouco uniforme, intercalado por pontos mais claros (falta de homogeneidade e excesso de temperatura dos fornos). Cf. António XAVIER – *op. cit.*, pp. 83-97.

durante várias semanas para sedimentar⁵⁵. Ter-se-ia forçosamente de preparar o estaleiro para albergar todo o conjunto onde iam trabalhar-se estes materiais: escolher os barros e as argilas eram tarefas prioritárias, como nos descreve a gravura de uma olaria nesta primeira fase do processo.

Depois de amassada de novo e prensada, a argila era estendida sobre tabuleiros e cortada com uma navalha no formato⁵⁶ pretendido para os azulejos lisos. Outro processo era o da utilização de um molde. Este era colocado em cima de uma bancada onde se tinha espalhado areia. Enchia-se o molde com uma porção de pasta ou massa argilosa, estendendo-a com o auxílio de um raspador. O azulejo formado por este processo era depois retirado do molde e colocado sobre tábuas para secar, fase que podemos observar na mesma gravura. Alguns dias depois, já os azulejos podiam ser empilhados, sem risco de se colarem. Ao fim de algumas semanas, os azulejos eram desempilhados e prensados, corrigindo-se algumas irregularidades de formato. Estando bem secos, seguia-se a fase da cozedura: estas placas colocadas em pilhas eram cozidas em fornos cerâmicos a grandes temperaturas – fechados com pedras e calafetados com uma pasta argilosa – onde a argila se transformava no barro, material poroso e rígido. As placas de barro cozidas (chacotas) estavam prontas para receber a decoração.

⁵⁵ São muitas as variedades de argila cuja selecção depende das características técnicas e da decoração das peças a realizar. Cf. *Arte do Louceiro ou Tratado sobre o modo de fazer as louças de barro mais grossas, traduzidas do francez por ordem de Sua Alteza Real o Príncipe Regente Nosso Senhor*, por José Ferreira da Silva. Lisboa, Impressão Régia, Anno 1804.

⁵⁶ A técnica de fabrico era a mesma para os produtos cerâmicos, telha, tijolo e ladrilho/azulejo, só diferenciando nos esquadros barros de madeira que davam diferentes tamanhos e espessuras. João da BERNARDA – “A Arte Cerâmica no Mosteiro e nos Coutos Alcobacenses”, in *A Arte Sacra nos Coutos de Alcobaca*, Lisboa: IPPAR, 1995, pp. 117-145. A dimensão média dos azulejos portugueses situa-se entre 13,5 cm e os 15,5 cm, com excepção dos produzidos em Coimbra, ligeiramente menores. Cf. José MECO – *O Azulejo em Portugal*, pp. 30.

Estes azulejos eram submetidos a algumas operações. O lado “mais nobre”⁵⁷ era passado com uma ligeira camada de esmalte branco estanífero. O esmalte branco, essencial na técnica da majólica ou faiança, cobria a chacota proporcionando ao pintor um fundo branco para a respectiva decoração, além de impor um brilho após segunda cozedura. Nesta fase, o mestre oleiro aproveitava para introduzir (cobre, manganês e ferro) as cores primitivas, que criava para seu uso.

À vidragem, seguia-se a pintura, precedida quase sempre por um aturado trabalho preparatório (interpretação de um vasto repertório de tema e fontes de inspiração), com a definição das linhas principais do desenho, marcadas sobre os painéis através de um modelo perfurado. Os pintores de azulejos utilizavam este “picado”, que consistia num papel com as medidas de um azulejo, perfurado ao longo das principais linhas do debuxo. Este picado era colocado sobre o azulejo, passando-se depois sobre ele um pequeno saco de carvão vegetal moído (*boneca*) de forma a deixar visível no azulejo o desenho pontilhado a negro. O pintor tinha que dispor de pincéis de diversas espessuras, pintando com o conhecido e famoso azul do óxido de cobalto (vidrado azul finamente moído), juntamente com as restantes cores: roxo, manganês, amarelo, verde e laranja, preparos feitos na própria olaria⁵⁸.

O resultado final da pintura cerâmica favorecia uma grande expressividade, alcançada através da destreza técnica.

⁵⁷ As costas do azulejo, o *tardoz*, são menos cuidadas do que as faces a decorar, podendo ser deixadas lisas ou estriadas (de modo a reforçar a aderência da argamassa). Por vezes estão assinaladas com marcas (letras), fundamentais para o seu reagrupamento e aplicação em painéis. Cf. José MECO – *op. cit.*, pp. 31. Outra questão importante era a da espessura do azulejo: “... *Ladrilhos e azulejos... Estes devem ser mais ou menos compactos, segundo o destino, que hão de ter, e ninguém pode determinar melhor o grau de dureza, que deve dar o fabricante, assim aos tijolos que os hão de manejar nas obras...*” Cf. António Velloso XAVIER – *op. cit.*, pp. 126.

⁵⁸ “*Das cores que se applicão sobre a louça... Manufacturas das cores...*” Cf. António Velloso XAVIER – *op. cit.*, pp. 63 e 73.

Após a realização da decoração, o azulejo sofria a última cozedura. Até serem aplicados, os azulejos deviam estar de molho, numa argamassa simples, feita apenas de cal e areia. Depois desta fase o azulejo estava pronto a ser utilizado pelo mestre ladrilhador⁵⁹, o qual desempenhou sempre um papel primordial na selecção, combinação e aplicação das peças, resolvendo problemas, equacionando soluções, por vezes ingénuas. A este mestre estava reservada a colocação dos azulejos, assentes com argamassa de cal e areia, assim como a definição da quantidade necessária para um determinado espaço arquitectónico, em função da decoração pretendida. Era, em parceria com o pintor, frequentemente responsável pela própria encomenda dos azulejos, por tradição adquiridos em Lisboa. Podemos afirmar que a organização social desta produção passava por fases distintas. A peça era assim manufacturada pelos vários artífices, existindo uma “especialização” de funções.

Fazemos já uma ideia sobre a localização e sistema de trabalho das oficinas, bem como os ambientes e espaços onde se processava este fabrico que se manteve constante sob o ponto de vista “técnico” durante parte do século XVIII. No entanto, permanecem questões que se prendem com quantidade de azulejos a produzir, os prazos e os ritmos da produção, o preço dos azulejos e a sua comercialização. Todas estas questões exigiriam uma discussão demorada, caindo no risco de não só alargar este trabalho a outra perspectiva, como de não termos dados suficientes e sólidos para a sua concretização. São portanto linhas de investigação a cruzar com outras fontes, valendo apenas no contexto do nosso trabalho como tópicos de reflexão na formulação de conjecturas respeitantes aos autores/protagonistas e à sua caracterização.

Deste vasto mundo da produção e fabrico de materiais cerâmicos, centrado nas olarias e fábricas de Lisboa durante o século XVIII,

⁵⁹ Esta função foi muitas vezes confundida com a do pintor de azulejos (azulejadores) e de louça ou até o designado “pintor de medidas”. A sua habilidade consistia na colocação correcta de cada azulejo, resolvendo os problemas levantados pelas superfícies irregulares (curvas, esferas, cantos, escadas, que exigiam cortes e ajustamentos).

não há dúvidas em relação à divisão de responsabilidades nas principais encomendas e na sua realização. De acordo com os ciclos de produção azulejar, podemos estabelecer fases distintas de encomendas e de controlo desta produção.

Especificamente em relação à posse das matérias-primas e instrumentos relacionados com o ofício, sabemos que os mestres oleiros⁶⁰, no começo, como proprietários da olaria seriam os responsáveis pela quantidade final do produto enquanto material cerâmico. Um controlo da produção mútua processava-se entre mestres oleiros e mestres ladrilheiros, elementos fundamentais da produção, a partir do segundo quartel do século XVIII⁶¹. Quando a produção era seriada, evoluindo dentro dos modelos estabelecidos (padronagem e composições ornamentais em série), os mestres oleiros, em parceria com os ladrilheiros, não tinham dificuldades em garantir e manter uma produção alargada, muito provavelmente pagando⁶² aos pintores de azulejo que circulariam entre as diversas fábricas e olarias. Estava-lhe reservado um trabalho criativo. O pintor era em muitos casos um dos elos da cadeia de produção dos azulejos, que congregava ainda o mestre oleiro e o mestre ladrilhador, assunto que retomaremos.

No que respeita à responsabilidade da encomenda, esta poderia ser feita tanto com o oleiro, ou com o ladrilhador, ou até mesmo

⁶⁰ Recorde-se o importante e já citado trabalho de Celso Mangucci a propósito da identificação das olarias na zona de Santos-o-Velho, ampliando e cruzando dados fornecidos por Vergílio Correia e Eduardo Freire de Oliveira com novas fontes arquivísticas. O autor avança com diferentes nomes de oleiros proprietários de oficinas, assim como do equipamento: Francisco de Sales (1707-1763), e Adrião Gonçalves, tendo este em sua posse um moinho de vidro, peça essencial para a preparação dos óxidos e vidrados. Cf. Celso MANGUCCI – *Olarias de Louça e Azulejo (...)*, pp. 168-169.

⁶¹ Consulte-se: Flávio GONÇALVES – *As Obras Setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o Seu Enquadramento na Arte Portuguesa da Primeira Metade do Século XVIII*, Instituto de História de Arte, Faculdade de Letras do Porto, 1984.

⁶² Em relação à remuneração dos pintores veja-se também Celso Mangucci – “A pesquisa e a análise de documentos como contributo para o estudo das olarias ocidentais de Lisboa”, in *III Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval*. Tondela, 1998 (no prelo).

com o pintor, variando a preponderância destes agentes de produção consoante o ritmo e destino da produção.

Ao longo da segunda metade do século XVIII, especificamente no período pós-terramoto, com a intensificação dos trabalhos de reconstrução da capital, tornou-se necessária uma rápida produção de grandes quantidades de azulejo, elemento considerado como um material de acabamento, funcional, nobilitador e social.

As fábricas, em simultâneo com as olarias, produziam em grandes quantidades temas repetidos, assumindo oleiros, ladrilhadores e pintores a participação em encomendas – a maior parte anónimas – da reconstrução pombalina, revestindo espaços com uma enorme capacidade inventiva.

Infelizmente dispomos de poucos dados sobre a “comercialização” privada do azulejo. Contudo, podemos avançar com algumas hipóteses. A quantidade a produzir, as medidas do espaço a revestir, a fixação dos preços dos azulejos, os prazos de entrega e as formas de pagamento eram ajustados directamente e em particular, entre o cliente e o mestre ladrilhador. É este último quem centraliza todo o comércio do azulejo. A escassez de documentação notarial sobre estes assuntos é indicadora de tal situação. No entanto, existem excepções de que é exemplo uma escritura de obra, datada de 1762, realizada entre D. Maria Isabel Bárbara de Menezes, condessa de Alva (representada pelo procurador) e o mestre ladrilhador Felix António para o seu palácio no sítio do Senhor Jesus da Boa Morte: “(...) é como procurador bastante da illustrissima, e excelentissima D. Maria Izabel Barbara de Menezes, condeça de Alva, moradora nesta corte, por virtude do alvará de procuração que me foy apresentado, e ao diante hirá tresladado / fol. 8v / e da outra o estava Felix Antonio, mestre ladrilhador, e morador na rua direita de Arroyos. E logo por elles partes foy dito a mim tabeliam perante as testemunhas ao diante nomeadas que nos nomes que representão estavam contratados em elle mestre ladrilhador fazer a obra pertencente ao seu officio no palacio da dita exma. condeça de Alva, que se anda fazendo no dito sítio do Senhor Jezus da Boa Morte; e com effeito por esta escrip-

tura, e pela melhor forma de direito estão elles partes contractados debaixo das clauzulas, condiçoens, e obrigaçoens seguintes. Que elle mestre ladrilhador se obriga a fazer a dita obra no dito palacio pertencente ao dito seu officio, em todas as cazas, e cozinha do sobre-dito palacio pelos preços, a saber: o azulejo de brutesco a trinta, e trez mil reis cada milheiro, o de moizacos e jarras a dezanove mil reis o milheiro, o de flores a dezouto mil reis, e os alizares a cem reis cada hum, e cazo que a dita exma. senhoria ache que este preço dos alizares seja avultado, neste cazo será obrigada a satisfazer a elle mestre ladrilhador o preço, porque hé uzo, e costume assentarem-se os taes alizares, que constará pelo mestre que tenha sido, ou seja juiz do dito officio (...)”⁶³.

No documento fixam-se preços e prazos de conclusão da obra, denunciando-se uma situação evidente: ao ladrilhador era confiada a gestão e o controlo da obra, sendo o responsável pela produção: “(...) Que elle mestre será obrigado a assentar os referidos azulejos dando a dita obra acabada pelo que diz respeito às cazas do dito palacio athe o ultimo do corrente mez de Dezembro serem estes contados com a assistência delle mestre ladrilhador (...)”⁶⁴ (v. Doc. VII).

Este documento explicita, igualmente de forma inédita, a distinção dos diferentes preços dos azulejos, conforme o tipo, situação também controlada pelo mestre ladrilhador. Os preços (incluindo a colocação) são apresentados por ordem de importância contida no próprio trabalho do azulejo e das espécies diferenciadas: *brutesco*, *mozaicos* e *jarras*, *flores* e *simples alizares*. Os azulejos de *brutesco* eram necessariamente os mais caros⁶⁵, pressupondo um trabalho de recriação e cópia seguindo “riscos” especiais para cada caso. Seguiam-se os azulejos de vasos, jarras, urnas e flores (tipo albarrada/*ordinário*) representando uma solução de compromisso entre o azulejo figurativo e o de padrão. O seu preço oscilava entre 18 e 20 mil réis o

⁶³ IAN/TT – Cartórios Notariais, C-8A Cx. 4, L.º 25, fls 8-9v.

⁶⁴ *Ibidem*, fl. 8.

⁶⁵ Preço que se fixava por volta de 30 mil réis o milheiro.

milheiro. Finalmente, continuavam no elenco ou repertório os alizares cotados a 100 réis cada um.

A manutenção dos preços ao longo do século XVIII, acompanhando um mercado bastante alargado com clientela fixa na Madeira, Açores e Brasil, traduzida numa produção ininterrupta – em parte imposta pelo controlo mútuo exercido entre mestres ladrilhadores e oleiros –, foi talvez um dos factores responsáveis pelo aumento da produção na segunda metade do século XVIII e também pela simplificação na elaboração dos painéis⁶⁶. Falamos assim de uma clientela disposta a pagar tais preços, especificamente interessada em revestir as suas casas e os seus palácios com azulejos, renovando, recuperando e actualizando um gosto.

Podemos pois concluir que, no caminho percorrido, entre a encomenda e a entrega dos produtos, eram vários os agentes, sendo a intervenção de cada um bastante diversificada, variando em função da própria “indústria” azulejar.

1.3. Protagonistas e autorias: *Oleiros, pintores de azulejos e mestres ladrilhadores* – identificação e estatuto

É hoje possível com base na investigação arquivística materializada nos recentes trabalhos de Celso Mangucci categorizar as diferentes funções de cada um destes *officios* com base na respectiva documentação, assim como identificar os nomes dos principais intervenientes no percurso da fabricação do azulejo.

A produção da azulejaria figurativa – incluindo os azulejos seriados e padronagens –, a partir do segundo quartel do século XVIII em Lisboa, pressupôs a existência de três elementos fundamentais:

⁶⁶ Pelo menos em 1780, ainda os azulejos de brutesco valiam, colocados, os mesmos 30 mil réis, apesar de serem pintados a várias cores. Cf. J. M. Santos SIMÕES – *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*, pp. 7.

oleiro, pintor e ladrilhador, estabelecendo entre si relações solidárias de trabalho, frequentemente ligadas por relações familiares e por relações contratuais. Estes ciclos oficiais eram, na maioria dos casos, sustentados pelo pintor de azulejos, que juntamente com os aprendizes e outros colaboradores assumiam a responsabilidade da obra. A cooperação, numa mesma encomenda, de oficinas e mestres diferentes teve na azulejaria portuguesa deste período uma incidência mais ampla do que se pode imaginar, havendo de facto que considerar o importante contributo das parcerias.

Seriam contudo, provavelmente, aos pintores que caberia dirigir a encomenda, responsabilizando-se estes igualmente pelo programa iconográfico e decorativo⁶⁷.

Delimitar o âmbito de intervenção destas personagens, reconhecendo e individualizando cada uma das suas acções – acompanhando de certa forma a evolução da fabricação do azulejo até ao final do século XVIII –, não se apresenta em alguns casos muito fácil devido à designação que a própria documentação indica.

Dos documentos compulsados elaborámos um levantamento de termos e expressões respeitantes ao fabrico, produção, decoração e utilização do azulejo e constatámos que a terminologia é diversificada e nem sempre muito precisa. São frequentes as seguintes ocorrências: “(...) *mestre de azo(u)lejo, oleyro, pintor de azo(u)lejo, official que anda a assentar o azulejo, azo(u)lejador; mestre de officio de azo(u)lejador; mestre do officio de ol(l)eyro de azo(u)lejo; obra de pintura de azo(u)lejo que fez...; juiz do officio de ladrilhador; mestre ladrilhador; mestre azo(u)lejador; officio de pintor da louça; aprendiz de pintar louça; aprendiz de pintura, officio de oleyro ou aprendiz de fabricar louça, corte, recorte e assento*”.

Verificamos deste modo, no que respeita à primeira metade do século XVIII, que a documentação é pouco precisa na definição des-

⁶⁷ Veja-se o recente trabalho sobre o pintor Valentim de Almeida, figura central activa na olaria da Madragoa: António Celso MANGUCCI – “O pintor Valentim de Almeida (1692-1779) e o programa de conservação e restauro da azulejaria da Quinta de Nossa Senhora da Piedade”, *Cira* 8, Vila Franca de Xira, pp. 66-77.

tes ofícios, especificamente no que diz respeito à colocação do azulejo e à sua própria produção. Os termos *azulejador* ou *mestre de azulejo* e *ladrilhador* são utilizados indiferenciadamente, não se distinguindo as tarefas de “fabricar o azulejo”, de quem o colocava, seguindo-se ainda a questão de quem o pintava, por vezes identificado por alguns autores como o próprio azulejador⁶⁸.

Na segunda metade do século⁶⁹, o termo *azulejador* é menos frequente, denotando-se uma separação entre o oficial que coloca o azulejo (*ladrilhador*) e o pintor, ficando a expressão *azulejador* colada e identificada ao oleiro, ao *ladrilhador* e até mesmo à pessoa que recortava e preparava a chacota. Temos assim um trabalho dividido em inúmeras tarefas parcelares que é preciso especificar.

Vejamos primeiramente o que se passa em relação aos oleiros: “(...) *Olleyro – Official que faz louça, obra de barro* (...)”⁷⁰. Ofício antigo⁷¹, vimos já que a sua principal ocupação se definia por trabalhar com as argilas, seleccioná-las, amassá-las e enformá-las. As olarias especializadas – que desde o século XVII eram dirigidas pelos mestres oleiros – funcionaram em Lisboa como importantes espaços

⁶⁸ Veja-se o exemplo de Santos Simões que isola a expressão e a figura de azulejador. Cf. *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa 1979, pp. 6-9.

⁶⁹ Cf. IAN/TT – *Junta do Comércio, Real Fábrica das Sedas e Fábricas Anexas. Fábrica do Rato*, L.º 540. Este livro tem 59 registos de matrícula de aprendizes – efectuados entre 1769 e 1772 – cujas idades variam entre os 11 e os 24 anos (predominando as compreendidas entre os 14 e os 18), distribuídos por duas actividades: a do *ofício de pintor da louça*, ou *aprendiz de pintar louça*, ou *aprendiz de pintura*, e a do *ofício de oleiro*, ou de *aprendiz da louça*, ou *aprendiz de fabricar louça*. O interior da estrutura fabril estava hierarquizado entre mestres, oficiais e aprendizes.

⁷⁰ “... *Offício de olleyro, ou arte de olleyro. Roda de olleyro...*” Cf. Rafael BLUTEAU – *Vocabulário* (...) – op. cit., vol. VI, pp. 54.

⁷¹ Recorde-se as “corporações” e “ofícios” instituídos no Portugal medievo de forma autónoma e o cumprimento de normas rígidas de produção; os “regimentos” que estabeleciam as balizas reguladoras desta actividade mesteiral a nível mecânico definindo a ascensão numa escala hierárquica: aprendiz, obreiro e mestre. Eram responsáveis também por toda uma produção e comercialização de louça não vidrada destinada a necessidades específicas. Cf. *Regimento Novo dos Oleiros, e mais Pessoas, que Vendem Louça*. 1797, *Colecção das Leys, Decretos e Alvarás*, T. VI (1796-1799).

de renovação da produção de faiança combinados com a produção de azulejos.

Grupo profissional bastante coeso, os oleiros distribuíam-se por zonas na cidade de Lisboa (ex. Santos), dirigindo e alugando estas pequenas unidades produtivas, objecto de uma exploração prolongada. Ficaram conhecidos nomes de oleiros que produziram azulejo, entre os outros produtos fabricados, como foi o caso do *mestre oleiro do azulejo* António Antunes que, no início do século XVIII (1709), dirigia a olaria do Pé de Ferro a São Bento⁷², Francisco Sales, Cláudio Gonçalves e Joaquim Henrique, mestres oleiros que trabalharam no Mocambo à frente da olaria da Rua da Madragoa e que desenvolveram uma intensa colaboração com o pintor de azulejos Valentim de Almeida documentada em encomendas para os Condes de Vila Nova de Portimão⁷³.

É interessante constatar, relativamente a esta documentação referente à “Conta do Rendimento das Casas da Olaria” no ano de 1750⁷⁴, o papel que os mestres oleiros assumiam – em conjunto com os pintores de azulejo e mestres ladrilhadores – na gestão das encomendas. Há de facto um trabalho de parceria entre ambos: “(...) *Vê esta conta do mestre azulejador, digo oleiro* (repare-se na falha e confusão do termo) *Francisco de Sales... Digo eu, Francisco Martins, mestre azulejador/que levei da casa do mestre Francisco de Sales, mestre oleiro... Digo eu, mestre ladrilha/dor que eu levei da casa do mestre Francisco/de Sales* (...)”⁷⁵ (sublinhado nosso) (veja-se a identificação dos mesmos termos ladrilhador/azulejador).

É muito comum na documentação o uso da expressão “*leveí da casa do mestre*” ou “*da caza do dito oleiro*”, reforçando-se a ideia de um sentido personalizado da oficina. Este costume de tra-

⁷² Cf. Celso MANGUCCI – “*Olarias de Louça* (...)”, pp. 161.

⁷³ Cf. Idem – *Quinta de Nossa Senhora da Piedade* (...), pp. 66-74.

⁷⁴ IAN/TT – *Arquivo Particular, Casa de Abrantes*, n.º 13, rg. 184, revisto por nós e publicado na obra citada na nota acima.

⁷⁵ IAN/TT – *Arquivo Particular, Casa de Abrantes*, n.º 13, rg. 184, fl. 3, 16 e 20. Cf. Celso MANGUCCI, op. cit., pp. 128-131.

balhar em parcerias bastante unidas vai criar forçosamente um “estilo de oficina”, em que ladrilhadores, oleiros e pintores sustentam a qualidade do produto, situação que persistirá até ao fim do século XVIII.

Poderíamos acrescentar outros nomes a uma vasta lista⁷⁶ de oleiros a trabalharem na região de Lisboa neste período. Também fora de Lisboa⁷⁷, especificamente em Coimbra, entre os anos 20 e 40, aparecem-nos registos para os ofícios de *oleiro*, *pintor de azulejos* e *azulejador*, referentes à despesa do azulejo nas obras da Sé (claustro e casa do cabido)⁷⁸ e noutras obras documentadas (Misericórdia de Viana do Castelo, Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche, entre muitíssimas outras)⁷⁹.

Em resumo, os oleiros assumiram desde sempre um papel determinante no seio destas oficinas artesanais.

Passemos à caracterização da actividade dos pintores de azulejos.

Talvez possamos logo à partida distinguir a sua actividade da do pintor ceramista. Evidentemente que dentro do projecto mais alargado da indústria cerâmica desta época, o pintor de azulejos estaria

⁷⁶ Cf. José QUEIRÓS – *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, 3.ª ed. [s.l.]: Presença, 1987, pp. 349-351; e J. M. Santos SIMÕES – *Azulejaria em Portugal*, op. cit., pp. 19-39.

⁷⁷ Veja-se por exemplo para o caso da cidade de Évora o elenco de oleiros registados a trabalharem durante este período, ligados à produção de telha e tijolo, Gil do MONTE – *Olaria Eborense. Séculos XIV a XIX*, Évora, 1984.

⁷⁸ “... levou o *oleiro Agostinho de Payva*...” “Despeza que se fez com o *acento do mesmo Azulejo*...” “O dicto *azulejador Joseph de Goes fez carregar vinte e trez mil noventa e cinco Azulejos de caza do dicto oleiro Agostinho de Payva para a See, em vinte e trez carradas*...” “Despeza que se fez na pintura do Azulejo... O *Pintor Manoel da Sylva pintou todo o azulejo*” Cf. Prudêncio Quintino GARCIA – *Documentos para as Biografias dos artistas*, Coimbra, 1923, pp. 254.

⁷⁹ “... despendeo *mestre de zolejo Manuel da Silva e mais zolejador e officiais seus filhos*...” Cf. Flávio GONÇALVES – *As Obras Setecentistas da Igreja de Nossa Senhora de Peniche*..., op. cit., pp. 11; e “Emportarão p^o o *Oleyro a quinze mil reis cada milheiro. Conta da importancia q. fes todo o azulejo de pintura e oleyro e de corte e de Armar e em caxar*.” Cf. José Rosa de ARAÚJO – *A Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo*, Braga, 1983, pp. 30.

concomitantemente apto e vocacionado para a pintura da louça e de peças decorativas, no entanto, a pintura em azulejo exigia outros requisitos: técnica mais apurada, trabalho mais moroso.

Já referimos atrás que o âmbito da sua intervenção não foi constante, variando de importância em função do percurso da fabricação e produção do azulejo.

Neste universo acentuadamente artesanal/mesteiral, o pintor destacava-se pelas suas capacidades criativas de produtor de imagens, usufruindo de uma certa individualidade. Ao pintor de azulejos estava-lhe reservada a capacidade de reprodução de uma ideia, o sucesso plástico do delineamento das formas, sombras e modelações. Ampliava gravuras ou riscos previamente escolhidos pelo cliente até às dimensões desejadas, debuxo, que marcava nas chacotas. São disto exemplo os seguintes comentários: “(...) Manifestem os Pintores de Azulejo quantas vezes o atenderão, e receberão da sua mão propria riscos (...)”⁸⁰ e “(...) Enquanto pintor, Vossa Excelência lhe mandou comprar estampas e lhe mandou fazer eses painéis com tantas figuras em que ele gastou muito tempo (...)”⁸¹.

Os pintores de azulejo foram os responsáveis pela interpretação de um variadíssimo leque de temas, apresentando várias novidades, e transpondo para este suporte plástico um vocabulário figurativo e ornamental actualizado que procurava ter lógica e fazer sentido enquanto complemento das outras artes decorativas: talha, ourivesaria, estuques e embrechados.

Sabemos também que ao longo do primeiro e segundo quartel do século XVIII, foram bastantes as obras onde a pintura dos azulejos não pertenceu a um único artista, nelas colaborando pelo menos

⁸⁰ Cf. *Elogio fúnebre, panegirico, laudatório e encomiástico do insigne pintor Vitorino Manoel da Serra dedicado e Offerecido ao Senhor António Pereira da Sylva* / por Jerónimo de Andrade. Lisboa: Off. Pedro Almeida da Sylva 1748, pp. 15.

⁸¹ Cf. Artur LAMAS – *A Casa Nobre de Lázaro Leitão no Sítio da Junqueira*. Lisboa, 1925, pp. 140.

duas mãos diferentes⁸²: uma de formação mais erudita, responsável pelas principais cenas dos painéis, as outras provavelmente destinadas à realização de cercaduras, ao desenho de ornatos complementares e intercalados. O grande painel do revestimento parietal era desmultiplicado e compartimentado em painéis menores, interligados por composições ornamentais, cercados e rematados, conforme o gosto com uma panóplia de motivos. Os emolduramentos limitavam uma esquadria à área do quadrado ou rectângulo figurado, sendo em muitos casos notório que constituíam a especialidade de alguns artífices, distintos dos que pintavam somente a cena interior.

O trabalho do pintor de azulejos não se limitava deste modo a uma única oficina, a sua actividade era itinerante, sempre escolhido e solicitado entre “os melhores” para importantes encomendas⁸³. Estes pintores mantinham-se atentos à novidade e dirigiam conjuntos e equipas de artífices que os deveriam ajudar na composição do cartão. O painel figurativo – que variava de dimensões – era concebido e realizado propositadamente para o local a que era destinado, servindo-se o pintor – em conjunto com o mestre azulejador/ladrihador – de um risco ou esboço do espaço a revestir⁸⁴. É provável que nesta

⁸² Referimos em particular aos ciclos oficiais (ateliers) da produção joanina que criaram um sentido de escola (António de Oliveira Bernardes, Valentim de Almeida). São muitas as proximidades estilísticas entre muitos conjuntos, repetindo-se uma certa serialização dos ornatos das cercaduras, a qual permitia por vezes a ampliação dos painéis sem necessidade de redesenhar a moldura.

⁸³ Recorde-se o papel da oficina de Bartolomeu Antunes – actualmente sabendo-se que não foi pintor de azulejos, mas um importante mestre ladrihador o qual se responsabilizou e se identificou por um ciclo completo de produção – sem dúvida responsável por uma das produções mais consistentes do período, recorrendo para a sua execução, aos mais conceituados pintores de Lisboa. Opinião partilhada por vários autores: Meco, Luísa Arruda, e Celso Mangucci. Veja-se especificamente: António Celso MANGUCCI “A Estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrihador do Paço (1688-1753)”, in *Al-Madan. Arqueologia, Património e História Local*, n.º 12, Outubro de 2002, pp. 135-149.

⁸⁴ Veja-se o caso particular da encomenda de 1720 para igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo, onde conforme expresso no orçamento que vem de Lisboa, mandaram o risco da igreja com respectivas dimensões das paredes. “... Com

fase entrasse o designado *mestre* ou *pintor de medidas*, habilidade que consistia na colocação correcta de cada azulejo, moldando-o à superfície.

O pintor de azulejos trabalhava com um conjunto de colaboradores, estando-lhe reservado um dos papéis mais importantes. Exemplo vivo deste processo de distinção do trabalho do pintor, do dos seus colaboradores, com os respectivos pagamentos, preços e orçamento dos trabalhos, é o recibo datado de 1787 respeitante aos azulejos provenientes da Real Fábrica do Rato para Igreja de Nossa Senhora da Consolação, de Agualva, no Concelho de Sintra, hoje desaparecida⁸⁵: “*Folha da obra de azulejo que fiz para a Irmandade de Nossa Senhora da Consolação da Agualua & a saber: tem azulejos a quantia de 4123 a 14.000 r. cada milheiro q.e emporta a quantia de 57.722 /ao pintor de pintar os ditos a 16 mil reis cada milheiro que emporta a quantia de 65.968 /de corte e recorte e assento a 9 mil reis cada milheiro q.e emporta a quantia 37.137 /careto do dº a 1.200 cada milheiro q. emporta 4.800 /ao pintor que veuiu para tirar os padrois 1.600/ ao mestre de vir tirar as medidas 600. Total 167.827. Recebi.... Lxª 7 de 9brº 1787 – António Manoel Godº. (sublinhado nosso)*⁸⁶.

“O azuleio na fabrica Rial em bruto custa de cada milheiro a 14.000 /sendo pintura a melhor como vm.os diz quer o pintor a 16.000/careto de cada carga 600 r. 1800/de corte 4000 /de recorte 4000 isto cada milheiro sendo bem feito com a gornissão a cores (...)” assina o azulejador António Manuel Godinho⁸⁷, conhecido ladrihador. Está bem expresso neste documento o trabalho ou tarefa distinta de cada um: pintor de padrões, pintor dos painéis (ditos) e mestre de medidas.

forme o que mostra o Risco de Plata á desse mister pª a dª igreja dezasseis milheiros de azulejo que sendo pellos milhores pintores que abitão a dª arte de azulejo nesta corte emporta...” Cf. José ARAÚJO – *op. cit.*, pp. 28.

⁸⁵ Cf. J. M. Santos SIMÕES – *op. cit.*, pp. 317.

⁸⁶ Cf. Vitor RIBEIRO – “Ceramistas do século XVIII”, in *Arquivo Histórico Português*, XI, 1918, pp. 8.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 8. Ver também J. M. Santos SIMÕES – *op. cit.*, pp. 31.

Quando o pintor não era o único responsável pela encomenda dos azulejos, era-lhe obrigatoriamente estabelecido, como vimos, uma forma de remuneração, que variava conforme a dificuldade da empresa, a qualidade do pintor e as regras do mercado.

Nos vários recibos⁸⁸ que reunimos e consultámos sobre os fornecimentos de azulejos e seu assentamento em diferentes obras, entre os anos 70 e 80 do século XVIII, persiste a nítida separação entre o trabalho de pintura – melhor pago – do trabalho de recorte, assentamento e colocação, e do trabalho do oleiro, exigindo muitas vezes contabilidades separadas.

⁸⁸ Vejam-se os seguintes exemplos em documentação dispersa contida no Arquivo da Irmandade de N. S^a de Monserrate em Livros de Despesa de obras: "... Livro de despesa de Ermida de N. Sr^a de Monserrate Ano de 1783 Despesa do Azulejo/ 2634 Azulejos pelo que pertence à Fabrica a 14 36\$87682/ Alizares a 60 \$720 /Pagou ao Pintor a 13 34\$242/Pagou ao Ladrilhador a 923\$706." Livro de Despesa com as obras da Universidade de Coimbra: Ano 1774, fl16 "...Salvador de Sousa por 3 milh.e 40 azulejos p^a as sallas do Pallacio, 355 o cento.....14\$200..." Manuel da Cruz de assentar 4059 azulejos nas sallas do Pallacio 350 o cento.....14\$200..." Ver ainda Amadeu Ferraz CARVALHO – "Página de Coimbra", in *Cerâmica e Edificação*, n.º 12, ano 1993, p. 273. Recibos de despesas com tijolos, telhas e azulejos do IAN/TT, AP/CA, Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Casa de Abrantes, séculos XVIII, n.º 99, rg. 2103: 1778 "... O azulejo que vai para a casa do Senhor Excelentíssimo Senhor Conde de Vila Nova são/ 206, de brutesco, que importam 2884 réis./Só do oleiro (assina) Joaquim José Rodrigues./ O azulejo que pinte para a Casa do Excelentíssimo Senhor/Conde de Vila Nova foram duzentos e seis, a preço de um vintém para cada um, importam em 4120 réis/de pintura./7\$004(assina) Bernardo José de Sousa..." Cf. Celso MANGUCCI – *Quinta de Nossa Senhora da Piedade (...)*, pp. 81, e ainda despesas assinadas pelo pintor Manuel da Costa Rosado em Queluz entre 1780-84: "... 516 azulejos, de pintar a 25 reis cada hum emporta em 12\$900, de oleiro a 14 reis cada emporta 7\$224, de cortar e emdireitar o d^o azulejo a 3 reis, emporta 1\$548, 2 cargas azulejo 800..." Cf. António Caldeira PIRES – *História do Palácio Nacional de Queluz*. Lisboa, 1925, pp. 405, vol. 1. Veja-se ainda a referência documental datada de 1778 dos azulejos da Real Obra da Varanda que deitava para o jardim do Palácio de Belém citada por Ayres de Carvalho onde foram colocados "... 902 Azulejos... remetidos p^a conserto do Real Palácio da Quinta; Debaixo/a preço de 40 r. cada hum importa por conta 36080/por corte e asento a Dos. como cortar e acentar o Ladrilho Das duas/salas à Baranda... 8000/pelo Careto Do dito azulejo... 480/Recebi... Domingos Jorge... 44560..." Cf. Ayres de CARVALHO – *Os Três Arquitectos da Ajuda. Do Rocaille ao Neoclássico*. Lisboa 1979, pp. 31, nota 6.

Ficaram conhecidos alguns nomes e trabalhos de pintores de azulejos, activos entre estes anos; os protagonistas principais na evolução de um gosto de transição pontuada por dois grandes ciclos de produção: o fim do tardo-barroco e os primeiros sintomas da linguagem rococó e coexistência entre maturidade de uma estética rococó com a estética neoclássica. Referimo-nos em particular a Sebastião de Almeida (1727-1779), filho do já citado de Valentim de Almeida (1692-1779)⁸⁹, mestre como vimos de pintura na Fábrica do Rato, responsável pela maturação e evolução no sentido de adopção plena do vocabulário rococó. Também se assumiu como pintor de louça, insistindo na produção de louça qualificada, cuja principal característica era a pintura monocromática em tons de azul. Recorde-se também aqui o papel e estatuto que este pintor adquiriu dentro da Fábrica do Rato, pontualizando uma fase desta produção.

Francisco de Paula e Oliveira é outro dos nomes já mencionados. É conhecida a sua carreira atribulada na Fábrica do Rato, onde entra por volta de 1781, como aprendiz de oleiro. A sua formação é adquirida nesta fábrica⁹⁰, conquistando posição de pintor, que traduz, em termos estéticos, o diálogo e uma articulação entre os motivos plásticos do neoclassicismo, com uma vontade tardo-barroca de encenação. Este pintor contribui para um aumento da produção de azulejos na Fábrica do Rato, a que mais azulejos produziu indubitavelmente sob a sua orientação. Este mestre, como já referimos, adquiria à Fábrica os azulejos vidrados, a preços baixos, vendendo-os depois de pintados – cujo preço fixava comparativamente

⁸⁹ No assento do livro da Décima da Cidade em 1762 é referido como pintor de azulejos figurando como proprietário do prédio n.º 2 da Rua do Capelão. Cf. J. M. Santos SIMÕES – *op. cit.*, pp. 26.

⁹⁰ A documentação comprova a evolução deste pintor: em 1788 uma carta aprova-o como oficial "... cumpriu as obrigações a q. se suguitor e acabou o devido tempo da sai aprendizagem com o referido mestre", em 1819 apresenta o pedido da mercê do lugar de Mestre da Fábrica de Louça do Rato. Cf. IAN/TT – *Junta do Comércio, Real Fábrica das Sedas e Fábricas Anexas*, L.º 513, fl. 106-106v e L.º 399, fl. 130. Documentação publicada em *Cerâmica Neoclássica*, pp. 92.

alto – com elevados lucros directamente para si. Fazia-se assim valer pelo seu trabalho, ganhando estatuto social e profissional dentro da fábrica.

Parte da obra que lhe está atribuída é caracterizada pelo uso preponderante da policromia e pela ornamentação profusa, exuberante na sua força decorativa e pictórica, iniciando uma fase final do rococó que se estende até 1790. Partindo de obras ainda dominadas por concheados rococó, como os existentes nos painéis do jardim do Palácio Almada em Lisboa, que reconstituem cenas e episódios da Restauração, outros conjuntos são-lhe atribuídos (ex: fachadas da Câmara Municipal de Cascais e os da Igreja de São Julião em Setúbal), onde a decoração vai ganhando cada vez mais expressão gráfica, perda de volume, combinando-se com elementos gráficos que antecipam a linearidade do estilo neoclássico.

Outro pintor deste ciclo e que se conhece alguma documentação é Francisco Jorge da Costa, embora se desconheça em que fábrica laborou. Em 1765, conforme documentação publicada por António Caldeira Pires⁹¹, forneceu azulejos para o jardim do palácio de Queluz, seguramente destinados a alguma superfície não revestida, com azulejos feitos dez anos antes⁹², justamente na altura do grande

⁹¹ Os documentos essenciais sobre o revestimento de azulejos foram publicados por António Caldeira PIREs – *História do Palácio Nacional de Queluz*, V. I, Lisboa, 1925, pp. 400-407. A documentação existente sobre Queluz encontra-se dividida em dois importantes núcleos documentais no Arquivo Nacional Torre do Tombo (IAN/TT): *Colecção da Casa do Infantado e Colecção da Casa Real – Almojarifado de Queluz*, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças.

⁹² A primeira encomenda de azulejos, datada entre 1755 e 1756, não completou a decoração do canal interrompida devido a problemas causados pelo terramoto. Datam respectivamente de 13 de Outubro e 27 de Novembro, as notas de recibo de encomenda do primeiro revestimento feito ao mestre azulejador (neste caso o que assentou e colocou os azulejos) João Nunes de Oliveira, um pagamento faseado efectuado pelo tesoureiro do infante D. Pedro, José Elias de Campos, com ordem de Luis António de Araújo, “... por conta do azulejo que tem assentado nos dois lagos da quinta...” Cf. Caldeira PIREs, *op. cit.*, pp. 400. Toda esta documentação foi por nós revista. Cf. IAN/TT – *Casa do Infantado*, Mç. 1378, Cx. 1765 e Mç. 497, Cx. 772.

terramoto, para o canal que atravessa o jardim, e, como estes, de gosto e linhas rococó⁹³.

Em 1784, especificamente no mês de Maio, o mesmo Francisco Jorge da Costa apresenta factura referente a azulejos feitos para “*corredor do quarto baixo*”, espaço que foi entendido por Caldeira Pires como a actual Sala das Mangas⁹⁴. Estes azulejos policromados, na parte superior desta sala, de grande efeito decorativo e qualidade técnica, representam as Quatro Estações, os Quatro Continentes, cenas da mitologia clássica, *singeries* e, nos vãos das janelas que dão para o jardim, somos confrontados com a decoração já referida de *chinoiserie*. O lambrim mais antigo está decorado com painéis azuis e brancos, que representam cenas de caça, possivelmente resultantes dos trabalhos da primeira encomenda ainda nos anos 50.

O azulejo é aqui utilizado com maior predominância, tentando aproximá-lo daquilo que na sua essência ele não é: pintura de fresco. É deste modo que nos aparecem estes grandes painéis pintados como quadros decorativos, segundo uma paleta de quatro cores: policromia azul, verde, manganês e amarelo. Esta utilização azulejar considerou, ainda, as suas qualidades arquitectónicas, através do revestimento total dos espaços: entre portas e janelas, nos vãos respectivos, em rodapé

⁹³ Azulejos para a outra parte do canal foram encomendados a Manuel Costa Rosado em 1775 e 1776, possivelmente para a zona sul, numa tentativa mais tardia de completar a decoração, uma vez que se trata de uma encomenda pontual. Cf. IAN/TT – *Casa do Infantado*, Mç. 497, Resumo das Contas de Julho do ano de 1776.

⁹⁴ Esta sala conserva o seu antigo nome de corredor, apesar de ter sido consideravelmente ampliada na sua largura durante os restauros dos anos trinta deste século. É assim denominada a partir das mangas de vidro que protegiam as velas e se presume que eram guardadas nesta sala – então corredor – que fazia a ligação entre o *paço velho* (ou palacete dos Marquês de Castelo Rodrigo, como era designado e as novas edificações. Vejam-se obras de referência: Marquês de RESENDE – “Descrição e Recordações históricas do Paço e Quinta de Queluz”, in *Panorama*, vols. XI, XII, e XIV, Lisboa, 1854-1857; Natália Brito Correia GUEDES – *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*. Lisboa: Horizonte, 1971 (com importante acervo documental); e a recente síntese Maria Inês FERRO – *Queluz. O Palácio e os Seus Jardins*. IPPAR, 1997. Em 1787 coloca 1025 azulejos no Real Paço da Vila de Samora Correia, que estavam destinados para o Palácio de Queluz. Há ainda referência a um recibo não datado assinado por este pintor citado por Santos Simões. Cf. *Idem – op. cit.*, pp. 29.

e como frisos. No entanto, prepondera uma solução decorativista nesta pintura dos grandes quadros policromos. Para tal, contribui também a expressão das cercaduras, que, na articulação de fitas esvoaçantes, denuncia já a tendência neoclássica. Assim, Francisco Jorge da Costa⁹⁵ teria acompanhado a evolução do gosto do rococó ao neoclassicismo que continuaria numa linguagem da mais assumida estética neoclássica. Posteriormente à sua colaboração em Queluz, conhece-se um único pagamento em 1791, por fornecimento com Manuel da Cruz, de 1920, *azulejos brotescos de cores* para o Picadeiro de Belém, ao preço de 40 réis cada⁹⁶, subsistindo ainda nos vãos das janelas da galeria superior do edifício, simples almofadados de moldura recta decorados com ramagens desenvolvendo-se a partir de um laço, pintadas sobre marmoreado amarelo.

Foram ainda identificados como activos neste período – à volta destes protagonistas – outros pintores de azulejos cujos trabalhos estão infelizmente por documentar e aprofundar, tais como: Manuel António de Góis (1735-1789) referido por Cyrillo V. Machado, como “*pintor de figura empregado pelo Marquez de Pombal na fábrica dos azulejos, da qual se retirou para as províncias por desgosto de intrigas (...)*”⁹⁷, quando se refere ao seu filho Bernardo António de Oliveira Góis, colaborador nas obras do Palácio de Mafra e no Palácio da

⁹⁵ José Meco atribui-lhe várias obras [painéis com exuberantes composições ornamentais que decoraram uma casa na Rua José António Serrano em Lisboa, hoje no Museu da Cidade, painéis da nave da Igreja de Jesus em Setúbal (1781), algumas composições da Quinta dos Azulejos, jardins do Palácio Mesquitela, painéis da nave da igreja do Colegíno da Mouraria em Lisboa, painéis das salas capitulares dos Conventos Beneditinos de Santo Tirso (1789) e de Tibães (1781), e ainda para o Brasil, destacando-se os seus trabalhos no Convento de Santa Teresa em Olinda, na capela-mor da Igreja do Carmo em Ouro Preto e na Sacristia do Convento de Igarassu] supondo que o pintor deve ter estado activo até ao fim do século, facto que não foi possível confirmar documentalmente. Cf. José MECO – *O Azulejo em Portugal*, [s.l.]: Alfa, 1986, pp. 234-235.

⁹⁶ Valor ligeiramente mais elevado por unidade do que os que forneceu para Queluz em 1765 (a 36,5 réis) e em 1784 (a 36 réis). Entre a escassa documentação passível de ser comparada, estes valores indicam uma pequena progressão de preços. Cf. *A Cerâmica Neoclássica em Portugal*, pp. 28.

⁹⁷ Cf. *Memórias Concernentes à Vida e algumas obras de Cyrillo Volkmar Machado escritas por ele mesmo (...)*. Lisboa, 1823, pp. 318.

Ajuda. Dedicou-se essencialmente à pintura a óleo, actualmente com obra documentada⁹⁸, traçando um percurso pictural que, nascido com uma possível aprendizagem na pintura azulejar, dentro da fecunda tradição dos grandes conjuntos cerâmicos joaninos, se corporalizou numa pintura de cavalete. A este pintor está-lhe atribuído um conjunto azulejar na sala da Irmandade dos Clérigos Pobres na Igreja de Torres Vedras⁹⁹ (azulejos do forro desta capela, do lado da Epístola). Joaquim de Brito, José dos Santos Pinheiro e Bernardo José são outros dos nomes que surgem. Os dois primeiros foram pintores de azulejos activos, entre 1771 e 1778, a trabalharem nas obras do Hospital de S. José¹⁰⁰. Bernardo José aparece nos livros da Décima, activo entre 1762 e 1763, como oficial de *pintor de azulejo*, morador no Bairro das Olarias no Mocambo¹⁰¹.

⁹⁸ A sua actividade como pintor a óleo foi confirmada por uma pesquisa levada a efeito no Arquivo da Santa Casa da Misericórdia da Ericeira pelo Prof. Victor Serrão, que gentilmente nos cedeu alguns dados, possibilitando o conhecimento de uma série de manuscritos respeitantes à sua intervenção no complemento pictórico desta igreja em 1761-62 e a identificação das primeiras obras seguras deste artista: Contrato para a pintura do tecto da Misericórdia da Ericeira, 1756, tecto apainelado de brutesco arcaizante, contrato para as pinturas na Misericórdia da Ericeira, 1761-62, de que restam duas telas no altar-mor.

⁹⁹ Cf. Gabriel PEREIRA – *Torres Vedras. Notas de Arte e Arqueologia*. Lisboa, 1906, pp. 24. Chama-se a atenção para um dos painéis ter as próprias assinaturas do gravador da imagem copiada. *Author Claud. Coell. Delin. Fran. Houat. Sculp.* Trata-se de uma cópia bastante ingénua. Ligada à Irmandade surge-nos também um outro nome do ladrilhador António Roiz. Segundo Santos Simões, no *Livro de Receitas e Despesa da Irmandade dos Clérigos Pobres de Torres Vedras*, referente a 1747, fls. 122 v.º o “*assento do Ajuste do azulejo q. foi feito com o ladrilhador de Lxª Antonio Roiz “ de 2380 azulejos a 35.000 o milheiro, recortados e colocados*”. São os azulejos da sala consistorial, anexa à Igreja Matriz de São Pedro. Idem – *Azulejaria em Portugal no século XVIII (...)*, pp. 38.

¹⁰⁰ Cf. Vitor RIBEIRO – *op. cit.*, pp. 3-4. Cita este autor com base no *Livro das Obras do Hospital Real* (1769-1780) que inclui contas sobre trabalho encomendado a estes pintores: Em 1771, José dos Santos Pinheiro pintou um painel figurando São José com 173 azulejos, a quem pagaram pelo seu trabalho 3.520 réis. Em 1775, o outro pintor Joaquim de Brito é encarregado de dois painéis e retoque de outros, bem como outra encomenda de 5 painéis para este espaço, sendo-lhe paga pela primeira factura 8.860 réis e pela segunda 14.690 réis.

¹⁰¹ Cf. J. M. Santos SIMÕES – *op. cit.*, pp. 32. Confirmamos as referências citadas por este autor. O mesmo Bernardo José assina trabalho de pintura em 1778 para a Quinta da Piedade. Cf. Celso MANGUCCI – *op. cit.*, pp. 81.

Por último, Manuel da Costa Brioso e Salvador de Sousa Carvalho – dois nomes a trabalharem, como já referimos, para as diferentes salas do Paço das Escolas em Coimbra (instalações da Reitoria e Faculdade de Direito), ligados à produção da Fábrica da Telha Vidrada – foram os principais responsáveis pela continuidade e persistência de um vocabulário rococó nesta zona¹⁰², embora com diferenças formais e estéticas entre os dois.

Podemos atestar, assim, no que respeita ao papel do pintor de azulejos, uma evidente inserção do seu trabalho nas estruturas de produção então vigentes. Dotado de aptidões criativas, conquistou e assumiu uma certa individualidade. O seu trabalho supôs desde início uma preparação maior, uma aprendizagem longa e uma prática demorada.

O pintor de azulejos procurou satisfazer toda a sorte de encomendas procurando responder a uma clientela exigente na decoração das suas residências. De toda a documentação reunida e consultada, ainda que escassa, atestamos todavia uma importância generalizada de que se revestiu este ofício, expressa sobretudo nas remunerações.

Por fim, resta-nos individualizar o trabalho do ladrilhador: “(...) *Official que ladrilha casas, ladrilhar huma casa. Fazer-lhe pavimentos de ladrilhos (...)*”¹⁰³. Tradicionalmente, o mestre ladrilhador operava a colocação dos azulejos, assentes com uma argamassa de cal e areia. Vimos já como esta tarefa é identificada na documentação designadamente como mestre de azulejo e até mesmo azulejador, “(...) *official que faz azulejos*”¹⁰⁴. Esta actividade¹⁰⁵, como já referimos,

¹⁰² Salvador de Sousa Carvalho esteve ligado à frente da Fábrica por dois períodos de tempo: entre 17 de Maio de 1773 e 21 de Junho de 1775 e durante os primeiros seis meses de 1779; e Manuel da Costa Brioso que dirigiu a manufatura entre 22 de Julho de 1775 e 20 de Abril de 1779. Cf. Ana Goulão MACHADO – “Azulejaria dos séculos XVII e XVIII”, in *Monumentos*, n.º 8, pp. 67-71.

¹⁰³ Cf. Rafael BLUTEAU – *op. cit.*, vol. IV, pp. 313.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 314.

¹⁰⁵ Avaliando os dados deixados por Eduardo Freire de Oliveira: *Elementos para a História do Município de Lisboa (...)* este ofício, distinto dos ladrilheiros, estava perfeitamente legitimado pelo Senado da Câmara (Bandeira de S. José) juntamente com vio-

passava pela própria responsabilização de uma encomenda, pela contagem, avaliação e exame dos azulejos, tornando-se mais complexa com a necessidade da distribuição dos painéis de acordo com o espaço a revestir. Era o empreiteiro responsável pela realização geral da obra, como a medição rigorosa dos espaços a decorar, a concepção decorativa da obra, a escolha dos pintores e da olaria para a realização dos azulejos, o transporte e a aplicação dos mesmos.

Foram representantes desta categoria profissional: o mestre Manuel Borges, muitas vezes confundido como pintor de azulejos e que centralizou o comércio e encomenda de azulejos durante o primeiro quartel do século XVIII. Dirigiu a encomenda e colocação dos azulejos para a Igreja de Nossa Senhora da Nazaré (1714)¹⁰⁶ e para a Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo¹⁰⁷.

João Nunes de Oliveira é outra das figuras destacadas neste ofício. O seu trabalho está documentado nas obras do canal ou lago grande de Queluz. José da Costa encarregou-se da obra de azulejaria da capela da casa nobre de Lázaro Leitão, à Junqueira, como nos indica a sua carta datada de 12 de Abril de 1746, um importante documento que confirma a nítida distinção entre o trabalho do pin-

leiros, pedreiros, canteiros; passando pelos respectivos exames: “*Relação de que depende qualquer dos officiais dos officios n’ella declarados no seu exame até receber a sua carta na secretaria do Senado da Câmara (...)* ano 1771. O ladrilhador recebia 4\$000 réis, quantia superior por exemplo aos oleiros. *Ibidem*, vol. XIII, pp. 540. Consulte-se ainda nesta obra: “*Na bandeira de S. José em 1771 ficando nesta mesma pela Regulação de 3 de Dezembro desse ano (...)*”, vol. XVIII, pp. 341, 345, 483 e 490; e “*Mappa demonstrativo das corporações dos officios mechanicos embandeirados e não embandeirados com o n.º de mestres e officiais de cada um dos officios...*”, vol. XVIII, pp. 355, entre os anos 1620 e 1834, denotando-se uma diminuição do número de officiais.

¹⁰⁶ Cf. Vergílio CORREIA – “Azulejadores e pintores de azulejo de Lisboa, olarias de Santa Catarina e Santos”, in *Águia*, 2.ª série, vol. XIII, n.º 77-78, Porto 1918.

¹⁰⁷ Veja-se todos os dados documentais desta encomenda datada de 1720, nas contas detalhadas e assinadas por Manuel Borges “*mestre zolejador*”. Cf. José Rosa ARAÚJO – *op. cit.*, pp. 21-40. Em 1747, surge um registo de pagamento a Manuel Borges Palma (deverá tratar-se do mesmo) por pôr azulejo em Benfca, na Quinta de D. Diogo de Mendonça Corte Real. Cf. J. M. Santos SIMÕES – *op. cit.*, pp. 27 e Artur LAMAS – *A Quinta de Diogo de Mendonça no Sítio da Junqueira*, Lisboa, 1924, pp. 13.

tor e o do ladrilhador¹⁰⁸. Manuel da Costa e António Manuel Godinho são outros nomes activos durante este período¹⁰⁹.

A função dos mestres ladrilheiros e o seu âmbito de intervenção contrapõe-se ao trabalho do pintor, a avaliar igualmente pelas quantias recebidas. Pela documentação que trabalhámos, torna-se patente a importância da especialidade deste ofício; figura responsável pela perfeita adequação dos painéis aos espaços, seguindo os riscos previamente delineados, assim como um trabalho de verificação e avaliação dos conjuntos, como era o designado *Juiz de Offício de Azulejador*¹¹⁰.

Como tivemos oportunidade de acompanhar, foi a extrema diversidade de contribuições e intervenções de cada um destes intervenientes que constituiu a totalidade da azulejaria portuguesa do período em questão. É evidente que estes artífices dividiram e partilharam entre si diferentes trabalhos, que passaram pela responsabilidade de

¹⁰⁸ O documento, já referido, publicado por Artur Lamas, demonstra bem o funcionamento de todo este processo entre cliente (encomendador), pintor e ladrilhador: "... Exm^o Senhor/ Vejo o que V. Ex^a me diz sobre o azulejo da sua capella da Junqueira, querendo que se messa. Mande V. Ex^a medir, e o preço que lá está na certidão das cazas, que intendo he 875 rs. Cada braça e em toda a obra deu V. Ex^o cal, e area, e cada milheiro sempre nos crece mais alguns palmos q. e. supre p.^a a medição. Ficara V. Ex^a capacitado em tudo. E este presso só na cidade se faz, e não na Junqueira, q. ganhão mais os officiais e trabalhão menos, e vão tarde, e vem cedo. E quanto ao Pintor V. Ex^a mandou comprar estampas, e lhe mandou fazer esses Paineis com tantas figuras em q. elle gastou muit^o tempo, e algum q. tem feiro desse lote, assim lho tem pago. Ajuste V. Ex^a a pintura com elle e veja se lhe faz com mais comodo, e feita esta diligencia podde mandar medir o azulejo, carretos, corte e assento, q. eu estou por tudo q. V. Ex^a ordenar....assina Joseph da Costa...". Cf. Artur LAMAS – *op. cit.*, pp. 140.

¹⁰⁹ Nomes identificados em vários documentos da Misericórdia (Hospital S. José: "... Manuel da Costa, mestre do officio de ladrilhador e juiz que de presente sirvo no dito meu officio nesta cidade de Lx e seu termo, com assistência do mestre Carpinteiro Manoel do Rego..." Certifico em como no dia 22 de junho deste presente ano (1771) ao sitio da Rua Nova del rei junto à Conceição nova às cazas da Irmandade da Santa misericordia ahonde fui xamado pello mestre Ladrilhador António Manuel Godinho para ver e medir o azulejo que o dito mestre pôz na dita obra e o que eu vi e medi (...)" Cf. Victor RIBEIRO – *op. cit.*, pp. 5.

¹¹⁰ Veja-se António Caldeira PIRES – *op. cit.*, pp. 293 e 402. O nome de João Antunes aparece nas certidões, publicada por este autor em conta de 1755 e 1756 referente aos azulejos para a decoração do Canal.

obras, consultas aos encomendadores, definição de pormenores com os arquitectos, desenvolvimento das técnicas e materiais utilizados, divisão de lucros e remunerações, conquista e alargamento do mercado e, ainda, a multiplicação de hipóteses decorativas e a escolha de modelos, que passaram por um entendimento das opções estéticas e de gosto, questões de que nos ocuparemos de seguida.

1.4. Modelos: fontes de inspiração e gramáticas decorativas

A relação entre a estampa e o azulejo continua a ser um *item* importantíssimo para a compreensão da originalidade do imaginário português registado na pintura azulejar. Intuído pelo Eng.^o Santos Simões¹¹¹, persiste como linha de investigação em aberto, ainda sem um tratamento sistemático das incidências ornamentais, e narrativas do seu extenso e singular repertório figurativo desta Arte¹¹², que, no espaço artístico e geográfico português, ultrapassou largamente a mera função decorativa.

¹¹¹ Santos Simões deixou informações dispersas sobre o assunto, nos diversos volumes terminados do *Corpus da Azulejaria Portuguesa*, publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian, mas só um capítulo de carácter mais abrangente, foi incluído no volume póstumo sobre o século XVIII. Veja-se: "Temas iconográficos e suas fontes", in *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, 1979, pp. 43-48. Na mesma época, Robert Smith avançou com os seus estudos sobre talha, revelando com frequência gravuras com motivos ornamentais e em particular publicou um texto pioneiro e fundamental dedicado à pesquisa das fontes francesas: Cf. Robert SMITH – *A Talha em Portugal*, Lisboa, 1962; e *idem* "French models for Portuguese Tiles", in *Apollo*, n.º 134, Londres, Abril 1973, pp. 396-407.

¹¹² A azulejaria portuguesa tem beneficiado com o desenvolvimento de importantes estudos iconográficos e iconológicos surgidos nas últimas décadas – que apesar de serem ainda questões assumidas de forma descontínua e fragmentada – tem proporcionado um número vasto de contributos ao nível da figuração e do tratamento iconográfico dos temas. Algumas das investigações mais recentes foram profundamente marcadas pela influência da obra de referência de Santiago SEBASTIAN – *Contrarreforma Y Barroco, Lecturas Iconográficas e Iconológicas*, Madrid, 1981. Ver também: Santiago SEBASTIAN – "Los emblemas del Camino Real de la Cruz de Van Haeften, XLIV (5-64), 1991, pp. 5-63 (Separata Boletim del Museo e Instituto "Camon Aznar").

Embora o recurso quase constante a gravuras, facilitado pela vasta produção de livros ilustrados, tratados, álbuns e gravuras soltas, entre os séculos XVI e XVIII, em diversos centros europeus, a verdade é que o uso que delas fizeram a maior parte dos artistas e artífices portugueses, nem sempre se apresenta fácil nem totalmente linear na identificação dos modelos específicos usados, sobretudo no campo da azulejaria.

Uma identificação rigorosa das fontes usadas em muitos conjuntos azulejares é dificultada pelo número bastante elevado de reproduções gravadas de obras dos principais mestres europeus e frequentemente feitas por outros artistas, bem como as diversas reedições, contrafacções e variantes. Multiplicam-se cópias, quer reproduzindo fielmente originais gravados, quer já com pequenas alterações, amputações ou aditamentos. Aproveitam-se igualmente de muitas gravuras apenas trechos ou pormenores de figurações, que, reagrupadas, dariam novos temas iconográficos.

Outra questão prende-se com o total desconhecimento das gravuras possuídas pelas várias oficinas e mestres (salvo casos pontuais¹¹³), algumas usadas como modelos durante longos anos ou por sucessivas gerações de artistas, assim como das colecções que pertenceram à corte e aos conventos por terem sofrido diversas destruições, truncagens e dispersões, tornando-se hoje bastante difícil, senão mesmo impossível, fazer a sua reconstituição topográfica¹¹⁴.

¹¹³ Vejam-se os casos de José Francisco de Paiva, activo no Porto na segunda metade do século XVIII, que – segundo uma análise dos seus trabalhos – conhecia bem a obra impressa de Robert Adams e possuía álbuns e gravuras dos principais mestres tais como: Chippendale, Sheraton, Blondel, Briseaux e George Hertel. A propósito consulte-se: Maria Helena Mendes PINTO – *José Francisco de Paiva, Ensamblador e Arquitecto no Porto (1744-1824)*. Catálogo, Exposição Lisboa: MNA, 1973, e obra documentada de Frei José de Santo António Vilaça por Robert C. SMITH – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, Lisboa, 1972.

¹¹⁴ Citem-se os importantes contributos de Marie Thérèse Mandroux França, de referência obrigatória para os diversos ramos artísticos (levantamentos de colecções de gravuras das principais bibliotecas portuguesas, adquiridas pelas obras expropriadas aos conventos após 1834 e outros estudos sobre colecções de gravuras de D. João V): “Information artistique et mass-media au XVIII^e siècle: La diffusion de l’ornement gravé rococo au Portugal”, in *Bracara Augusta*, n.º 64, Braga, 1973, pp. 3-35. *L’image*

No entanto, apesar das referidas limitações, a questão do rastreamento das fontes do azulejo português e a sua respectiva interpretação é actualmente um tema em destaque, que tem proporcionado apreciáveis estudos e contributos na área da azulejaria. Apresenta-se vasta a lista de trabalhos¹¹⁵. A pesquisa e a identificação das múltiplas fontes utilizadas pelos pintores de azulejos ajudou em alguns casos a identificação rigorosa de certos temas e a interpretação dos programas iconográficos mais complexos.

Ornementale et la Littérature Artistique Importée du XVI au XVIII^e Siècle: Un Patrimoine Méconnu des Bibliothèques et Musées Portugais. Separata do *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, n.º 1, 2.ª série, Porto: C. M., 1983; pp. 144-174; “Les Mariettes et le Portugal”, in *Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*. Actes du Colloque, Paris, 1987; “La collection d’estampe du Roi Jean V de Portugal: une relecture des notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette”, in *Revue de L’Art*, n.º 73, Paris, 1986, pp. 43-49; “La politique artistique européenne du Roi de Portugal en direction de Paris, Histoire du Portugal”, in *Histoire Européenne*, Actes du Colloque, Paris, 1986. “Les Collections d’estampes du Roi Jean de Portugal: un programme des Lumières joanines en voie de reconstitution”, in *Congresso Internacional Portugal no Século XVIII, de D. João V à Revolução Francesa*. Actas. Lisboa, 1991.

¹¹⁵ Citem-se trabalhos actuais em especial no campo da azulejaria figurativa portuguesa (excluindo a holandesa), tanto ao nível da identificação e tratamento iconográfico dos temas, como na sua respectiva interpretação iconológica: Dora ALCÂNTARA – “Azulejos na Colecção Castro Maya”, in *Azulejos na Cultura luso-brasileira*, IPAHN, 1997 pp. 40-73; *idem* – “Azulejos e o Gabinete das Belas Artes”, in *Azulejo*, n.º 3/7, Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1999, pp. 101-109; Margarida CALADO – “O azulejo historiado como fonte iconográfica para a história do traje – alguns exemplos”, in *Encontro sobre História da Azulejaria em Portugal*, II, Junho 1991 [texto policopiado]; Teresa CAMPOS – “Application des règles iconographique aux azulejos portugais du XVIII^{ème} siècle”, in *Azulejos*, Catálogo, Exposição da Europália 91, Portugal, Bruxelas, 1991; Ana Paula CORREIA – “Contribution à l’études des sources des peintres d’azulejos portugais du XVI^{ème} siècle”, in *Revue des Archeologues et Historiens d’Art de Louvain*, tomo XXV, Lovaina, 1992; *idem* – “Contribuição para o estudo das fontes de inspiração dos azulejos figurativos da Quinta da Bacalhôa” in *Azulejo*, n.º 2, Lisboa, 1992, pp. 9-20, *idem* – “As fontes de inspiração dos azulejos da Galeria das Artes” in *Monumentos*, n.º 7, 1997, pp. 60-70; *idem* – “Palácios, azulejos e Metamorfoses”, in *Oceanos*, n.º 36/37, Outubro 1999, pp. 179-211; *idem* – “Estampa e Azulejo no Palácio Fronteira”, in *Azulejo*, n.º 3/7, Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1999, pp.5-23; José António FALCÃO – “Azulejaria setecentista do Real Convento de Jesus em Setúbal – Alguns aspectos históricos e iconográficos”, in *Actas do V Simpósio Hispano-Português de História del Arte, Valhadolide*, Maio 1989; Fernando Ponce de LÉON – “Iconografia de Santa Teresa de Jesus em Portugal”, in *I Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte*, Coimbra: Universisade, Outubro 1990; *idem* – “Os painéis de azulejos sobre Santa Teresa

A gravura foi, a partir de meados do século XVI, uma das principais fontes da cultura artística do espaço europeu. A gravura foi, assim, um excelente meio para a produção de cópias que, especificamente no século XVIII, se difundiram em Portugal pelas oficinas de Augsburg e Paris, servindo de instrumento indispensável para o processo da produção artística. Funcionaram como matriz para a realização da azulejaria figurativa e seriada e constituíram um património partilhado pelos encomendadores (clientes), arquitectos e pintores das diversas artes decorativas.

Seria nas oficinas cerâmicas que se assistia a um intercâmbio de imagens. Constituíam-se livros de modelos que propunham e ofereciam ao pintor ceramista um vasto leque de temas: caçadas, cenas mitológicas, cenas de quotidiano, temas bíblicos, bem como gramáticas ornamentais ao gosto da época: grinaldas de flores e frutos, cartelas decorativas, elementos arquitectónicos, etc.

de Jesus no Convento de Santa Marta de Lisboa”, in *Museu*, IV série, n.º 1, Porto, 1993; Pedro Moacir MAIA – “Uma visão panorâmica da Azulejaria e Iconografia na Igreja e no Convento de S. Francisco da Bahia”, in *Oceanos*, n.º 36/37, Outubro 1999, pp. 88-100; Celso MANGUCCI – “Imagens da China – Fontes gráficas para os azulejos do Palácio do Sobralinho”, in *Revista Almadan*, II série, n.º 7 Outubro 1998, pp. 141-147; José MECO – “Algumas fontes Flamengas do Azulejo Português: Otto van Veen, Rubens”, in *Azulejo*, n.º 3/7, Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1999, pp. 23-61; *idem* – “Algumas fontes francesas do azulejo barroco e rococó português”, in *Encontro Sobre a História da Azulejaria em Portugal III*, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisboa, Maio 1992; João Pedro MONTEIRO – “Os Pia Desideria”, uma fonte iconográfica da azulejaria portuguesa do século XVIII”, in *Azulejo*, n.º 3/7, Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1999, pp. 61-71; Alexandre Nobre PAIS – “O Theatro Moral de la Vida Humana no Convento de S. Francisco da Bahia”, in *Oceanos*, n.º 36/37, Outubro 1999, pp. 100-114; *idem* – “A imagem de S. Bernardo em Azulejos do Mosteiro de Santa Maria de Cós”, in *Azulejo*, n.º 3/7, Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1999, pp. 91-101; Luís de Moura SOBRAL – “TOTA PULCHEA EST AMICA MEA, simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes”, in *Azulejo*, n.º 3/7, Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1999, pp. 71-91; José Manuel TEDIM – Chave emblemática dos azulejos do claustro do Mosteiro de Tibães”, in *Colóquio sobre Azulejaria*, Coimbra: Universidade, Dezembro 1990; *idem* – “O claustro como local de reflexão – Iconografia beneditina no Mosteiro de São Martinho de Tibães”, in *Encontro Sobre História da Azulejaria em Portugal III*, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisboa, Maio 1992; e por fim Tânia Costa TRIBÊ – “As Artes como Imagem do Mundo no Azulejo do século XVIII”, in *Callipole*, Revista de Cultura, n.º 1, Vila Viçosa, 1993, pp. 59-79.

Nesta circulação e internacionalização do repertório formal e semântico, especificamente para o século XVIII, foram importantes, como meios de difusão, o mercado¹¹⁶ e toda a circulação das fontes impressas. Paris foi durante esta época um importante centro de exportação de artistas e pólo de atracção para viagens de estudo e aperfeiçoamento em todos os ramos de actividade ligados ao “fazer artístico”. A divulgação de um estilo de inspiração francesa (e de um *afrancesamento* da cultura portuguesa neste caso), nos seus diversos estados evolutivos: “regência”, rococó, “pitoresco” e rococó tardio, foi assegurada pela abrangência do mercado alcançado e pela acção directa e contínua garantida pelo recurso permanente das fontes impressas, que incluíam, tanto os tratados teóricos e manuais técnicos de arquitectura e ornamentação¹¹⁷, quanto as colecções de gravuras ornamentais avulsas de todos os tipos, especialmente procuradas pelos artistas de mobiliário e outras artes decorativas, sem esquecer a talha e a azulejaria portuguesas.

¹¹⁶ Entre 1680 e 1780 multiplicam-se por dez os *stocks* de livros existentes na Europa Ocidental, revelando o extraordinário desenvolvimento de um movimento editorial. Os principais centros editoriais eram: Paris, Londres, Augsburg, Munique, Colónia, Nuremberg, Antuérpia, Amsterdam, Viena, Roma, Veneza e Madrid. Em todos eles se publicaram tratados teóricos e manuais técnicos de arquitectura e ornamentação, alterando o latim universal com as línguas nacionais, entre os quais o italiano e o francês assumiam a liderança como línguas artísticas internacionais. A Península Ibérica viu-se por estas vias, submergida no século XVIII por gravuras oriundas destes lugares. Cf. Juan CARRETE PARRONDO, *et. al.* – *El Grabado en Españã. Siglos XV al XVIII*, vol. XXXI da História General del Summa Artis, Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 1987; e Henri ZERNER – (intr.) – *Le Stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*, Bolonha: Editrice C.L.U.E.B., 1979.

¹¹⁷ Entre os editores parisienses especializados em livros de arquitectura e ornamentação, salientam-se na primeira metade do século Jean Mariette e seu filho Pierre-Jean Mariette e, a partir de 1750, Charles-Antoine Jombert. A maior parte das publicações setecentistas, tanto de tratadistas clássicos italianos dos séculos XVI e XVIII e dos franceses contemporâneos, trazem o selo desses editores, que também publicaram importantes compilações de projectos e desenhos arquitectónicos e ornamentais de arquitectos e decoradores franceses deste período, que conheceram extensa divulgação internacional. A força e aceitação do estilo ornamental e decorativo do rococó foi tão grande que, nas principais obras teóricas de arquitectura editadas em França, ele é integrado, cabendo como modelo(s) de decoração “moderna”: Consultem-se as principais obras já citadas, Auguste-Charles D’AVILLER – *Cours d’Architecture Qui comprend les Ordres de Vignole*,

Acentuamos que na divulgação deste gosto foi, juntamente com Paris, decisiva a actuação do centro alemão de Augsburg, tanto pelas numerosas contrafacções de edições francesas originais, quanto pelas suas próprias edições, sobretudo no campo das gravuras ornamentais, modelos de mobiliário e objectos religiosos¹¹⁸. Estas gravuras dos ornamentistas¹¹⁹ contribuíram para uma grande divulgação internacional do elenco formal do *rocaille* francês. Encontravam-se longe e livres das restrições teóricas da tratadística da arquitectura, sendo geralmente publicadas em séries e posteriormente reunidas pelos possuidores em *suites*, *recueilles* ou colecções¹²⁰.

avec des commentaires; Les Figures & les Descriptions de ses plus beaux Bâtimens (...), Paris: E. Langlois, 1691 (ed. original) e reedições sucessivas Mariette (1738) e Jombert (1756); Jacques-François BLONDEL – *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général (...)*, 2 vols., Paris: Jombert, 1737-1738; Charles-Etienne BRISEUX – *L'Art de Batir des Maisons de Campagne (...)*, 2 vols., Paris: Prault, 1743; Germain BOFFRAND – *Livre d'Architecture, contenant les principes généraux de cet art et les plans, élévations et profils (...)* Paris, 1745; Jean-Baptiste LE ROUX – *L'Architecture Moderne ou l'art de bien pour toutes sortes de personnes (...)* Paris: Jombert, 1764.

¹¹⁸ Foi sobretudo através da releitura das produções de Augsburg que as formas *rocailles* foram conhecidas em Portugal; vejam-se as gravuras sobre enquadramentos *rocailles* de Franz Xavier Haberman (1721-1796). Num estudo mais atento da colecção de estampas estrangeiras nas bibliotecas e museus portugueses – como foi o realizado por Mandroux-França – apercebemo-nos de que os criadores originais do estilo são raramente representados. O exame destas colecções constata que é pela via da edição alemã que em parte é constituída a cultura artística portuguesa da primeira metade do século XVIII. Veja-se igualmente: Jacques VANUXEM – “Notes sur les contrafaçons de gravures et ornemens français au XVIII^{ème} siècle à Augsburg et sur leur influence en Souabe”, in *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1952, pp. 29-35.

¹¹⁹ A necessidade de modelos ornamentais, decorrente de uma sobreprodução decorativa, era satisfeita pela circulação de gravuras com elementos decorativos (elementos estilo Regência, recuperação dos elementos estilo Berain). Em relação à difusão das gravuras dos ornamentos rococó em Portugal, destaque-se o artigo já citado, de Marie-Thérèse Mandroux-França, onde se refere à riqueza das bibliotecas portuguesas no que respeita à posse de colecções de estampas e gravuras adquiridas pelas obras expropriadas aos conventos após 1834. Na sequência do seu estudo sobre ornamentistas parisienses do século XVIII, a autora acentua o desfasamento existente entre o “tempo de criação” de um estilo e a sua difusão pela estampa.

¹²⁰ Alcançaram grande cotação no mercado nesta fase da “Regência” as composições de Bernard Toro e Jean Bérain e mais tarde de Gilles-Marie Oppenord, seguindo-se-lhes as gravuras ornamentais do designado género “pitoresco” e o interesse e curiosi-

A gravura ganhou ao longo deste tempo um papel muito importante como objecto impresso de circulação internacional, bem como de material de documentação de que todas as oficinas dispunham, em maior ou menor abundância. Reconhecem-se as suas particularidades¹²¹ e efeitos produzidos numa cultura da imagem e o seu enraizamento de longa duração. Esta imagem impressa, manipulável, soube, ao mesmo tempo, ligar-se ao escrito num mesmo espaço, o da folha, ou no mesmo objecto, o livro¹²² ou o opúsculo. Por fim, a imagem impressa foi pensada e manuseada como um instrumento do conhecimento, apta a indicar uma representação adequada, fornecendo

dade suscitado pelas suas formas bizarras e pitorescas a fim de agradar a um público de amadores e colecionadores fora dos círculos dos habituais destinatários formados pelas oficinas de artistas. Estas gravuras começaram a circular em França e no estrangeiro a partir de 1734, ano da publicação da série dos seis *Livres d'Ornements* de Meissonier, à qual se sucedem, entre 1735 e 1740, numerosas edições de séries do mesmo género desenhadas por Lajoue, Pineau, Monton, Babel, Boucher e Curvilliés. Consulte-se referências das séries ornamentais destes artistas citados no catálogo de Marie Thérèse MANDROUX-FRANÇA – *École Française – première moitié du dix-huitième siècle/A = Estampes publiées par cahiers, op. cit.*, nota 9, pp. 438-442. Os principais editores parisienses deste tipo de gravuras, cuja voga em França se estende até meados do século, são Gabriel Huquier e Aveline, mas aparecem também outros nomes como os da viúva Chereau e Lespiez. É sintomático que pintores como François Boucher tenham utilizado também este modo de expressão e que Lajoue tenha chegado a traduzi-lo em pintura. Consulte-se Alain GRUBER – *L'art décoratif en France. Classique et Baroque*, Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, 1992.

¹²¹ “... *L'estampe fait par un graveur d'après de dessin d'un peintre, peut être parfaitement comparée à un ouvrage traduit dans une langue différente de celle de l'auteur; et comme une traduction ne peut être exacte que quand le traducteur s'est pénétré des idées de l'auteur, de même une stampe ne sera jamais parfaite...*” Cf. Adam BARTSCH – *Le Peintre Graveur*, 1.º vol., Würzburg: Libraire-Éditeur, 1920, pp. IV-V.

¹²² Recorde-se especificamente a hegemonia da França e a prioridade de um gosto francês preconizado pela arte da ilustração e a perfeição alcançada pelos “vinhetistas”. A relação texto-imagem torna-se uma inovação cada vez mais evidente. A ilustração, que, até então surgia intercalada entre as páginas escritas, conquista, pouco a pouco, o espaço reservado ao texto, harmonizando-se com ele. A gravura de interpretação dá lugar à gravura de ilustração. Consulte-se: Owen E. HOLLOWAY – *French rococo book illustration*, London 1969; *French line engravings of the late XVIII century with an introduction and catalogue raisonné by H.W Lawrence and Basil Dighton*, London 1910; *A Gravura na Arte do Livro*. França, século XVIII-XIX, Colecção Calouste Gulbenkian, Museu Calouste Gulbenkian, Julho-Setembro 1992; Jean LARAN – *L'estampe*, 2 vols., Paris: RUF, 1959.

modelos¹²³ para a produção imagística deste período e um repertório de motivos, de figuras e uma teoria da imagem, que não a reduz apenas à condição de ilustração, mas que a pensa como portadora de uma eficácia própria: informar, divulgar, celebrar e imprimir acontecimentos. A gravura foi, assim, um instrumento por excelência para a divulgação de composições que em muito contribuiu para normalizar e fixar tipos iconográficos e para que a imensa produção pictural fosse imediatamente compreensível. A maior parte dos pintores e artistas portugueses deste período só pontualmente se encontravam em situação de propor novas formas ou soluções compositivas, devendo, nesta perspectiva, as gravuras serem material de documentação de que as oficinas dispunham¹²⁴.

A questão central da temática dos modelos que serviram à produção da pintura azulejar (e que suscita grande interesse no importante campo de trabalho aplicado a este suporte plástico) reside na forma e no modo como os pintores utilizaram tais gravuras na realização de azulejos, e, ainda, de como este fenómeno da *cópia* foi entendido neste sistema de produção pictórica. Divergindo dos pintores holandeses¹²⁵, que reproduziam as gravuras com grande fide-

¹²³ Não só se trata de fornecer os modelos, como de dar aos pintores de azulejos sugestões para a sua imaginação do que vem nas estampas de uma ou mais formas ou de diferentes aplicações. É notório e constata-se que muitas obras indicadas pelos editores serviam usos diferentes. Veja-se por exemplo António Fernandes RODRIGUES – *Livro de Vários Ornatos próprios a Entalhadores, Canteiros, Lavrantes e Pintores de Ornato* (...), Lisboa, 1770.

¹²⁴ Sabemos que muitos pintores barrocos portugueses recorreram às estampas. Dos abusos e usos desta prática, ainda pouco se conhece. Cyrillo, por exemplo, assinala esta dependência no caso de Inácio de Oliveira Bernardes que se servia “*de estampas segundo o costume do nosso país*”, mas reconhece que “*compunha com inteligência, sabendo bem a perspectiva, a anatomia, a simetria, etc.*”. Veja-se Luís Moura SOBRAL – “Josefa de Óbidos e as gravuras: problemas de estilo e de iconografia”, in *Do Sentido das Imagens*, Lisboa, 1996, pp. 15-43.

¹²⁵ Vejam-se os trabalhos: Claire DUMORTIER – “Contribution à l'étude des carreaux anversois de Vila Viçosa”, in *Azulejo*, n.º 1, Lisboa, 1991, pp. 22-33; J. M. Santos SIMÕES – “Os azulejos holandeses do Palácio Saldanha”, in Separata da *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2.ª série, número 1, Lisboa, 194, pp. 3-34, não esquecendo os estudos sobre os azulejos holandeses da Igreja de Nossa Senhora da Nazaré de Rainer Margraff.

dade, incluindo o formato e as proporções dos originais, por vezes evidenciando dificuldades em situações pontuais (embora nalguns exemplos da azulejaria portuguesa tal também aconteça), os pintores portugueses apostaram numa vertente da *cópia criativa*, fazendo adaptações admiráveis dos modelos e das fontes de inspiração às necessidades decorativas do azulejo e aos mais variados espaços da arquitectura.

As oficinas de azulejaria realizavam um trabalho de cópia, que a própria estrutura de azulejo e o talento do pintor ceramista transformavam numa criação original. Tanto o processo de “colagem” de diferentes imagens, como a cópia¹²⁶ da totalidade da composição foram instrumentos viáveis na produção da pintura azulejar.

A escolha do tema (especificamente nos casos de figuração religiosa), em função da área ou cobertura parietal, exigia uma preocupação de unidade temática expressa na noção de “ciclo”, “série iconográfica” e, até mesmo, “programa” decorativo, numa preocupação totalizante de unificação do espaço barroco (obra de arte total).

Nem sempre este encadeamento lógico se aplicou no caso dos painéis de temática profana. Com alguma frequência, utilizavam-se fontes distintas na mesma composição, colando-se várias gravuras ao longo de extensos painéis interligados por paisagens ou arquitecturas contíguas combinando pormenores de gravuras distintas. A originalidade do pintor de azulejo expressou-se na forma como adaptou uma imagem pequena, ampliando-a à escala da arquitectura, na forma como utilizou as cores e, muitas vezes, na adaptação das linhas verticais à horizontalidade de um painel, na forma como inventou certos pormenores que rapidamente fazem pensar que a imagem executada é uma criação pessoal.

¹²⁶ No processo de cópia e da utilização da gravura na pintura do azulejo importa salientar a distinção dos diferentes modos utilizados e analisar qual a atitude que está por detrás desta cópia. Temos assim a cópia fiel (*fidelidade*), onde a personalidade do sujeito produtor está ausente, propondo-se traduzir e decalcar o seu modelo na íntegra e à *cópia-transformação*, ultrapassando uma tradução servil, transformando o modelo segundo uma operação de juízo e gosto, com maior ou menor imaginação. Sobre as formas de cópia, ver: Haverkamp BEGEMANN – *Creative Copies*, New York, 1988.

Para além da análise da cópia e da colagem mais ou menos fiel nesta circulação e transferência de modelos de um meio para outro, interessa igualmente realçar a força destas imagens, constituindo um referente cultural¹²⁷, uma fonte de informação e de conhecimento, sucessivamente actualizada, citada e “reeditada” alterando pormenores de acordo com as várias intenções não descurando a sua unidade de representação.

Conscientes de que este tema constituiu por si só uma frente importantíssima de investigação, e não se tendo procedido a um levantamento e inventário sistemático e exaustivo¹²⁸ (questão que está fora dos propósitos desta tese), apresentam-se somente os elementos mais representativos. Apenas queremos deixar algumas reflexões e pontuar com breves exemplos, a persistência e a importância do modelo gráfico e de como este repertório se vai consolidando.

O nosso universo de análise centrou-se nos conjuntos de painéis figurativos setecentistas que se prendem com o tema do nosso trabalho, com o objectivo de reconstituir caçadas, cenas galantes, cenas marítimas, paisagens rurais, *chinoiserie*, aspectos da vida quotidiana (jogos, passeios, encontros, etc., cenários que marcaram o imaginário da sociedade europeia do século XVIII, filtrados pelos pintores de azulejos desta época. São imagens circunstanciais que testemunham uma realidade quotidiana e um certo modo de comunicação da informação. Todos eles foram realizados a partir de fontes gravadas e ilustram as variadíssimas possibilidades de utilização de um modelo,

¹²⁷ Não partilhamos a ideia exclusiva de o mérito da azulejaria portuguesa se encontrar somente na cópia criativa e original das gravuras. Entendemos que é preciso ir um pouco mais longe e encontrar as funções dos próprios modelos sobre o processo artístico. Muitos autores partilham desta ideia: Celso Mangucci, Luísa Arruda, Nuno Saldanha, José Meco, entre outros.

¹²⁸ Tivemos oportunidade de nos deslocar à Secção de Estampas da Biblioteca Nacional de Paris, não sendo possível fazer o registo integral das obras consultadas e que referimos na bibliografia. Foi importante a consulta de 41 catálogos ilustrados – *Dutch and Flemish Etchings engravings and woodcuts. Ca. 1450-1700*, by F. W. H. Hollstein, Printed in Holland by Koch & Knuttel at Gouda, Amsterdam, 1969, assim como algum material disperso microfilmado, apresentado por ordem alfabética, organizado por autores e por assuntos. Consultámos igualmente algum material na Bibliothèque d'Art et d'Archeologie (Foundation Jacques Doucet).

baseado em estampas soltas, utilizando elementos de várias estampas. Em nenhum caso conseguimos seguir séries completas.

Vejamos uma sucinta amostra:

I – Caçadas

Entre as fontes mais importantes, já conhecidas, encontramos as gravuras de António Tempesta (1555-1630)¹²⁹ em circulação até por volta de 1750. Utilizadas durante aproximadamente duzentos anos, as caçadas persistem como modelo nas mais variadas áreas decorativas: tecidos, cerâmica, estuques, tapeçarias e azulejos. Muitos pintores de azulejos inspiraram-se nas cenas de caça desenhados por Tempesta, de que é exemplo o pormenor do conhecido painel aplicado na sala central da ala poente do palácio dos Marqueses de Tancos, assinado pelo pintor Raimundo Couto. É notória a fidelidade ao modelo¹³⁰ e o grande empenho na tentativa de reconstituição deste encontro galante, acompanhado de uma caçada. No entanto, o pintor suprimiu alguns elementos da gravura, numa tentativa de simplificação da cena: da paisagem conservou apenas uma árvore e reduziu o número de cães que acompanham o par. No painel de azulejos conservam-se os dois cães exactamente na posição em que se encontram na gravura. O pintor copiou minuciosamente um trecho da gravura: as figuras a cavalo, a personagem que acompanha a pé a parilha de cavalos e os próprios animais, deixando o resto do painel com sugestões livres. O desenho apresenta-se conciso, claro e harmonioso.

Estamos em presença de uma fonte directa, de um excelente trabalho de reprodução, constatando como a pintura em azulejo se pode aproximar do modelo gráfico, garantindo uma obra de grande qualidade (v. Modelos – Caçadas, Fig. 1).

¹²⁹ Aluno de Joannes Stradanus (Jean Van der Straet) publica o *Primo Libro de Caccie Varie*, impresso por Andrea Vaccario em Roma. Para a obra deste pintor de frescos e a sua obra gravada, consulte-se: *The Illustrated Bartsch*, Abaris Book, New York, 1979, vols. 35, 36 e 37 pp. 201.

¹³⁰ Antonio Tempesta, *Hunting Scene with a Lord and Lady Looking On*, Amsterdam, Bartsch, vol. 37, pp. 68.

II – Temas galantes

Talvez tenha sido este, como já abordámos ao longo deste trabalho, um dos temas eleitos, mais estimulantes para a pintura de azulejos em espaços civis, a partir do segundo quartel do século. Também para o cliente, esta temática agradaria, procurando as gravuras referentes ao tema escolhido, extraídas de obras impressas. Watteau foi a grande opção. A sua obra vai através da gravura sendo progressivamente incorporada no vocabulário corrente dos pintores de azulejos, em muitos casos distanciando-se do vigor original.

Muitas composições de Watteau serviram de fontes de inspiração aos pintores de azulejo, que as vão adaptar, transformar e alterar, acabando por ser a própria imagem o reflexo de um espaço cultural mais vasto, que posteriormente se vai desenvolver a vários níveis. É curioso notar a correspondência entre o modelo e a sua reprodução num elenco significativo de painéis de azulejos, cuja principal intenção é a recriação de ambientes de lazer e de espaços de fruição, a construção de um sentido de prolongamento e duplicação do próprio espaço vivido fisicamente. Ressaltemos a presença de alguns elementos neste encontro de modelos, expressão de uma sensibilidade entrelaçada por relações culturais. É com bastante interesse que podemos observar exemplos pontuais: uns apenas sugestionam ambientes, outros apresentam aproximações mais marcantes e evidentes:

O primeiro é um painel de azulejos do Palácio do Monteiro-Mor, no Lumiar, representando um par dançante e a sua provável inspiração numa das gravuras de Huquier¹³¹, da obra de Watteau *La danse Bachique* (v. Modelos – Temas Galantes, Fig. 2). Desdobram-se mudanças significativas. A principal é a redução da altura da composição da estampa vertical para que caiba dentro dos limites de um painel horizontal de azulejo. Desaparece toda a parte inferior da base da gravura. Concentrou-se a cena no painel apenas no par dançante e especificamente na posição da personagem feminina (bra-

¹³¹ Cf. Émile DACIER e Albert VUAFLART – *Jean Julienne et les Graveurs de Watteau*, Paris, 1926.

ços abertos que seguram o vestido) e da masculina (elevação da perna). O equilíbrio da composição é dado pela fonte central. Apenas encontramos aqui sugestões a um cenário adaptado e recriado.

O conjunto de painéis existentes numa pequena sala já da época pombalina (sala de Eros) no Palácio Fronteira¹³², da qual destacamos um gracioso exemplo, é também sintomático desta afinidade e aproximação ao mundo de Watteau. São igualmente muitas as aproximações com o quadro de Watteau, *Les Charmes de la Vie*¹³³ (v. Modelos – Temas Galantes, Fig. 3A).

O pintor de azulejos recriou com base nas mesmas personagens um outro ambiente. Concentrou a cena e reduziu o número de figurantes.

Do vasto conjunto de cenas que revestem os muros do jardim do Palácio Pombal em Oeiras, chamamos a atenção para o painel que representa o passeio de barco e as sugestões dadas na gravura *Printemps*, aberta por Brillon sob o quadro de Watteau¹³⁴, cena muito próxima do conjunto monocromático existente no Palácio Ceia em Lisboa (v. Modelos – Temas Galantes, Figs. 4 e 4A).

Existem muitos outros exemplos assentes em traduções de modelos na íntegra – como foram já realçados por Robert Smith¹³⁵, os painéis da entrada do Palácio Valada Azambuja, na Calçada do Combro em Lisboa e, ainda, outros como os painéis da Quinta dos Azulejos no Paço do Lumiar e nas *loggias* da Quinta do Cabeço (Loures) – decalques de gravuras baseadas nas pinturas de Watteau, *La petite danseuse*¹³⁶ e *L'Aventurière* (v. Modelos – Temas Galantes, Figs. 5 e 5A).

¹³² Estes azulejos assemelham-se bastante a alguns painéis do Palácio Pombal, em Oeiras, em especial os da sala da Música.

¹³³ Obra c. 1718 pertencente a Wallace Collection, Londres, largamente divulgada em gravura. Cf. Émile DACIER – *op. cit.*, pp. 270.

¹³⁴ Émile DACIER – *op. cit.*, pp. 200.

¹³⁵ Um dos textos mais importantes dedicado às fontes francesas: “French Models for Portuguese Tiles” (...), pp. 396-407.

¹³⁶ Esta imagem é repetida em diferentes conjuntos azulejares (ex.: Quinta da Piedade em Vila Franca de Xira, Rua da Emenda ou Palácio Ludovice em Lisboa, Quinta do Cabeço, entre outros), onde os pintores de azulejo aproveitam igualmente sugestões dadas pelos gravadores.

Ainda inserido na temática galante, o concerto ao ar livre inspira também pintores de azulejos, aparecendo, como referimos, em revestimentos de azulejos historiados setecentistas de palácios e casas nobres, como é o caso do painel do Palácio Fronteira e a gravura *Concert champêtre* de Bernard Picard¹³⁷, em que o pintor copia a gravura em posição inversa. A mesma cena volta a surgir num dos painéis do Palácio do Monteiro-Mor (v. Modelos – Temas Galantes, Figs. 6 e 6A).

Se a gravura foi, por toda a parte, o veículo de divulgação da obra de grandes mestres na cultura portuguesa, o último suporte para essas informações foi muitas vezes o azulejo. Todos estes exemplos permitem entrever o sentido da espacialidade barroca que hoje nos escapa: a identificação de cenas ou personagens pintadas sobre azulejos, com aquelas que as interpretavam no palco da vida real.

Como síntese, podemos afirmar que a escolha e adaptação de gravuras francesas a grandes áreas parietais funcionou, como já referimos, como instrumento de pedagogia sobre regras de conduta. Não se pretendia a busca de um efeito fácil, mas a adopção de uma teatralidade intencional.

A interpretação destes exemplos não pode ser isolada do espaço cultural, do qual decorre intencionalmente uma transposição do temário galante cristalizado pela imagem gravada, reforçando uma ambiência peculiar traduzida por intenções específicas: eleger temas privilegiados na selecção dos lugares de recreio e lazer da vida cortesã de então.

III – Cenas marítimas/Paisagens rurais

É outro universo escolhido na pintura azulejar. Portos de mar, riachos, camponeses e senhores, mercadores e pescadores pontuam espaços à escala miniatural. Também aqui o recurso a gravuras é

¹³⁷ *Costumes français e étrangers* (1706), Bibliothèque Nacional de France. Sobre este gravador consulte-se: Roger PORTALIS – *Les Dessinateurs d'illustrations au XVIII^e siècle*. Paris, 1877 (reedição em 1970).

demasiado evidente, havendo uma enorme liberdade na composição dessas cenas onde se utilizavam gravuras diferentes, até mesmo de autores e países diversos¹³⁸. Alguns exemplos estão relacionados com temáticas que já tivemos oportunidade de estudar mais detidamente e todos apresentam as referidas semelhanças quanto a motivos ornamentais registando diferentes maneiras de agenciá-los e peculiaridades na execução de algumas formas.

Das muitas gravuras que percorremos, tornou-se muito difícil, senão mesmo impossível, encontrar a cópia total de uma composição isolada. Um levantamento de diferentes pormenores de imagens¹³⁹, tais como: barcos/embarcações; trajes/tipos sociais; arquiteturas/pontes/ruínas, etc., permitiu encontrar a fonte de inspiração de certos pintores de azulejo, uma síntese do seu espaço cultural, reflexo de um gosto da época (v. Figs. 7 e 7A).

IV – Chinoiserie

As representações da China, enquanto imagens ideais para a vida social europeia setecentista, foram, como já referimos, um discurso plástico inserido no quotidiano da decoração azulejar. Fascinante, misteriosa, longínqua, a China, através dos seus objectos, instalou-se no centro da cultura europeia do século XVIII. O grande público devia contentar-se com imitações ou sonhar com a ajuda de publica-

¹³⁸ Os gravadores mais representativos foram: Adam Perelle, Jean Baptiste Huet, Joannes Visscher (e a reconstituição da pintura de paisagem holandesa, também a influência dos água-fortistas venezianos setecentistas), Sebastian Le Clec, Jacques Callot, Jean-Baptiste Pater, Jean Baptiste, Nicolas e Robert Bonnard, Edmé Bouchardon respectivamente sobre música, dança, e traje. Na linha de Jean Pillement, com mais incidência no aspecto decorativo, vejam-se trabalhos de: Claude III Audran, Bruno Pons, e as gravuras de Jean Le Pautre, Jacques Androuet Ducerceau, Rosso, Zoan Andréa, Cornelis Bos, Richard de la Londe, Cornelis Floris, Jacques de la Jotte, Pierre Edmé Babel, Jacques François Blondel, François de Cuvilliers, Huet (Jean-Baptiste e Christophe) e Nicolas Pineau.

¹³⁹ Procuramos trincar muitas composições, pontuando semelhanças em diferentes pormenores.

ções¹⁴⁰ que se sucederam a um ritmo acelerado depois de 1650. É igualmente curioso constatar que esta imagem que nos chega é filtrada (muitas vezes em segunda mão) pela fixação e fascínio de diversos artistas, sobretudo franceses (consultem-se os conhecidos catálogos de François Boucher, Jean Pillement, Antoine Watteau, entre muitos outros).

Os painéis de azulejo setecentistas com temas orientais (aspectos variados da vida quotidiana, quadros galantes, etc.), que já elencamos neste trabalho, constituíram conjuntos emblemáticos desta apropriação e ajustamento a uma matriz de gosto internacional. Resta-nos averiguar, muito sucintamente, semelhanças e diferenças entre as fontes iconográficas e a representação da realidade chinesa festiva e cortesã na pintura azulejar. Escolhemos os exemplos da série de *chinoiserie* do Palácio Ceia que reproduzem a coleção de gravuras de Gabriel Huquier, *Scènes de la vie chinoise*, com base na obra de François Boucher (v. Modelos – *Chinoiserie*, Figs. 10 e 10A). Aqui uma análise do processo de cópia leva-nos a admirar as frágeis criações de Boucher, que nos deixaram da China uma visão preferencialmente intimista aliada ao espírito da fantasia rococó. Ao pintar fielmente todos os pormenores das gravuras, o pintor não esquece a simbiose dos elementos orientais e ocidentais, colocando uma figura feminina trajando à moda europeia, a contemplar uma cena de pesca. O pintor condensa a sua atenção nas personagens que aparecem em

¹⁴⁰ Recorde-se a longa lista de publicações dos membros da Companhia de Jesus que desempenharam um papel preponderante no desenvolvimento da *chinoiserie* (ex.: o caso do padre Matteo Ripa que passou dezasseis anos na corte de Pequim). Vejam-se algumas obras de referência como: Althanasius KIRCHER – *China monumentis (...)* 1667; Louis-Daniel LE COMTE – *Nouveaux Mémoires sur L'État présent de la Chine*, 1698; Pe. Jean Baptiste DU HALDE – *Description Geographique, Historique, Chronologique, Politique, et Physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise...* 1736; Jean NIEUHOFF – *L'Ambassade de la Compagnie Orientale des Provinces Unies vers L'Empereur de la Chine, ou Grand Cam de Tartarie, faite par les Srs Pierre de Goyer et Jakob de Keyser*, 1665. Referências citadas em Celso MANGUCCI – «Imagens da China. Fontes Gráficas para os azulejos do Palácio do Sobralinho», *Almandan*, Out. 1998, pp. 141-145.

primeiro plano (por vezes colocando duas cenas separadas no mesmo painel, como é o caso das cenas: *Le Thé* e a *Pêche au Cormoran*), deixando apenas como pano de fundo uma paisagem sempre igual.

Outro exemplo de uma *chinoiserie* descomprometida é o detalhe do painel do Palácio Pimenta. O pintor no universo ornamental da *chinoiserie* representa o passeio aristocrático, não esquecendo os atributos (traje), que provavelmente apreendeu nas muitas gravuras que viu.

Por último, uma outra memória da China – servilmente copiada – é a série de painéis¹⁴¹, já de inspiração neoclássica (hoje deslocados do espaço original e transferidos para o terraço do Palácio do Sobralinho), encomendada pelo negociante e armador José António Pereira, estrategicamente situados sobre os jardins do seu palácio instalado à beira-rio. Vejamos como estamos longe de uma visão lúdica e cortesã da *chinoiserie* inicial.

Nas referências às fontes utilizadas pelos pintores de azulejos, podemos acompanhar a persistência destes modelos, mesmo que muito distanciados no tempo. Apesar do recurso constante a fontes de inspiração, o azulejo revela sempre um carácter original. A sua própria estrutura, o brilho, a cor e a imaginação do pintor na adaptação das imagens ao espaço a que são destinadas, revelam a força plástica do azulejo e a sua supremacia em relação a qualquer modelo de base.

Para concluir, verificamos que este encontro de modelos e a apropriação de uma linguagem ornamental proporcionou uma reinterpretação de léxicos que percorreram longos caminhos no tempo e no próprio espaço. Uma das principais questões passa por procurar fixar o mecanismo desta re(criação) sucessiva e constante de imagens a partir de repertórios visuais¹⁴², que conscientemente os pintores de azulejos utilizaram. Estes, como vimos, operaram sobre elementos

¹⁴¹ Consulte-se o já citado trabalho de Celso MANGUCCI – *op. cit.*, pp. 141-145.

¹⁴² Outras categorias poderiam ser estabelecidas em relação aos modelos a que recorreram os pintores de azulejos. Tanto ao nível do retrato, como das próprias gramáticas decorativas.

plásticos, dando forma às suas próprias “invenções”, recorrendo a imagens, formas e disposições espaciais, em boa parte recebidos, ordenando e permutando elementos, fundidos como é lógico com elementos da realidade que os rodeava.

Vimos, assim, ao longo da última parte deste trabalho, como a produção e a difusão de azulejos (civis) girou em órbita de uma cultura pictórica sustentada por diversos intervenientes. Resta-nos apenas, como síntese, pontuar e evidenciar, a par de pintores, ladrilhadores e oleiros, o papel conferido aos encomendadores e clientes – seguramente relacionados com as obras mais determinantes – também agentes de inovação numa *arte de bem viver*.

CAPÍTULO 2

OS SENTIDOS DA ENCOMENDA

2.1. O gosto do encomendador como forma de representação social: alguns exemplos

Esboçar as preocupações de uma “clientela” e o significado da encomenda – centradas na azulejaria civil portuguesa do período em questão –, transmitindo atitudes de gosto e de consumo, são ainda questões difíceis de tratar com exactidão, pois do mesmo modo que o estatuto do pintor de azulejo não foi ainda sistematicamente tratado, o mesmo se dirá da encomenda civil¹, dos encomendadores e das iniciativas privadas que os representantes tinham nesta matéria artística.

Contudo, estes aspectos começam agora a dar os seus primeiros passos na historiografia de arte portuguesa². Por esta razão, enten-

¹ Por oposição à encomenda religiosa, o encomendador tem uma mobilidade aparente (nomeadamente cultural), mais alargada do que o encomendador particular.

² No caso da pintura e da talha portuguesas do século XVIII, a encomenda (especificamente religiosa), os processos de produção de obras e o gosto artístico setecentista surgem documentados, como nos vão mostrando os sólidos trabalhos de investigação (Victor Serrão, Nuno Saldanha, José Alberto Machado, Agostinho Araújo, Natália Ferreira Alves, entre outros). No caso da azulejaria civil, Luísa Arruda identificou para as figuras de convite no termo de Lisboa modelos de encomendas, que traduzem uma forma de representação das relações da proximidade do encomendador com os círculos da corte, desenvolvidas a partir do “modelo ideológico” do Tojal (ex.: Casa de Pintéus, Palácio dos Guiões, Solar Luís Gomes Pires no Couto).

demos deixar este ponto como síntese e reflexão do tema que nos propusemos abordar ao longo deste trabalho: uma contextualização social e cultural do azulejo civil.

No decorrer do século XVIII, conseguimos pontuar (na Parte I), com a ajuda de indicadores de história social, em termos abrangentes, panorâmicos e evolutivos, o perfil social e gosto dos destinatários dos principais trabalhos de azulejaria centrados na região de Lisboa: uma elite social promotora da construção de casas, jardins e quintas.

Os que possuíam alguma riqueza acumulada não deixavam portanto de usufruir de uma ou de mais propriedades, como fonte de rendimento e lugar de aprazíveis recantos e repousos. Procuravam deste modo a satisfação de um conjunto de requisitos, tais como o estar a par de principais “modas” internacionalizantes, a nível da decoração da sua habitação.

Nos inícios do século XVIII, a nova conjuntura política permitiu um surto artístico bem demarcado, proporcionando intensas trocas comerciais e a afluência dos dinheiros das colónias portuguesas que favoreceram a importação, por exemplo, de grandes quantidades de azulejos holandeses, quer os tradicionais de figuração avulsa quer as encomendas específicas para palácios, proporcionando um tipo de encomenda que originou uma produção de grandes séries, como suportes de cenas figurativas e paisagens perspectivadas, adequados a um determinado espaço arquitectónico, que traduziram a orientação e o gosto do encomendador português.

Poderá ter sido a azulejaria holandesa responsável pela divulgação de um gosto de temática galante de costumes palacianos, assim como toda uma aproximação à “pintura de género”³ e ao repertório

³ São disso exemplo o já referido conjunto datado de 1707, pintado por Willem van der Kloet para o antigo Palácio Galvão Mexia em Lisboa, demolido em 1899. Dos doze painéis que se encontravam em duas salas, apenas se conhece o destino de alguns e as suas temáticas. Cf. *Os Azulejos de Willem van der Kloet em Portugal*. Lisboa: Museu do Azulejo, 1994. Outra das últimas grandes encomendas (1715) foi o notável conjunto de painéis com vistas das cidades e portos de Cornelis Boumester, aplicados no salão nobre do Palácio Ega em Lisboa, uma temática que não representa uma novidade para a azulejaria portuguesa. Veja-se *Grande Painel da Vista de Lisboa*, Lisboa: Museu Nacional do Azulejo (1700).

do “paisagismo”, posteriormente analisada, sentida, explorada e (re)criada pelos nossos pintores portugueses (ex.: Manuel dos Santos, António Pereira, P. M. P. entre outros).

Esta produção do “Norte” correspondeu assim à procura de novidades pretendidas pela aristocracia para a renovação e decoração das suas casas, sendo posteriormente muito bem assimilada por brilhantes realizações dos artistas nacionais⁴. O azulejo civil português vai assim iniciar um novo ciclo evolutivo coincidente com a afirmação do gosto barroco. Pintado, agora, exclusivamente a azul, vai ser crescentemente procurado por uma sociedade com novas necessidades de representação.

Graças ao encontro de documentação inédita relativa a uma encomenda de azulejos holandeses a transaccionar entre João Gomes da Silva, 4.º Conde de Tarouca (1671-1738), embaixador em Utrecht entre 1711-1715, e o seu cunhado Filipe de Sousa⁵, casado com sua irmã D. Catarina de Menezes, existente na sua correspondência⁶, da qual transcrevemos excertos (v. **Doc. VIII**), foi possível clarificar a ideia sobre o gosto e as intenções estéticas nesta matéria, nos inícios do século XVIII.

Trata-se de um conjunto de cartas que seguimos entre 9 de Fevereiro de 1712 a 13 de Setembro de 1714, relativas a uma encomenda de azulejos para a sua casa de Lisboa feita por este particular

⁴ Para tentar contrariar este fenómeno de “moda” que foi a importação de azulejos holandeses – iniciada cerca de 1670, quando o marquês de Fronteira encomenda, para o Palácio de S. Domingos de Benfica, diversos painéis de temática mitológica – as oficinas portuguesas foram obrigadas a reagir ao que era concorrência de alta qualidade chamando a trabalhar em azulejo pintores com formação académica e prática na pintura a óleo.

⁵ (1666-1714) Capitão da Guarda Alemã, Deputado da Junta dos Três Estados. Casou em 15 de Agosto do ano de 1690 com D. Catarina de Menezes, filha de Manoel Telles da Sylva, I Marques de Alegrete, e da Marqueza D. Luiza Coutinho, cf. António Caetano de SOUSA – *História Genealógica da Casa Real Portuguesa [...]*, Real Off. Sylvana, 1735-1749, pp. 829-830.

⁶ B. A. C. – *Cartas do Illmº e Exmº Senhor Conde de Tarouca Embaixador de S. Majestade Fidellíssima Nas cartas de Olanda e Viena de Áustria*, 1.º Tomo, 1706-1714, Série Azul, mss. 82. Um agradecimento especial à Dr.ª Isabel Cluny, pela indicação da primeira carta.

abastado, encarregando o Conde de Tarouca de tratar do processo: "(...) *Cá estou falando nas vossas cazas de campo, porque me lembra a que fazeis em Lisboa e tardo em dar razão de mim sobre o azulejo para ella (...).*"⁷

Ao que pudemos apurar, esta encomenda não passou talvez de uma grande intenção, pois não se realizou devido à morte de Filipe de Sousa em Outubro de 1714⁸.

Lendo atentamente a documentação, deparamos com pormenores muito interessantes respeitantes aos preços dos azulejos produzidos na Holanda, "(...) *Se for de grossura ordinária custará o melhor 100 florins o milheiro e o inferior 80 florins (...)*"⁹; ao gosto artístico, ao procedimento da encomenda "(...) *dizer-me o padrão que desejais, porque a grande moda agora é pintar cada azulejo à parte, porque quebrando-se um se mete qualquer outro em seu lugar, mas como nós usamos os padrões de História com figuras grandes, por esse querem mais sincoenta florins de vendagem ao milheiro(...)*"¹⁰, "(...) *Mando tambem outra amostra de azulejos delgados de fabrica nova que aqui se inventou porque tem brutesco dourado... Que se fizer hum painel de azulejo ordinario com cercadura de brutesco dourado que ficará vistozo; porém tem duas dificuldades, a primeira he que este tal azulejo dourado não se pode fazer mais grosso do que vai na primeira amostra, e a Segunda que custa mais caro do que qualquer outro (...)*"¹¹, e à função do azulejo enquanto material caro "(...) *podereis ladrilhar algum gabinete em que se não faz uma grande despesa (...)*"¹².

Infelizmente, não existem fontes deste tipo relativamente a outros clientes de azulejos. Partiremos do princípio de que, para outras encomendas, se seguiam os mesmos procedimentos quanto ao preço, ao tema e aos espaços a revestir.

⁷ *Ibidem*, fl. 158.

⁸ Cf. *Cartas do Conde de Tarouca dirigidas ao Cardeal da Cunha*. Archivo de Documentos Históricas [s.l.], 1927.

⁹ *Cartas do Illm^o e Exm^o Senhor Conde de Tarouca (...)*, *ibidem*, fl. 76-77.

¹⁰ *Ibidem*, fl. 76-77.

¹¹ *Ibidem*, fl. 156-167.

¹² *Ibidem*, fl. 165.

No decorrer da primeira metade do século, o azulejo afirmou-se com uma nova pujança através do trabalho de pintores, que assinaram com frequência as suas obras. Foi o tempo da "Grande Pintura". Em palácios e casas nobres, os azulejos continuaram a figurar temáticas muito caras à nobreza, prolongando o espaço físico e real com um *espelho* da própria realidade.

Concomitantemente a encomenda de azulejos por parte de clientes brasileiros aumentou consideravelmente para um imenso crescimento do fabrico e da circulação deste material que marca indelevelmente este período. É também a época do movimento comercial¹³ dirigido pelos pintores/azulejadores que colhiam as encomendas e as faziam executar em oficinas anónimas na cidade de Lisboa.

Muitos nomes relembramos (Bartolomeu Antunes, Nicolau de Freitas, Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida) numa azulejaria marcada por estereótipos, expressos não só na repetição de iconografias profanas em espaços diferentes – que têm que ver com a força, persistência e gosto por estes temas – como por vezes numa subalternização da qualidade pictórica das cenas representadas perante a moldura, elemento cada vez mais com um protagonismo crescente, o qual cabia assegurar a cenografia das composições simulando a fronteira entre a realidade e a aparência.

A realidade envolvente – como já, incessantemente, repetimos – era *encenada* intencionalmente, residindo nesta questão o desenvolvimento até quase à exaustão dos enquadramentos ornamentais nos painéis de azulejos.

Conhecem-se, felizmente para esta época, importantes encomendas civis existentes nos edificios privados para que foram concebi-

¹³ Subentende-se neste ponto a questão do consumo e do mercado colonial. O azulejo português encontra no Brasil um destinatário da produção, ficando como testemunho da presença portuguesa e criando raízes, que, em tempos mais recentes, foram um importante contributo para a sua própria revitalização; assunto que nos colocaria fora do âmbito geográfico deste trabalho. Apesar de bons trabalhos de síntese (Santos Simões, Dora Alcântara, Pedro Moacir, Paulo Henriques, João Castel Branco, Luísa Arruda, José Meco, entre muitos outros), uma "escola" da história da azulejaria portuguesa (moderna, neoclássica e contemporânea) além-Atlântico merece ser tratada de forma sistemática.

das, tanto na capital como na zona suburbana¹⁴. Refiro-me em particular aos casos já apontados do Palácio de Olhão (encomendas de D. Pedro da Cunha, 1728); Casa Nobre de Lázaro Leitão Junqueira (encomenda do Cardeal da Sé Patriarcal, em 1746); Palácio Marquês Abrantes a Santos e a Quinta da Piedade (encomendas do Conde de Vila Nova, D. Pedro de Lencastre, 1752-57), sendo este último caso muito particular, pelo facto de os Condes de Vila Nova serem os primeiros enfiteutas de uma olaria em Santos¹⁵.

Uma das importantes características destes *lugares* é o enriquecimento dos interiores e exteriores com a azulejaria, criando neles uma atmosfera de azul que dá forma aos interiores de muitos outros edifícios barrocos do período joanino.

Em ambas as encomendas – embora distanciadas no tempo – manteve-se um programa global e coerente de decoração, ancorado numa unidade decorativa para cada compartimento arquitectónico. Acrescente-se que este investimento plástico tornou-se um contributo indispensável, como já referimos, para aferir o papel da decoração e função da casa nobre na produção das identidades sociais da elite privilegiada.

O azulejo, enquanto marca e sinal do “grupo social”, valorizou assim as estruturas do habitar barroco. Foi uma fortíssima presença visual, quer se tratasse de um palácio destinado para o recreio, o lazer, a festa e o cerimonial¹⁶, quer de uma *casa*, simultaneamente *habitat*, residência e delegação.

¹⁴ Recorde-se o exemplo dos azulejos da Quinta de S. Lourenço no Pragal muito possivelmente mandados executar pelo Conde da Cunha na 1.ª metade do século XVIII, pois na sala de entrada figura ao centro um painel com o braço daquele titular com a data de 1742 em azulejos azuis e brancos. Cf. Francisco Hipólito RAPOSO – “Os azulejos náuticos da Quinta de S. Lourenço”, in *Oceanos*, n.º 17, Março 1994, pp. 109-115.

¹⁵ Cf. Celso MANGUCCI – *Quinta da Nossa Senhora da Piedade (...)*, pp. 83.

¹⁶ São muitos os edifícios que caberiam nestas designações abrangentes conotados com a representatividade social que pressupõem, ex.: Palácio da Mitra, Palácio de Santo Antão do Tojal; Palácio do Correio-Mor em Loures, Palácio de Pintéus, entre muitos outros.

Procurou-se ostentar uma intimidade social, recorrendo-se da iconografia azulejar (relembre-se a presença tão marcante das figuras de convite). Estas mesmas razões terão levado outros encomendadores, anónimos, numa idêntica retórica de afirmação do seu estatuto e papel social, a utilizarem o revestimento azulejar em pontos estratégicos da habitação, ao longo da primeira metade do século XVIII.

Logo após o Terramoto e ao longo da segunda metade do século, o fabrico do azulejo não perdeu força, tendo aumentado consideravelmente para responder à maior procura de decoração de novos edifícios e redoração dos antigos. O seu papel serviu como elemento de contraponto decorativo à severidade racionalista da arquitectura pombalina. A encomenda civil e o gosto recuperaram e seguiram modelos tipológicos anteriores, combinando elementos da estética rococó, explorando decorações e ambientes naturalistas, retomando exuberâncias cénicas, denotando-se nas integrações da arquitectura, persistências barrocas no entendimento da representação e funcionalidade do espaço.

São alguns os espaços físicos onde se reabilitou a tradição seiscentista da padronagem, combinando formas de decoração mais económica com uma consciência de valores, mais conservadores e de um sentido de preservação da representação do papel social. Estas são coordenadas que se ligam ao estatuto e gosto do encomendador. Relembramos o exemplo em Lisboa, do Palácio dos Guiões situado na Rua dos Arcipretes, depois Rua de S. Filipe Nery, que, enquadrando-se na reconstrução da capital e no “estilo pombalino”, mantêm elementos de um ciclo anterior – por exemplo, o efeito de espectáculo e surpresa patente na colocação das figuras de convite, assim como a utilização do azulejo de padrão no corredor, escadaria e nas salas do andar nobre – embora integrando a azulejaria numa estética rococó, num discurso mais fútil de prazer e divertimento do visitante. Talvez com um programa menos ambicioso e também mais ligado ao quotidiano da cidade e a uma prática construtiva específica, esta encomenda é sobretudo suportada pelo “espírito” de quem

a “usa”/utiliza. A ascensão social do cargo do desembargador Romão José da Rosa Guião¹⁷ comprova a apropriação por uma elite emergente, detentora de privilégios comerciais e financeiros, de um sistema decorativo palaciano.

Outros exemplos comuns são os casos já referidos do Palácio Rebelo de Andrade-Ceia, Cruz Alagoas em Lisboa, Quinta do Barão em Carcavelos, entre outros, processos semelhantes de encomendas exigidas por um elevado grau de representatividade social.

Encontrámos dois outros apontamentos documentais, onde se identificam encomendas de azulejos, com o respectivo nome do encomendador, datados entre os anos 60 e 80 do século XVIII, que nos ajudam a esclarecer o sentido global da encomenda que temos procurado pontuar nestas breves linhas: o caso do já referido contrato notarial, que transcrevemos no elenco documental de 1762, estabelecido directamente entre o ladrilhador e D. Maria Isabel Bárbara de Menezes, filha dos segundos condes de Sant’Tiago, condessa de Alva por casamento com D. Luís de Mascarenhas¹⁸ (v. **Doc. VII**) para o revestimento azulejar do seu palácio no sítio do Senhor Jesus da Boa Morte em Lisboa e as despesas datadas entre 1768 e 1773 referentes a “*obras q/vai fazendo em Lx^a e /Azinhaga a Illm^a e Exm^a/Snr. C.da da Rib^a Gr./D. Joana Thomazia/da Camara e Compras (...)*”, que incluem o *assento* e as despesas do azulejo das *duas barandas*,

¹⁷ Pela consulta de documentação da Décima, verificámos a permanência da posse desta casa na família dos Guiões, entre 1765 e 1819, família de letrados e desembargadores que ascendiam socialmente enquanto funcionários, assim como a avaliação da propriedade: “... *Propriedade do desembargador Romão Rosa Guiam corregedor da corte avaliada em cento e sicoenta mil reis que ocupa do senhorio.*” AHTC, Décima da Cidade, Freguesia de Santa Isabel, fl. 208. A documentação indica igualmente o número de criados (entre 4 a 7).

¹⁸ Deputado da Junta dos Três Estados, foi em 1754 nomeado vice-rei da Índia e agraciado com o título de 2.º Conde de Alva, por decreto de 13 de Março de 1754, visto este título estar vago, pela morte sem sucessão, dos 1.ºs Condes, dos quais não era parente. Cf. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Editorial Enciclopédia, Limitada, [s.d.], v. 2, pp. 185.

quartinho novo e da escada nova (...)”¹⁹, para o palácio dos Condes da Ribeira Grande, na Junqueira²⁰.

Já próximo do final do século, o azulejo continuou a mostrar-se tão eloquentemente ao gosto de uma clientela privada. Houve evidentemente uma continuidade de gostos que traduziu bem, nesta nova classe, uma via de acesso; uma forma de chegar ao topo social da elite dominante. Codificando paulatinamente um vocabulário social, este grupo utilizou marcas e sinais de distinção. O processo é particularmente significativo pela ascensão social de algumas famílias. Assim, tendo os últimos anos do século XVIII sido fecundos na edificação de palácios e quintas de lazer, como salientámos, o azulejo continuou a desempenhar um papel importante, tanto como complemento da pintura a fresco, como de modo independente. Retomou e avivou o sentido do *decoro* numa justa adequação as regras estéticas dominantes. O azulejo tornou-se numa espécie de “capital” simbólico, de dignificação, passando a ser considerado um sinal nobilitante. A obtenção desta imagem e poder sociais obedeceu a “estratégias” por parte do encomendador: “ostentação”, “pompa”, “luxo” e “esplendor”, expressões que se correlacionaram com a necessidade de manter e de “suportar” uma elevada posição, ou seja, como forma de representação social.

Os revestimentos azulejares deste período vieram, assim, na consequência natural de uma tradição, isto é, continuaram a ser usados como elementos decorativos, frequentemente em simultâneo como difusores de mensagens – no caso particular que nos interessou, enten-

¹⁹ Obras datadas de 1771 e 1782. Cf. J. M. Santos SIMÕES – *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, F. C. G., 1979, pp. 274.

²⁰ Pelo que podemos constatar desta encomenda já nada se encontra *in situ*. No início dos anos 90 procedeu-se a uma recolha dos azulejos mais antigos deste espaço, sendo todos encaixotados e utilizados para um arranjo azulejar num pequeno pátio interior. Neste pequeno espaço aparece uma grande diversidade de azulejos: pintura azul, resto de silhares com moldura simples; elementos figurativos, de azulejos policromos. O actual revestimento azulejar (sala da varanda e contígua) estão assinados (1934, Fábrica de Sant’Ana), cópias dos azulejos que aí se encontravam, mas que foram colocados no Tribunal da Boa Hora.

dados como “memorização” de ensinamentos de boa conduta comportamental e vivencial – estendendo-se agora a sua utilização ao espaço-habitação da burguesia enriquecida que dele fez o mesmo uso que nobres e clérigos, podendo igualmente acrescentar-se a função decorativa, a narração de temas eminentemente sociais. Na verdade, é como se a sua funcionalidade (incluindo-se neste conceito o valor decorativo) se sobrepusesse sempre a um hipotético valor de prestígio²¹.

São variados os exemplos²² neste período: antigo Palácio Devisme na Rua das Flores (actual sede da Petrogal); Palácio dos Condes da Calheta (Jardim-Museu Agrícola Tropical), Palácio Porto Covo; Palacete Pombal às Janelas Verdes; Palácio Caldas; Quinta do Bulhaco em Vila Franca de Xira, Quinta do Torneiro em Oeiras e muitos outros, identificam-se com uma encomenda burguesa; o Palácio Lafões, a Quinta Leite de Sousa e Faro em Marvila; o Palácio dos Condes da Ribeira Grande na Junqueira, entre outros, preconizam uma encomenda da nobreza antiga de tradição palaciana.

Em ambos os tipos de encomenda denotam-se marcações de múltiplos sinais que se vão acumulando, de simbolização de uma nova sensibilidade que tanto utilizou formulários ainda barrocos como se exprimiu por um regresso mais clássico.

No início do século XIX, o azulejo prosseguirá como registo e forma de ascensão social de industriais e comerciantes, em jeito consagratório como é o caso do singular conjunto de sete painéis narando a vida do chapeleiro António Joaquim Carneiro, provenientes da sua Quinta na Póvoa de St.º Adrião e actualmente no Museu Nacional do Azulejo. Aqui se conta uma “micro-história”, uma biografia ingénua, constituindo um documento visual rico em informa-

²¹ Este prestígio foi particularmente importante e dominante no período da encomenda de azulejos holandeses (veja-se o exemplo citado da encomenda do Conde de Tarouca), sendo secundarizado a partir do momento em que se conseguiu aliar padrões de qualidade aceitáveis pela aristocracia com a adaptabilidade tradicional aos espaços arquitectónicos, característica estranha à produção holandesa.

²² Um levantamento sistemático desta produção está ser levado a efeito pelo Museu Nacional do Azulejo. Cf. *A Cerâmica Neoclássica em Portugal*, Lisboa: MNA, 1997.

ções de pormenor: espaços e arquitecturas, relações sociais, atitudes e comportamentos.

Como vimos, em termos sociais foi importante sintetizar a noção e o sentido dos diferentes encomendantes ao longo deste período e ponderar as suas características, identificando papéis sociais.

Os investimentos na construção de espaços²³ cada vez mais inovadores e afirmativos estiveram ligados a estratos sociais diferenciados. Na segunda metade do século XVII e até ao seu final, verificase que a grande nobreza ligada ao contexto pós-Restauração, ligada à promoção e sucesso pessoal, gozava de um estatuto que exigia uma casa condizente (ex.: Palácio Fronteira, Palácio Olhão, Palácio Palhavã, etc.).

Na época joanina e no decurso da primeira metade do século XVIII, destacamos a elite aristocrática e a sua dependência das relações com a coroa – nobreza, fidalguia, titulares, assim como o clero – que progressivamente em ascensão por via de cargos e heranças, expressou e impôs na arquitectura civil e na sua respectiva decoração sinais e marcas visíveis (ex.: Casa Nobre Lázaro-Leitão, Palácio Pimenta, Palácio Lavradio, Palácio Barbacena, etc.).

Na segunda metade do século, inseridos na campanha e programa de reconstrução, aparece uma franja social emergente, detentora de privilégios comerciais e financeiros, que se *apresenta* através de práticas até então reservadas e exclusivas da corte e da vida de lazer da nobreza, impondo o seu próprio dinamismo e mobilidade social²⁴. Recorreu deste modo a comportamentos miméticos: pose, expressão, compostura e “bens”, apropriações que conduziram a um determinado papel social.

Este grupo imprimiu e gravou a sua identidade no espaço da casa, para tal usando e contando com a presença e brilho da azulejaria.

²³ Pressupõe-se a construção ou re(construção) de morada/casa e respectiva decoração.

²⁴ Mobilidade social é uma expressão que aqui se aplica ao grupo social, implicando em sentido estrito uma alteração da própria estrutura social. Ex. ascensão da nova classe relativamente aos outros grupos sociais.

Neste contexto, relembramos a utilização do conceito e da expressão ligados à teoria social, "*conspicuous consumption*"²⁵, analisado enquanto emblema destinado à representação de uma imagem e de um modelo. Os designados "consumos ostentatórios" (ou "consumos conspícuos", na tradução da expressão) tiveram por finalidade fornecer uma determinada imagem social, permitindo que o indivíduo e a família se destacassem entre os seus pares e de utilizar o azulejo, particularmente nesta situação concreta, como um artigo de consumo ostentatório, ou seja, uma despesa acessória e grandiosa. Para isso, é necessário e importante determinar não só quem eram os encomendadores destas obras (destinatários/receptores), quanto gastavam mas, sobretudo, com que intenções o faziam.

O grande sentido da encomenda como forma de representação social reside neste ponto, movendo-se assim nesta "impressão" e "representação de si", quer isto dizer, na imagem que o encomendador faz de si próprio, que se configurou em termos de atributos sociais reconhecidos.

Se houve de facto uma sociedade à qual se atribuiu a construção da realidade à percepção dos outros e ao conhecimento das percepções que os outros tiveram de si próprios foi a sociedade do século XVIII, um tempo onde a arte do azulejo logrou assim encontrar a sua própria atitude diante deste mundo e coincidir consigo mesma.

²⁵ Consulte-se a já referida obra de Peter BURKE – *History & social theory*, Cambridge, 1992.

REFLEXÕES

Muitas ideias estiveram presentes durante este trabalho. No estudo que realizamos procurámos estabelecer uma história contextualizada do azulejo civil, necessariamente construída a partir de uma relação entre duas vertentes: as diferentes vivências do quotidiano social e privado da capital, vividos por determinado grupo da sociedade portuguesa de meados de Setecentos, e a própria narratividade plástica e estética do azulejo.

As questões inicialmente formuladas – Quais as relações entre os modelos sociais e culturais apresentados e a análise de temas do quotidiano na azulejaria portuguesa?, Qual a função social do azulejo?, suscitaram diferentes respostas articuladas entre si.

A multiplicidade de respostas decorre, desde logo, da abertura de novas perspectivas e de uma interpretação mais alargada da azulejaria de meados do século; especificamente centrada na região de Lisboa. A opção seguida neste estudo foi a de encontrar um conjunto de registos no azulejo em que o tema do quotidiano se desdobra em posturas e normas de vida, de grande valor plástico-decorativo e de uma qualidade de intensa dinâmica visual, pois o azulejo expõe o quotidiano enquanto matéria visual.

A avaliação sobre os comportamentos sociais e os discursos normativos que referimos, vividos por determinado núcleo da sociedade portuguesa, vieram determinar até que ponto estes aspectos foram decisivos na definição de um estatuto social, de um estilo de vida e

de um padrão de consumo; questões que se reflectem de forma evidente na escolha de programas decorativos para o *espaço da casa nobre* e na importância que eles assumem na estruturação da própria habitação.

A aplicação da iconografia “de género” na definição de determinados programas decorativos, segundo uma linguagem e um sentido cenográficos, introduziram, sem dúvida, um valor didáctico sobre o *saber estar* e o *saber viver*, identificados com o estatuto social do encomendador, sinal ostensivo de um *aggiornamento* cultural cultivado por determinada elite social.

O azulejo serviu assim uma política de prestígio social e cultural, ao mesmo tempo que reflectiu e *espelhou* vivências, prazeres e sentimentos; foi uma forma de enunciar, de recriar o mundo, de propor afectos e valores, constituindo-se num duplo da vida em todas as suas múltiplas facetas.

É esta consciência do seu potencial expressivo e da profusão de significados por ele suscitados – traço típico da “cultura barroca” – que o presente trabalho procurou dar conta.

Outra questão prende-se com a própria representação das figuras e com a problemática da significação – ou significações – registadas no azulejo. Mais uma vez, acentuamos a ideia de que não é particularmente, nem pontualmente, a sociedade portuguesa que aqui se reconstrói e se recria, mas sim, a ideia, um modelo de um referente de uma construção mais abrangente e alargada que nos interessa, enquanto discurso pictórico e processo mental. A transposição para o azulejo de estampas e gravuras dos séculos XVII e XVIII recorda-nos um processo de adaptação e interpretação muito própria que constitui uma singular originalidade no quadro da temática azulejar portuguesa setecentista.

A repetição de modelos não está directamente relacionada com um reflexo fiel da realidade portuguesa, mas sim com um gosto e espírito de época fortemente influenciado pelo contacto com a cultura francesa. Falamos, pois, da reconstituição de um referente, cuja característica é a re(criação) de uma metáfora visual de uma socie-

dade/tipo, que passa a funcionar como *cenário* para o homem *cortesão* e simultaneamente *civil* de Setecentos.

Com o redobrar da atenção dedicada à componente expressiva da azulejaria, esta passou a ser entendida como elemento e espaço de comunicação, de troca de mensagens entre “actores” sociais. Com o privilegiar dessa dimensão expressiva, paulatinamente descobriu-se uma enorme profusão de níveis de significação, característica fundamental e constitutiva da cultura do século XVIII. Pois não podemos ignorar que um dos seus elementos mais estruturantes era, justamente, a consciência da capacidade polissémica de que eram dotadas as imagens e os gestos e, talvez por isso mesmo, foram então redobrados os esforços para codificar visualmente esses mesmos gestos, condutas e posturas, acompanhados, como vimos, por uma concretização da vastíssima e heterogénea literatura, que directa ou indirectamente apresentava e discutia a problemática comportamental.

Como julgamos ter demonstrado, os revestimentos azulejares, ao longo do século XVIII, ampliaram, nobilitaram e prolongaram os espaços da arquitectura, repetindo e duplicando o próprio espaço físico. Acentuaram e demarcaram funcionalidades, ao mesmo tempo que ensinaram, divertiram e distraíram. A arquitectura proporcionou, assim, este jogo e troca de olhares entre a realidade e a aparência, entre o vivido e o projectado.

É pois como elemento “adjectivador” da arquitectura, e simultaneamente como “cenários” abertos sobre o mundo, que o azulejo procura a sua verdadeira razão de existência, enquanto projecto do barroco português.

Este *puzzle do mundo* ajuda-nos a uma paulatina descoberta de um tempo e de uma sociedade, cujo fascínio aumenta à medida que nos debruçamos nas suas contradições e nos seus excessos. A azulejaria apresenta-se desde modo como um largo campo artístico por desbravar. É esta a nossa convicção que felizmente outros partilham.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1. Fontes

1.1. Fontes Manuscritas

Arquivo de Arte [AR]

TABORDA, José da Cunha – *Igrejas, Conventos, Cazas – Quintas em Lisboa e alguns dos subúrbios que conservão pinturas, e outros objectos dignos de atenção*. Sintra 1822 e 1834 [RS ex. 173/19]. Em depósito.

MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Coleccção de Memórias relativas às vidas dos Pintores, Escultores, Architectos Portuguezes; e às dos Estrangeiros q. estiverão em Portugal; dedicada ao Ill. Mo e Exmº Sr. Jozé de Vasc. Os, Conde de Pombeiro, Marquez de Bellas, Regedor das Justiças, Conselheiro de Estado, Gran Cruz da Ordem de S. Tiago, por hum artista Lisbonense no anno de 1803* [RS ex. 173, mss. 10]. Em depósito.

Inventário da Azulejaria Portuguesa [de J. M. Santos Simões].

Arquivo Santos Simões

Legado Robert Chester Smith

Coleccção “*A arte Rocaille em Portugal*” [Manuel Cintra], 1981.

Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações [AHMOPTC]

Junta de Comércio:

Avisos e Ordens Recebidos, 1757-1834 [JC6].

Alvarás e decretos de nomeações e aposentadorias de directores da Real Fábrica das Sedas, 1758-1826 [JC17].

Consultas da Junta do Comércio, 1763-73, 1777-79, 1790-99, 1804, 1813-1833 [JC10]

Documentos acerca dos conservadores de diversas fábricas, 1769-1814 [JC11].

Livro de matricula dos mestres, oficiais e aprendizes de fabricantes, 1788 [JC1].
Processos de concessão de exclusivos a fábricas e novos inventos, 1757-1833 [JC9].
Processos de licenciamento de fábricas e matriculas de servidores, 1760-1833 [JC8a].

Biblioteca da Ajuda [BA]

Extracto do Cerimonial que se praticou entre o Secretario de Estado e o Marquês de las Balbazes Embaixador extraordinário de Espanha, 1727 [54-IX-19, n.º 3].
Instrução para o governo dos Seis fidalgos que hão-de servir de Mestres de Cerimónias de baile e mais festejos na noite de 7 de Junho de 1775 [54-X-7, n.º 118].

Memória de António Galvão de Andrade sobre os estilos e etiquetas da Casa de Bragança (no que toca ao comer da mesa) (Século XVII) [54-X-17, n.º 42].

Papéis pertencentes ao Cerimonial e mais Ordens na ocasião do Matrimónio do Príncipe do Príncipe do Piemonte em Cambrey, 1775 [54-XIII-44, n.º 52, 1-6].

Papéis sobre etiqueta que se observa quando S. A. sai em coche (s.n) [54-XIII-18, n.ºs 198-200a].

Relação das cerimoniaes que se realizaram por ocasião do casamento da Princeza Josefina de Saboia com o Conde da Provença. 1770. 9 de Dez 1771-3 de Maio [54-IX-44, n.º 119].

Relação das funções realizadas em Lisboa por motivo do casamento da Infanta D. Mariana Vitória com o Infante D. Gabriel de Espanha, nos dias 11, 12 e 13 de Abril de 1785 e documentos anexos [54-XIII-18, n.º 163-168].

Arquivo da Irmandade da Igreja de Nossa Senhora de Monserrate [AINSM]

Livro de despeza e receita da Confraria do Senhor Jesus da Agonia da Real Capela de N. Senhora de Monserrate. Ano de 1789.

Livro dos Juizes e irmãos que hão-de servir na Irmandade de N. Senhora de Monserrate dos Arcos das Águas Livres no ano de 1770 para 1771.

Livro de despeza de N. Sr.ª de Monserrate. Ano de 1783.

Recibos de despezas várias, Mç. 1 – 1761 a 1777; Mç. 2 – 1775 a 1797.

Arquivo Histórico do Tribunal de Contas [AHTC]

Décima da Cidade – Arruamentos:

Oeiras 762-63 [814]; 1764-65 [815]; 1766-67 [817]; 1768-69[818]; 1771-73 (820); 1777-78[824]; 1779-78 [826]; 1779-80 [825]; 1780-81 [826].

Lisboa

Freguesias Campo Grande/S. Baptista do Lumiar, 1765; 1770; 1777; 1780.
Freguesia de Santa Isabel, Livros de Arruamentos; Mçs. 500 a 506 [1764-1772].
Livros de Prédios; Mç. 500 [1762].
Livros de Propriedades; Mç. 505 [1770-72], mç. 509 [1775-76].
Livros de maneios e prédios; Mç. 520 [1794-96].

Biblioteca da Academia das Ciências [BAC]

Cartas do Illmº e Exmº Snor Conde de Tarouca Embaixador de S. Magestade Fidellisima Nas cartas de Olanda e Viena de Aústria, 1.º Tomo, 1706-1714, Manuscritos, Série Azul.

Instrução de um pai a hum filho (século XVIII). Colecção pessoal do R. Padre José Mayne, Pápeis Vários.

Catálogo dos livros mais selectos pela antiguidade ou raridade, da livraria das Necessidades (ou Catálogo do Convento de S. Francisco Caria, 1780).

Catálogo de Manuscritos, Série Vermelha, Lisboa, 1986.

Methodo breve de jogar. Taco, peão e a conca. Século XVIII. Em português. Aprovação da obra pelo Padre José dos Reis, lente de Teologia Moral do Colégio da Companhia de Jesus, Braga, 25 de Julho de 1742.

Notícias de vários acontecimentos dos séculos XVII e XVIII. 5 de Outubro de 1772.

Biblioteca Nacional [BN]

CASTELLO BRANCO, António Vaz de – *Preceitos para quem há-de seguir a corte* [Cód. 8611].

Como el rei D. Pedro I há de comer com o principe Carlos archiduque d'Austria (Novembro de 1703). (Carta do duque de Cadaval ao Secretario de Estado) [Cód. 759, A fl.92 v. B.12-33].

Divertimento honesto para ocioazos e entretimento ocioso para entendidos. Na variedade de algumas obras em prosa e verso... Recopiladas neste livro pelo P.e Fr. Manuel Pregado Religioso de S. Francisco. 2.º Tomo, Anno 1706-4.º Tomo, Anno 1712. Miscelânea de versos e prosa [cód. 8600-86001].

Fábrica de Louça. Provisão a favor de Luiz Soares Henriques para estabelecimento de uma fábrica de louça fina na Horta das Flores defronte do Caes do Tojo, 1802 [mss 35, n.º 52].

Fábricas e Officinas do Reino. [Cód. 1496, n.º 40].

Fábricas. Utilidade de se estabelecerem em Portugal, século XVIII [Cód. 675, fl. 205].

FIGUEIREDO, Luiz José de – *Notícias annuaes do anno de 1740 athe o anno de 1749. Trazidas a esta collecção com a possível diligência por Luiz José de Figueiredo* [Cód. 480].

Folheto de Lisboa. Gazeta Manuscrita, 1740 e 1742, publicado o ano de 1740 [Cód. 8065-066].

Folheto de Lisboa. Periódico semanal, desde 21 de Setembro de 1743. Anos 1743 a 1745, volume I [Cód. 554].

Miscelanêa: *As mulheres Damas; As peraltas do tempo; Definição do Peralta Portuguez*, [Cód. 8.589].

Memórias de acontecimentos succedidos em Portugal, e particularmente em Lisboa desde 1755 até 1840, em ordem chronologica, à maneira de efemeridades: cita tempestades, obras públicas, sucessos políticos e militares, crimes, falecimentos, etc. [Cód. 8604].

NEGREIROS, José Manuel de Carvalho e – *Additamento ao livro intitulado: Jornada pelo Tejo que foi offerecido a S. A. R. o Príncipe N. senhor que Deus Guarde em o ano de 1792 por seu autor José Manuel de Carvalho e Negreiros o qual offerece agora ao mesmo Real Senhor este additamento, feito no presente ano de 1797*. 4.º e 5 t. [Cód. 3758-62].

Livro de Registo da ocharia de S. Magestade que Deos g.de. Feito por ordem de Thomé de Sousa, Conde de Redondo, vedor da Casa Real, sendo escrivão da cozinha António Rego de Alfonseca. Anno de 1707 (até 1818) [Cód. 8831].

Provisão a favor de Luiz Soares Henriques para estabelecimento de uma fábrica de louça fina na Horta das Flores defronte de Caes do Tojo (1802), [mss. 35, n.º 52, Res].

RIBEIRO, António – *Tratado da Imitação das Belas Artes*, s.d. [Cód. 4647].

Biblioteca Municipal Pública do Porto [BMPP]

Collecção das Leys, Decretos e Alvarás, que comprehende o feliz reinado del Rey Fidelissimo D. José I, 31 de Julho 1769 – 7 de Abril 1775, Lisboa 1776.

Collecção das Leys, Decretos e Alvarás, T. VI (1796-1799), Lisboa.

Biblioteca Pública de Évora [BPE]

CASTRO, D. João de – *Pecúlio IV*, autor: D. João de Castro, presbítero secular beneficiado da Sé Patriarcal. 1754.

Cópia da instrução e ordens que sua Majestade foi servido dar para se obsevarem no quarto do Principe Nosso Senhor, Palácio de Nossa Senhora da Ajuda, 7 de Setembro de 1768 [Cód. n.º CXXXIX/1-17fls. 231-237].

Instruções e conselhos do Conde de Vila Maior a seu filho [Cód. CV, 1-16, fl. 131].
Methodo Breve e claro de jogar à Bilharda, o Piaõ e a Conca, dedicado e offerecido ao Reverendissimo Sr. Dom José de Bragança, Arcebispo de Braga pelo Padre Francisco Monteiro, do Colégio da Companhia de Jesus de Braga, 1742 [Cód. CX, 1-20, 6 fl.].

Obrigações que os filhos devem a seus paes e outros apontamentos moraes (anónimos) [Cód. CV 1-15; Cód. CV 1-17; Cód. CXII, 1-36; Cód. CXIII, 2-36 fl. 183].

Regras da política ou de civilidade que se pratica entre pessoas honestas e housadas. Extrahidas summariamente dos Elementos de política de Mr. Prevot pelo padre Fr. António de Purificação e Silva, religioso da Ordem Terceira de Provincia de Portugal para educação da mocidade portuguesa [Cód. CIX, n.º 7, fl. 1-a].

Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo [IAN/TT]

Ministério do Reino:

Arquivo das Secretarias de Estado. Colecção de plantas, mapas e outros documentos iconográficos.

Arquivo Histórico do Ministério das Finanças:

Tomo das Quintas de Queluz, ano 1794, fl. 181.

Colecção Casa Real – Amoxarifado de Queluz, anos 1755-1756 a 1790 [cx. 382].

Arquivos Particulares/Casa de Abrantes:

Recibos de despesas com azulejos, século XVIII: [Mç. 99, rg. 2102, rg. 2103, Mç. 102, n.º 2111-2112; Mç. 116, n.º 2302; Mç. 104, n.º 2113; Mç. 13, n.º 184].

Conta do rendimento das casas da Olaria do Conde de Vila Nova, documentos avulsos: 1750 [n.º 13, rg. 184; 1756, n.º 104, rg. 2112].

Cartórios Notariais:

António Rebelo de Andrade

C-11, L.º 635, fls. 83-83v [10-11-1760]; L.º 639, fls. 73v.74 [15-5-1762].

C-8 A, Cx. 4, L.º 22, fl. 43, [15-12-1761].

C-5 A, Cx. 2, L.º 7, fl. 9-10v [24-4-1758].

Maria Isabel Bárbara de Meneses Condessa de Alva

C-8 A, Cx. 4, L.º 25, fls. 8-9v [2-9-1762].

C-1, Cx.136, L.º 647, fls. 14-14v, 15 e 15v. [12-8-1791].

C-11, Cx. 153, L.º 153, fl. 86 [30-12-1791].

Colecção Casa do Infantado:

Quinta de Queluz. Resumo de contas. Mç. 1381, Mç. 1378, Cx. 1765, ano 1755, Mç. 497, Cx. 772, ano 1776.

Chancelarias Régias

D. João V; L.º 130, fl. 318v-319 [António Colaço Torres].

Desembargo do Paço-Estremadura

Jacinto Isidoro de Sousa

1768, Mç. 160, n.º 5.

1773, Mç. 1031, n.º 15.

1776, Mç. 213, n.º 3.

1778, Mç. 197, n.º 23.

1789, Mç. 227, n.º 17.

D. Joaquina Teodoro de Sousa

1789, Mç. 227, n.º 17.

1798, Mç. 1728, n.º 154.

1798, Mç. 1728, n.º 103 (viúva).

Inventários Orfanológicos

Letra D, Mç. 30, Cx. 853, fl. 43-56v. [Domingos Ribeiro dos Santos].

Letra G, Mç. 29, Cx. 1454 [Gonçalo Ribeiro dos Santos].

Letra J, Mç. 227, Cx. 1845, fl. 31v-46v. [José da Cruz Miranda].

Junta do Comércio

Real Fábrica das Sedas e Fábricas Anexas, Real Fábrica da Louça.

Resoluções Reais: anos 1778-1784, L.º 460.

Consultas e Representações: anos 1776-1780, L.º 390; 1780-1784, L.º 391; 1785-1788; L.º 397; 1788-1814, L.º 398.

Legislação e ordens – Alvarás, decretos e avisos: anos 1757-1774, L.º 384; 1772-1783, L.º 387; 1783-1789, L.º 388; 1788-1819, L.º 389.

Razão: anos 1767-1777, L.º 711.

Diário: anos 1767-1776, L.º 753.

Produção

Materiais – entrada e saída: anos 1772-73, L.º 1072.

Entrada da louça no armazém do depósito pelo produto das jornadas: anos 1782-87, L.º 1006; 1788-96, L.º 1016.

Saída de louça do armazém do depósito para o armazém de venda: anos 1769-72, L.º 1041; 1772-76, L.º 962; 1788-97, L.º 1040.

Vencimentos: anos 1823-24, L.º 376; 1824-25, L.º 375; 1826-27, L.º 374.

Ministério dos Negócios Estrangeiros:

Memórias, entradas, hospedagens e despedidas: L.º 149, fl. 154-156, ano 1753. L.º 148.

Registo Geral de Testamentos:

L.º 278, fl. 5 [António Colaço Torres].

L.º 283, fls. 97v-101 [António Rebelo de Andrade].

1.2. Fontes Impressas

[Memórias, manuais de civilidade, olissipografia, literatura de cordel e outros]

ABREU, Luís de – *Avisos para o Paço*. Lisboa: Off. Craesbeckiaana, 1659.

Academia de jogos que trata do Voltarete, do Mediador, do Wisht, do Boston, do Brelan, do Cassino, da Banca, das Damas de Xadrez, do Dominó, do Gamão, do Passo de Roma e de outros muitos jogos de cartas e dados. Imprensa Régia, 1806.

Academie Universelle des Jeux avec des instructions faciles pour apprendre a les bien jouer, 2 vols., Amesterdan, 1763.

AIRES, Matias – *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens e a Carta sobre a Fortuna*, [Prefácio e anotações de Jacinto Prado Coelho e Violeta Crespo Figueiredo]. Lisboa: Impr. Nac.-Casa da Moeda, 1980.

Almanach para o anno de 1793. Lisboa: Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1792.

Almanach para o anno de 1794. Lisboa: Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1793.

Almanachs de Lisboa. Lisboa, 1782-1823.

ALMEIDA, Francisco José de – *Tratado de Educação Física dos Meninos, para uso da nação portuguesa*. Lisboa: Of. Academia Real das Ciências, 1791.

ALMEIDA, Teodoro de – *Recreação Filosófica ou Diálogo sobre a Filosofia Natural* [...]. Lisboa: Off. de Miguel Rodrigues, 1751-52.

Amigo do Príncipe e da Pátria ou do bom cidadão. Trad. do francês por autor desconhecido. Lisboa: Typ. Rollandiana, 1782.

ANDRADE, Jerónimo – *Elogio fúnebre, panegirico, laudatório e encomiástico do insigne pintor Manoel da Serra dedicado e Offerecido ao Senhor António Pereira da Sylva*. Lisboa: Officina de Pedro Almeida da Sylva, 1748.

ANDRADE, Manuel Carlos – *Luz Liberal e Nobre Arte da Cavalaria* [...]. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1790.

ARAÚJO, António Jacinto de – *Nova Arte de Escrever*, 1794.

ARBIOL, F. António de – *Conselhos sobre o Matrimónio e Advertências precisas para as pessoas cazadas ou que pretendem ser. Modo de preparar para o matrimónio e passar o dia de núpcias*. Lisboa: [s.n.] 1774.

ARMENDARIZ, D. Miguel – *Modo Cristão, Político e Cortesão de bem jogar o Reversimo*, (trad. do Castelhana por autor desconhecido). Lisboa: Régia Of. Silvano e da Academia Real, 1746.

Arte da Caçada. Alteneria por Diogo Fernandes, repartida em seis partes. Lisboa: [s.n.] 1616.

- Arte do Louceiro ou Tratado sobre o Modo de fazer as Louças de Barro mais Grossas*, traduzido do francês por ordem de Sua Alteza Real o Príncipe Regente Nosso Senhor, por José Ferreira da Silva. Lisboa: Imprensa Régia, 1804.
- ATOUGUIA, Condessa de – *Memórias da Última Condessa de Atouguia*. Pontevedra: [s.n.] 1916.
- ÁVILA E BOLAMA, 2.º Marquês de – *A Marquesa de Alorna*. Lisboa: Imp. Manuel Lucas Torres, 1916.
- BAENA, Visconde de Sanches de – *Archivo Heraldico-Genealógico*. Lisboa: Typ. Universal, 1872.
- BARRETI, José – *Portugal em 1760*. Cartas familiares. Lisboa: [s.n.] 1896.
- BARRETO, J. A. da Graça – *Monstruosidades do Tempo e da Fortuna*. Porto: [s.n.] 1938-1939.
- BARRETO, Luiz Carlos Moniz – *Tratado da Educação Physica e Moral dos Meninos de Ambos os Sexos*. Lisboa: Off. da Academia das Ciências, [17-].
- BARROS, João – *Espelho de Casados*. Lisboa. Porto: Imprensa Portuguesa, 1874.
- BEAUMONT, Madame Leprince de – *Tesouro de Meninos ou diálogo entre uma sábia aia e suas discípulas*, trad. do francês por Joaquim Inácio de Freias. 4.ª ed. Lisboa: Régia Off. Typ., 1797/99.
- *Tesouro de Adultos ou diálogos entre uma sábia mestra com suas discipulas*, trad. do francês por Joaquim Inácio de Frias. Lisboa: Off. Simão Tadeu, 1785.
- BECKFORD, William – *A Corte da Rainha D. Maria I*. Lisboa: Tavares Cardoso, 1901.
- *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha* [introd. e not. de B. Alexander, trad. e pref. de João Gaspar Simões], 2.ª ed. Lisboa: B.N., 1983.
- BEIRÃO, Caetano – *Cartas da Rainha D. Marianna Vitória para a sua Família de Espanha (1721-1748)*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1936.
- BEJA, António – *Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes*. Lisboa: [s.n.] 1525.
- BELLAGARDE, Jean Baptiste Marvande – *Modello de Conversaçoes para as Pessoas Polidas e Curiosas*, 1 Tomo, trad. do francês por Francisco Ferram de Castelo Branco. Lisboa: Pedro Ferreira, 1734.
- *L'Education parfaite contenant les manieres bienséantes aux jeunes gens de qualité e des reflexions propes à acencer leur fortune*. Amsterdam: [s.n.] 1710.
- *Reflexions sur l'elegance et la politesse du style*. 3.ª ed. Trevoux: Chez André, 1700.
- BLUTEAU, Rafael – *Vocabulário Portuguez e Latino, Aulico, Anatomico, Comico, Critico, Chimico, Dogmático, Dialetico & Autorisado com Exemplos dos Melhores Escriptores Portugueses e Latinos; offerecido a el rey D. João V*. Coimbra: No Collégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1721, 8 vols. e *Suplemento ao Vocabulário...* Lisboa: [s.n.] 1727-1728. 2 vols.

- BOMBELLES, Marquês de – *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal (1786-1788)* [ed. de R. Kann]. Paris: Culturel Portugais, 1979.
- BOND, Alexandre – *La Théorie et la pratique du jardinage ou l'on traite a fond des beaux jardins appelés communément les jardins de plaisance et de propreté (...)*. Nouvelle Editions. A Paris: Chez Jean Mariette, 1722.
- BONEM, Natal Jacome – *Tratado dos principaes fundamentos da Dança muito util não somente para esta mocidade, que quer aprender a dançar sem, mas ainda para as pessoas honestas e polidas, as quais ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortezias que concerne em as assembleias a donde o uso do mundo a todas chama*. Offerecido a toda a Nobreza Portuguesa por Natal Jacome Bonem, mestre de Dança, Coimbra, na Officina dos Irmãos Ginhoens, Imprensa do Santo Officio, Anno de 1767, com todas as licenças necessárias, Coimbra, Officina dos Irmãos Ginhões, 1767.
- BOTELHO, Luiz de Vasconcellos – *Breve Tratado do Jogo do Whist, que contem as leis do jogo, e algumas regras, pelas quaes se pode conseguir o jogá-lo bem. Adicionado com duas calculaçõens: huma sobre as apostas em qualquer ponto do jogo; e outra para dar a conhecer ao parceiro huma, e mais certas cartas. Traduzido da Lingua Inglesa na Portuguesa por...*, Lisboa: Of. Joseph. da Silva Nazareth, 1768 [2.ª ed, Lisboa: Typ. Rollandiana, 1818].
- BOURGOING, J. Fr. – *Voyage du Duc du Chatelet en Portugal, ou se trouvent des details interessants sur ce Royaume, ses habitants, ses colonies, sur la cour et M. Pombal, sur le tremblement de Lisbonne, etc*. Paris: F. Buisson, 1801.
- BRAZÃO, Eduardo – *Diário de D. Francisco Xavier de Meneses (1731-1733)*, 4.º Conde de Ericeira. Coimbra: Coimbra Editora, 1943.
- BRITO, Frei Bernardo de – *Elogios dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se puderam achar [...]*. Lisboa: Officina de Pedro Craesbeeck, 1603.
- CABREIRA, Joseph Thomas – *Arte de Dançar à Franceza, que ensina o modo de fazer os diferentes passos de minuete, com todas as suas regras, e a cada hum delles o modo de conduzir os braços: obra muito convincente,... principalmente civil que quer aprender a bem dançar, mas ainda a quem ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer as cortezias que convém a qualquer classe de pessoas*: traduzido do idioma Francez em Portuguez por Joseph Thomas Cabreira. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Amaro, 1760.
- CARRÈRE, Joseph-Barthélémy – *Voyage en Portugal, et particulièrement à Lisbonne ou Tableau Moral, Civil, Politique, Physique et Religieux de cette Capitale, etc, etc, Suivi de Plusieurs Lettres sur l'Etat Ancien et Actuel de ce Royaume*. Paris 1798 [Panorama de Lisboa no Ano de 1796, trad., pref. e notas de Castelo Branco Chaves]. Lisboa, 1989.
- Cartas sobre modas*. Lisboa: Typ. Rollandiana, 1789.

- CARVALHO, Maria Amália Vaz de – *Scenas do século XVIII em Portugal*. Lisboa: Imp. Portugal-Brasil [s.d.].
- CASA, Giovanni della – *O Galateo ou o Cortesão*, trad. do italiano por Francisco Xavier Magalhães. Lisboa: Off. Silvano e da Academia Real, 1746.
- CASTIGLIONE, Baldassare – *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CASTILHO, Júlio de – *Lisboa Antiga: O Bairro Alto*. Lisboa: Livr. A. M. Pereira, 1879.
- CASTRO, Damião de A. Lemos Faria e – *Política Moral e Civil, Aula da Nobreza Lusitana*. Lisboa: [s.n.] 1951.
- CASTRO, João Baptista de – *Espelho da Eloquência Portuguesa*. Lisboa Occidental: António Pedro Galvão, 1734.
- *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*, 3.^a ed. Lisboa: Typ. Do Panorama, 1870.
- Catálogo da Livraria Duarte de Sousa*. Lisboa: SEIT, 1974.
- CHAVES, Castelo Branco – *O Portugal de D. João V Visto por Três Forasteiros*. 2.^a Ed. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989.
- Colecção das Leys, Decretos e Alvarás que comprehende o Feliz Reinado Del Rey Fidelíssimo D. José I* (31 de Julho de 1769 a 7 de Abril de 1775). Lisboa, 1776.
- Colecção das Leys, Decretos e Alvarás*. T. VI (1796-1799).
- Compêndio de Civilidade em forma de diálogos para o uso dos Meninos das Escolas de ler, escrever, e contar ordenado e offerecido ao Sr. Cenáculo*, por Luis Carlos Moniz Barreto Professor Régio de História de Portugal no Colégio dos Nobres e Bacharel Formado em Letras e Leis pela Universidade de Coimbra.
- Conselhos e Máximas sobre a Educação da Mocidade para Saber-Se Conduzir Sabiamente no Mundo*. Traduzidas de Francez em vulgar. Obra indispensável aos Pais, e Mais, como a todos aquelles, que são encarregados da educação de meninos. Lisboa: Off. Lino Silva Godinho, 1785.
- COSTA, Afonso de – *Methodo de Bom Viver; L'itinerario Christam*. Lisboa: Off. de Joseph Lopes Ferreira, 1716.
- COSTA, António Carvalho da – *Corografia Portuguesa e Descripçam Topografica do Famoso Reyno de Portugal, com as notícias das fundações das Cidades, Villas, & Lugares que contém (...)*. Lisboa: Off. de Valentim da Costa Deslandes, 1706-1712.
- COSTA, José Daniel Rodrigues da – *Ópios Que Dão aos Homens, e as Senhoras na Cidade de Lisboa Huns aos Outros, Tirados da Experiência do Author*. Lisboa: Off. Simão Thadeo Ferreira, 1786.
- COSTIGAN, Arthur William – *Sketches of society and manners in Portugal in a Series of Letteres, London, 1787*, T. Verna, 2 vols. [trad., pref. e notas de Augusto Reis Machado, Lisboa].

- COURTIN, Antoine – *Novo Tratado de Civilidade Que Se Pratica em França entre Pessoas Honestas*, 1671.
- CROIX – *Traité de Morale ou Devoirs de l'homme envers Dieu, envers la Socièté et envers lui même*. Toulouse: [s.n.] 1775.
- DANTAS, Júlio – *O Amor em Portugal no Século XVIII*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1916.
- DELILLE – *Jardins ou a Arte de Aformosear as Paizagens, Poema de Mr. Delille, da Academia Francesa traduzido em verso de ordem de Sua Alteza Real o Príncipe Regente Nosso Senhor por Manoel Maria de Barbosa du Bocage*. 2.^a ed. Lisboa: Impressão Régia, 1814.
- DIAS, Luís Fernando Carvalho – *A Relação das Fábricas de 1788*. Coimbra: [s.n.] 1955.
- DIDEROT – *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers par une socièté de gens de Lettres (...)*. Paris: Chez Briasson David, 1777.
- Documentos Importantissimos de hum Pay a hum Filho, para bem viver e bem acabar*. Lisboa: [s.n.] 1758.
- DU FRESNOY, Charles Alfonse – *A Arte da Pintura*. Lisboa: Typ. Calcographica, 1801.
- DU HALDE, Jean-Baptiste – *Description Geographique, Historique, Chronologique, Politique et Pstique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise [...]*. La Haye: Henri Sheurleer, 1736, 4 vols.
- DUARTE, Rei de Portugal – *Leal Conselheiro e o Livro da Ensinança de Bem Cavalgar toda a Sela do Rei D. Duarte*. Lisboa: Tip. Rollandiana, 1843.
- DUFOUR, Philippe Sylvestre – *Tratado Novo e Curioso do Café, do Chá e do Chocolate*, 1671 [Lisboa: Junta de Exportação do Café, 1961].
- DUMOURIEZ, Charles François – *État Présent du Royaume du Portugal, en l'Année 1766*. Lausanne: Chez François Grasset, 1775.
- ÉRASMO, Desidério – *A Civilidade Pueril*. Lisboa: Estampa, 1978.
- ÉRINHA, António Lourenço – *Notícia Histórica do Bairro das Olarias*. Cucujães: Escola Tipografica do Colégio das Missões, 1932.
- FERREIRA, Diogo Fernandes – *Arte da Caça e Altenaria*. Lisboa: [s.n.] 1616.
- FIGUEIREDO, Manuel de Andrade de – *Nova Escola de Aprender a Ler, Escrever, e Contar*. Offerecida a Augusta Magestade do senhor Dom João V. Rey de Portugal primeira parte (...) [Ed. fac-simile da ed. de 1722]. Lisboa: [s.n.] 1722.
- FRANCO, Francisco de Melo – *Tratado de Educação Física dos Meninos, para Uso da Nação Portuguesa*. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1790.
- FREIRE, Francisco José – *Memórias das principaes Providencias Que Se Derão no Terramoto Que padeceo a Corte de Lisboa no Anno de 1755, ordenadas e offerecidas Á Magestade Fidellissima de El Rey por Amador Patricio de Lisboa*: [s.n.] 1758.

- FRONTEIRA, Marquês – *Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna* (...), ditadas por ele próprio em 1861 [rev. e coord. de Ernesto de Campos de Andrada], vol. 1, Parte Primeira (1802 a 1818). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.
- *Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna* (ver. e coord. de E. Campos de Andrade). Coimbra: [s.n.] 1926. Tomo I.
- GARCIA, Prudêncio Quintino – *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*. Coimbra: [s.n.] 1923.
- Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Regia Officina Typográfica (1778-1820).
- GÓIS, Leonardo Pinto de – *O Ramalhete Amoroso para Ambos os Sexos... seguidos do novíssimo dicionário do amor*. Porto: Joaquim Maria da Costa, 1901.
- GORANI, Guiseppe – *Portugal a Corte e o País nos Anos de 1765-1767*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 1992.
- GUARIENTI P. – *Abecedario Pittorico del M.R.P. Pellegrino António Orlandi* (...). Veneza: [s.n.] 1753.
- GUERRA, Luís Bivar – *Inventário e Sequestro da Casa de Aveiro em 1759*. Lisboa: Tribunal de Contas, 1952.
- HIRSCHFELD, C. L. – *Theorie de l'art des jardins*. Leipzig: M. G. Weidmam, 1770-1785. 5 vols.
- Itinerário Lisbonense ou Directório Geral de Todas as ruas, travessas, becos, calçadas, praças etc. que se comprehendem no recinto da cidade de Lisboa com os seus próprios nomes, princípio e termo, inciados dos lugares mais conhecidos de Lisboa com os seus proprios nomes, para utilidade, uso e commodidade dos estrangeiros e nacionais*. Lisboa: Impr. João Nunes Estevens, 1825.
- Jornal de Bellas Artes ou Mnemósine Lusitana*. Lisboa: Imprensa Régia, 1816.
- LANGHANS, Franz-Paul – *As Antigas Corporações dos Ofícios Mecânicos e a Câmara de Lisboa*. Lisboa: C.M., 1942.
- *As Corporações dos Ofícios Mecânicos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946.
- LAVRADIO, Conde de – *Memórias do Conde de Lavradio* (...); [rev. e coord. de E.C. Andrada] parte 1.ª (1796 a 1833). Coimbra: Impr. Univ., 1932.
- LEÃO, Manuel José São – *Entretimento ou Jogo Novo Judiccioso e Divertimento Chamado o Solitário*. Lisboa: [s.n.] 1762.
- LISBOA, Amador Patrício de – *Memorias das Principaes, Que Se Derão no Terramoto que padeceo a Corte de Lisboa no anno de 1755*, Lisboa, 1758.
- Livro de la Montaria del Rey de Castilla Alfonso XI*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1974.
- LOBO, Francisco Rodrigues – *Corte da Aldeia e Noites de Inverno, de Francisco Rodrigues Lobo*, 3.ª ed. Lisboa: Sá da Costa, 1972.
- MACEDO, Luís Pastor de – *Lisboa de Lés a Les: Subsídios para a História das Vias Públicas de Lisboa*. Lisboa: C.M., 1967.

- MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de Memórias, Relativas às Vidas dos Pintores, Escultores, Architectos e Gravadores Portuguezes, E dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas, e ordenadas por* (...), Pintor ao Serviço de S. Magestade o Senhor D. João VI (Lisboa: Imp. de Vitorino Rodrigues da Silva, 1823). 2.ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.
- *Conversações sobre Pintura, Escultura e Architectura: escriptas e dedicadas aos professores das bellas-artes*. Lisboa: Off. de Simão Taddeo Ferreira, 1794-1798.
- *Memórias Concernantes à Vida e algumas Obras de Cyrillo*. (...). Lisboa: [s.n.] 1823.
- MACHADO, Diogo Barbosa – *Biblioteca Lusitana...* (1.ª ed. 1741-1752). Coimbra: Atlântica, 1965.
- MADEIRA, Jerónimo Cabral – *Memória Explicativa dos Principais Azulejos do Gimnásio do Colégio Militar com algumas palavras sobre as estátuas que decoram a fachada da enfermaria e o parque anexo*. Lisboa: Ed. Fernandes, 1929.
- MELO, Francisco Manuel de – *Carta da Guia de Casados*. Lisboa: Off. Craesbeckiana, 1651.
- MENESES, Ignácio de Sousa e – *Memórias Históricas dos Aplausos, com Que a Corte, a Cidade de Lisboa celebrou o Nascimento, e Baptismo da Sereníssima Senhora Princeza da Beira, precendendo algumas antecedenças memoráveis, com que se esperou este feliz successo ao que se lhe segio de piedade e grandeza*. Compostas e dedicadas ao illustríssimo Senhor Diogo de Pina Manique, Fidalgo da Casa Real [...]. Lisboa: Off. João de Aquino Bulhoens, 1793.
- MENINO, Pero – *Livro de Falcoaria* (...), publ. com notas e glossário por Rodrigues Lapa. Coimbra: Imp. Univ., 1931.
- MORGANTI, Bento – *Aforismos Morais e Instrutivos, utéis a todo o género de pessoas nos quais se acham documentos necessários para a boa instrução da vida civil e cristã*. Lisboa: Off. Manuel Coelho Amado, 1765.
- *Breves Relexões Sobre a Vida Ecomónica, a qual consiste nos casamentos, na criação e educação dos filhos* (...). Lisboa: Off. J. Costa Coimbra, 1758.
- *Tardes de Mayo de Paseyo, passadas em conversação erudita para servir de instrução à mocidade portuguesa e de introdução a Geografia reduzidas em forma de diálogo*. 1758.
- MURPHY, James Cavanah – *Travels in Portugal; Through the Provinces of Entre Douro E Minho, Beira, Estremadura, and Além Tejo, in the Years 1789 and 1790. Consisting of Observations on the Manners, Customs, Trade, Public Buildings, Arts, Antiquities, & of that Kingdom*. London: [s.n.] 1795.
- NAVARETTE, Domingo Fernandez – *Na Account of the Empire of China, Historical, Political, Moral and Religious* [...]. London: [s.n.] 1704.

- NEVES, José Acúrcio das – *Noções Históricas, Económicas e Administrativas sobre a Produção e Manufatura das Sedas em Portugal e Particularmente sobre a Real Fábrica do Subúrbio do Rato*. Lisboa: Imprensa Régia, 1827.
- NIEUHOF, Jean – *L'Ambassade de la Compagnie Orientale des Provinces Unies vers L'Empereur de la Chine, ou Grand Cam de Tartarie, faite par Srs. Pierre de Goyer et Jacob de Keyner*; trad. francesa e comentários de Jean Le Charpenter). Liège: Jacob de Meurs, 1665.
- NUNES, Filipe – *Arte da Pintura. Symetria E Perspectiva composta por (...)*. Lisboa: [s.n.], 1615 [ed. Porto, 1982].
- OLIVEIRA, Cavaleiro de – *Recreação Periódica*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1922.
- OLIVEIRA, Eduardo Freire de – *Elementos para a História do Município de Lisboa*, Lisboa: Typografia Universal, 1882-1919.
- OLIVEIRA, Luís da Silva Pereira – *Privilégios da Nobreza e Fidalguia de Portugal*. Lisboa: Off. de João Rodrigues Neves, 1806.
- OLIVEIRA, Nicolau – *Livro das Grandezas de Lisboa [...]*, dirigido a D. Pedro D'Alcaçova. Lisboa: Imprensa Régia, 1804.
- OSAN, José Maregelo de – *Palestra admirável, conversação proveitosa e notícia universal do Mundo, Distribuída por números e semanas. Para empregados da ociosidade, desterro de melancolia e lição para recrear e instruir a todo o estado de pessoas*. Lisboa: Off. Francisco Borges de Sousa, 1759.
- PAIVA, Manoel Joaquim Henriques de – *Aviso ao Povo ou Summario dos Preceitos mais importantes, convêntes à criação das crianças, às diferentes Profissões e Offícios, aos Alimentos e Bebidas, ao Ar, ao Exercício, ao ..., aos Vestidos, à Intemperância, à Limpeza, ao Contágio às Paixões, às Evacuações regulares, etc., que se devem observar para prevenir as enfermidades conservar a saúde prolongar a vida*. Lisboa: [s.n.] 1787.
- PESSANHA, José – *A Fábrica de Louça do Rato: documento para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1898.
- PIRES, Tomás – *Materiais para História da Vida Urbana portuguesa*. Lisboa: [s.n.] 1899. Sep. do *Boletim da Sociedade de Geografia*.
- PISANO, Cristina – *Espelho de Cristina, o que fala dos três estados da mulher*. Ed. fac-similada. Lisboa: B.N., 1987.
- PLUCHE, Abade Noel – *Spectacle de la Nature*. Paris: [s.n.] 1774.
- PORTUGAL, Francisco – *Arte de Galanteria*. Lisboa: Ivan Costa, 1670.
- PRAZERES, João dos – *Abecedário Real e Régia Instrucçam de Príncipes Lusitanos*. Lisboa, Miguel Deslandes, 1692.
- PRÉVOT, Abade – *Arte de Agradar na Conversação (...)*. Porto: António Ribeiro Guimarães, 1783.

- *Elementos de Civildade e Decência Que se Pratica entre Gente de Bem. Para Instrução da Mocidade de Ambos os Sexos*; trad. do francês por José Vicente Ribeiro. [S.l]: [s.n.] 1777.
- *Elementos da Civildade e da Decência, para Instrução da Mocidade de Ambos os Sexos, traduzidos do Francez em vulgar (...)*. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1788.
- Principles of Politeness, and of Knowing the World; by the late Lord Chesterfield. Methodised and Digest under distinct Heads, with additions, by the reverend Dr. John Trusler containing every instruction necessary to complete the Gentleman and man of fashion, to teach him a knowledge of life, and make him well received in all companies. For the improvement of youth; yet not beneath the attention of any*. Dublin: J. Williams, 1775.
- PROENÇA, Martinho de Mendonça de Pina – *Apontamentos para a Educação de Hum Menino Nobre (...)*. Lisboa: José António da Silva, 1734.
- RACZYNSKI, A. – *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre: Les Arts en Portugal, Lettres adressés (...)*. Paris: Jules Renouard, 1847.
- *Les Arts en Portugal. Lettres adressés à la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documents, par le Comte (...)*. Paris: Jules Renouard, 1847.
- RATTON, Jacome – *Recordações de Jacome Ratton sobre Ocorrências do Seu Tempo de Maio de 1847 a Setembro de 1810, 2.ª ed.* Coimbra: Imp. Univ., 1929.
- Regras para a Cristã Educação dos Meninos*. Lisboa: Off. Tip. Régia, 1783.
- Relaçam em que se trata, e faz huma breve descrição dos arredores mais chegados, à Cidade de Lisboa, & arredores [...]*. Lisboa: António Alvarez, 1626.
- RESENDE, Marquês de – “Descrição e Recordações históricas do Paço e Quinta de Queluz”, in *Panorama*, vols. XI, XII e XIV. Lisboa: [s.n.] 1854-1857.
- RIBEIRO, Vitor – “Ceramistas do século XVIII (Telha, tijolo, e azulejos)”, in *Arquivo Histórico Português*, XI.
- RIGAUD, Lucas – *Cozinheiro Moderno ou Nova Arte de Cozinha (...)*. Lisboa: Off. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1780.
- RIVARA, Joaquim Heliodoro da Cunha – *Catálogo dos Manuscritos da Biblioteca Pública Eborense (...)*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1869.
- RODRIGUES, Domingos – *A Arte de Cozinha Dividida em Três Partes*. Lisboa: Off. de Manoel António, 1748.
- RUDERS, Carl Israel – *Viagem a Portugal 1792-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982.
- SACRAMENTO, António – *Memórias Curiosas em que por estes annos de 1778 se acham as principaes cousas da Corte de Lisboa por Fr. António do Sacramento*. Lisboa: [s.n.] 1778.
- SALES, Francisco de – *Introdução à Vida Devota*. Lisboa: [s.n.] 1609.

- SALLE – *Regras de Bom Comportamento e da Civilidade Cristã (...)*. 1703.
- SANCHES, Ribeiro – *Cartas sobre a Educação da Mocidade*. Porto: Domingos Barreira [s.d.].
- SANCHEZ RIVERO, Angel – *Viaje de Cosme de Médicis por Espana Y Portugal*, (1668-1669). Madrid: Sucessores de Rivadeneyra, 1933.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *O Carmo e a Trindade: Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*. Lisboa: C. M., 1967.
- SILVA, Augusto Vieira – *Dispersos*. 2.^a ed. Lisboa: C. M., 1985.
- SIQUEIRA, João de Nossa Senhora de Porta – *Escola de Política ou Tratado Prático de Civilidade Portuguesa*. Com regras e o exemplo do estilo epistolar. Porto: António Álvares Ribeiro, 1791.
- SOUSA, António Caetano de – *Memórias Históricas e Geneológicas dos Grandes de Portugal*. Lisboa: António Isidoro da Fonseca, 1742.
- *História Geneológica da Casa Real Portuguesa, desde a Sua Origem até ao Presente [...]*. Lisboa Occidental: Off. de Joseph António da Sylva: Real Off. Sylvania, 1735-1749.
- SOUSA, F. Pereira de – *O Terramoto do 1.º de Novembro de 1755 em Portugal*. Lisboa: Tip. do Comércio 1919-1932.
- Tratado Completo do Jogo de Bilhar. Que contém não só o Jogo Direito, dos Paosinhos, as Carambolas, Italiana e Franceza e outros Extraordinários; mas também as Leis, Penas Duvidas Resolvidas e Maximas Políticas tanto para Jogadores como para os Espectadores: Terminando tudo com huns Principios para jogar bem o Bilhar*. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1825.
- Tratado sobre a Igualdade de Sexos ou Elogio do Merecimento das Mulheres, oferecido e dedicado às senhoras de Portugal por hum amigo da região*. Lisboa: Luís Francisco Ameno 1790.
- Tratado sobre a Igualdade dos Sexos ou Elogio do Merecimento das Mulheres (...)* por hum amigo de razão. Lisboa: Off. Patr. de Francisco Luís Ameno, 1790.
- TWISS, Richard – *Voyage en Portugal et en Spain fait en 1772 et 1773 par (...)* (Traduit de l'anglais). Berne: Chez la Société Typographique, 1776.
- VANDELLI, Domingos – *Diccionario dos Termos Technicos da História Natural extrahidos das obras de Linneo com a sua explicação e estampas abertas em cobre, para facilitar a intelligência dos mesmos (...)*. Coimbra: Real Officina da Universidade, 1778.
- VASCONCELLOS, João Rosado de Villalobos e – *Elementos de Polícia Geral de Hum Estado* (Traduzido do francês). Lisboa: Off. Patriarcal de Francisco Luiz, 1786.
- *O Perfeito Pedagogo na Arte de Educar a Mocidade*. Lisboa: Typ. Rollandiana, 1782.

- VASCONCELLOS, Luís Mendes de – *Do Sítio de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.
- VELOSO, Eduardo Queiróz – *Roteiro das Ruas de Lisboa e Imediações*. Lisboa: Typ. Soc. Typ. Franco Portuguesa, 1864.
- VERNEY, Luís António – *Verdadeiro Método de Estudar*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1952.
- VILLENEVVE, Jeanne Rosseau de – *A Aia Vigilante ou Reflexões sobre a Educação dos Meninos*. Lisboa: Off. Ant. Vicente da Silva, 1767.
- VITERBO, Joaquim de Santa Rita – *Elucidário das Palvaras, Termos, Frases que em Portugal Antigamente se usarão e que hoje regularmente se ignorão*. Lisboa: Off. de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. 2 Tomos.
- WILHENA, D. Thomaz d'Almeida Manuel de – *Guia Illustrado de Lisboa e Suas Circumvisinhanças*. Lisboa: Typ. Da Companhia Nacional, 1981.
- WRAXALL, Nathaniel William – *Historical Memoirs of My Own Time. Part three first, from 1772 to 1780. Part the second from 1781 to 1784*. London: [s.n] 1815.
- XAVIER, António Velloso – *Arte da Louça Vidrada*. Lisboa: Imprensa Régia, 1907.

1.3. Fontes Iconográficas

[Albuns, tratados, catálogos, séries, gravuras, plantas e desenhos]

- A Gravura na arte do Livro*. França, séculos XVIII-XIX, Coleção Calouste Gulbenkian, Museu Calouste Gulbenkian, Julho-Setembro 1992.
- Album em fólio com águas-fortes (século XVIII) Casa Forte. Biblioteca Pública de Évora.
- Almanach* – “Repas présenté au roy et aux princes de sa cour à l'Hotel de Ville”, Paris, 1730. Musée Carnavalet. Paris.
- Almanch pour l'anné 1775*, “le Triomphe du ridicule”. Musée Carnavalet. Paris.
- BACQUEVILLE – *Livre d'Ornements propre pour les meubles et pour les peintres inventé et dessiné*, par (...) Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archeologie, F. Jacques Doucet.
- BERAIN, Jean – *Paneaux decoratif (...)*, avulsos. Bibliothèque Nacional de Paris.
- BERAIN, Jean – *Suite d'ornements publiées chez Jean Berain*, avec privilege du Roy. 1676. Paris, Bibliothèque Nacional.
- BLONDEL, Jacques-François – *Architecture française*, Paris 1752, Biblioteca Pública Municipal do Porto.
- BLONDEL, Jacques-François – *Cours d'architecture ou Traité de decoration. Distribution et construtions des bâtiments*, 9 vols., Paris, 1771-1777.
- BLONDEL, Jacques-François – *De la distribution des maisons de plaisance et de la decoration des edifices en general (...)*, 2 vols., Paris, Jombert 1737-38.

- BOFFRAND, Germain – *Livre d'Architecture, contenant les principes généraux de cet art et les plans, elevations et profils de quelques-uns des bâtiment faits en France et dans les Pays Etrangeres (...)*, Paris, Jombert 1743.
- BONNARD, J. – *Costumes du regne de Louis XIV*. Colecção. Bibliothèque Nacional de Paris.
- BOUCHARDON, E. – *Estudes frisés dans le bas Peuple ou cris de Paris. Seconde suite 1737*. Se vendent à Paris. Musée Carnavalet. Paris.
- BOUCHER, François – *Livre de Cartouches*, Paris, Bibliothèque d'Art et Archeologique. Fondation Jacques Doucet.
- BRISEAUX, Charles-Etienne – *L'Art de Batir des Maisons de Campagne (...)*, 2 vols., Paris Jombert, 1737-1738.
- BRISEUX, Jean-Baptiste – *L'Architecture Moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes (...)*, 2 vols., Paris, Prault, 1743.
- CARRETE PARRONDO, Juan, et. al. – *El Grabado en Espanã. Siglos XV al XVIII*, vol. XXXI da *História General del Arte Summa Artis*, Madrid, Espasa – Calpe, 1987.
- CARVER, Thomas Johnson – *One Hundred & fifty new designs: consisting of ceilings, chimney, pieces, stab, glass & picture frames, stands for China & Clock (...)*, London 1761, Biblioteca Pública Municipal do Porto.
- Catálogo de la Collection d'Estampe de Jean V, Roi de Portugal par Pierre Jean Mariette*, 3 vols., Lisboa – Paris, 2003, FCG, Centre Cultural Calouste Gulbenkian, Biblioteca Nacional de França e Fundação da Casa de Bragança.
- CHEDEL, Pierre – *Modeles d'Art decoratif du Musée du Louvre*, Paris [s.n], 1882.
- CHEDEL, Pierre-Quentin – *Livre des Fantasies nouvelles*, Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archeologique F. Jacques Doucet. 1738.
- Colecção de estampas de Arquitectura inv. Et des. Par B.C. Aucherman e outros...* (...) Biblioteca Pública Municipal do Porto.
- CURVILLIÉS, J. François – *Oeuvre de (...)*, Bibliothèque Nacional de Paris [s.d].
- D'AVILER, Augustin-Charles – *Cours d'Architecture Qui comprend des Ordres de Vignole avec des comentaires; les Figures e les Descriptions de ses beaux Bâtiments et de ceux de Michel-Ange; Des instructions e des préceptes (...)* Paris E. Langlois. 1691 (ed. original); Mariette (1738); Jombert (1756).
- Estampes pour servir à L'Histoire des Moeurs et du Costume des Français dans le XVIII Siècle*. Conhecida por *Monument du Costume*, e editadas em França entre 1775 a 1783 [Paris: L. Conquet, 1881 e 1883].
- FONTAINE, Jean de la – *Fables Choisies*, Paris: ed. do autor, 1765-1775.
- FRASSE – Jean-Antoine – *Livre des dessins chinois*, Paris, Bibliothèque Nacional. 1731.
- French line engravings of the late XVIII century with an introduction and catalogue raisonné by H.W Lawrence and Basil Dighton*, London 1910.

- GARNIER, François – *Thesaurus Iconographique. Systeme descriptif des representations*, Paris [s.n] 1984.
- GRAVELOT – *Les Petits Comediens, Cartouches rocailles*. Se vendent a Paris, chez St. Jacque (...) avec. Privilège du Roy.
- Gravuras de ornamentos rococó e de vistas panorâmicas de diversos autores, algumas editadas por Mariette. Avulsos, Biblioteca Pública Municipal do Porto.
- GRUBER, Alain – *L'art decortif en France. Classique et Baroque*, Editions Citadelles & Mazenod. Paris 1992.
- HOLLOWAY, Owen E. – *French rococo book illustration*, London 1969.
- HUQUIER, Gabriel – *Scènes de la vie chinoise (1730-1805)*, gravures d'après François Boucher, Bibliothèque Nacional de Paris.
- HUQUIER, Gabriel – *Recuils de divers figures etrangères*, 4. Est. 67, Bibliothèque Nacional de Paris.
- HUQUIER, Gabriel – *Recueils nouveau de cartouches*, fol. Res. 11. Bibliothèque Nacional de Paris.
- Iconologie par Figures ou Traité Complet des Allégories, emblèmes, & c., Ouvrage utile aux artistes, aux amateurs, et pouvant à servir l'éducation des jeunes personnes*, 4 vols., Bibliothèque Nacional de Paris. Paris 1791.
- LAJOUÉ, Jacques – *Le livre nouveau de divers morceaux de fantaise*. Paris 1734-1736, Paris. Bibliothèque d'Art et d'Archeologie, F. Jacques Doucet.
- LARAN, Jean – *L'estampe*, PUF, 2 vols., Paris, 1959.
- Le BAS – *Cris de Paris (...)*, Musée Carnavalet. Paris.
- Le BRUM – *Recueil de divers desseins de fontaines et frises maritimes (...)*, Paris: Chez Audran Graveur du Roy... [distrib], Biblioteca Pública Municipal do Porto.
- Le ROUX, Jean-Baptiste – *L'Architecture Moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes*, 2 vols., Paris, Jombert, 1764.
- Les Métamorphoses d'Ovide*, Paris: Basan et Le Mitre [s.d].
- Maestri della decorazione e del Teatro* [introd. and catalogue Anna Maria Petrioli Tofani] Col. Biblioteca dei disegni. Firenze: Istituto Alinari. 1976.
- Maestri veneti del settecento* [introd. and catalogue by James Byam Shaw]. Col. Biblioteca dei disegni. Firenze: Istituto Alinari. 1976.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse – “L'image ornamentale et la litterature artistique importée du XVI au XVIII siècle: un patrimoine mecanu des bibliothèques et Musees portugais”, in *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2.^a série, vol. 1, Porto 1983, pp. 144-174.
- MANDROUX-FRANÇA; Marie Thérèse – “Information artistique et mass-média au XVIII siècle: la difusion de l'ornement gravée rococo au Portugal”, in *Bracara Augusta*, XXVIII, 64 (76), Braga, 1973, pp. 3-35.
- MARIETTE, Pierre-Jean – *L'Architecture à la mode (...)*. Paris, 1727.

- MEISSONNIER, Juste-Aurèle – *Livre d'ornements (...)* Bibliothèque d'Art et d'Archeologie, F. Jacques Doucet.
- MONTON, J. – *Suites des formes rocailles et cartels*, Paris, 1734-1736.
- Nuove invenzioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversivtil*. Editado em Roma por Domenico de Rossi em 1698.
- Oeuvre d'Oudry* [une suite de six pièces et le titre "Cinq Jolis Motifs de Chasse et un de Musique] Paris, Bibliothèque Nacional.
- Oeuvre(l') d'Antoine Watteau... Gravé d'après les tableaux et dessins originaux tirez du Cabinet du Roy et des plus curieux de l'Europe*: Par les soins de M. de Julienne, Paris: [s.d].
- Oeuvres de Molière*, Paris: Compagnie des Libraires Associés, 1773, 6. vols.
- Oeuvres de Molière*, Paris: Prault, 1734, 6. vols. [ilustrações de François Boucher, Coypel, Blondel, e Oppenord, gravadas por Laurent Cars, Lépiece e Joullain].
- OPPENORD, Gilles-Marie – *Oeuvre complet de (...)*, 3 vols., "Petit, Moyen et Grand Oppenord", par Gabriel Huquier entre 1744 e 1748. Paris. Bibliothèque Nacional.
- PEREIRA, Gabriel – *A Collecção de Desenhos e Pinturas da Biblioteca d'Evora em 1864*, Lisboa Oficina Typográfica, 1903.
- PERELE, Adam – *Recueil de Paysages (...)*. Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archeologie. F. Jacques Doucet.
- PERELLE Adam e Gabriel – *Livres de Paysages inventée par Vanvelde et gravée par Joubyran 1737*. A Paris chez Chereau rue S. Jacques. Paris Bibliothèque Nacional.
- PICART, Bernard, *Ceremonies et Costumes Religieuse de tous les Peuples di Monde representées par des figures dessinées de la main de Bernard Picart, & c. Avec une Explication Historique, & quelques Dissertations Curieuses*, Amsterdam, J. F. Bernard, 1737.
- PILLEMENT, Jean – *200 pièces avec une partie gravée par lui-même à l'eau-forte*, 6 vols. In folio. Paris 1767.
- PILLEMENT, Jean – *A new book of chinese Ornaments Invented*. Engraved by (...). 1755, Paris, Bibliothèque Nacional.
- PILLEMENT, Jean – *Cahier de cartouches chinois*. Paris, Bibliothèque de Art et Archéologie. Fondation Jacques Ducet [s.d].
- PILLEMENT, Jean – *Recueil de plusieurs jeux d'enfant chinois inventé et dessinée par Jean (...)* se vend chez Levier, A Paris. Bibliothèque Nacional.
- PILLEMENT, Jean – *Oeuvre gravée de Jean Pillement (...)*. 6. vols. Bibliothèque d'Art et d'Archeologie. F. Jacques Doucet. Paris, 1767.
- RIPA, Cesare – *Baroque and Rococo. Pictorial Imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 engraved Illustration*. New York. Dover Publications, 1971.

- RODRIGUES, António Fernando – *Livro de Ornattos próprios a Entalhadores, Canteiros, Lavrantes, Pintores de Ornatto*, Lisboa, 1770.
- Série de gravuras de Jean Jouvenet e Louis Simonneau, Coleção. Museu Nacional de Arte Antiga.
- SILVESTRE, Israel – *Divers paysages mis en lumière (...)*, Paris, Bibliothèque Nacional.
- The Illustrated Bartsh*, General Editor, Edited By Leonard J. Slatkes, Abaris Book, New York, 1979.
- VANUXEM, Jacques – "Notes sur les contrafaçons de gravures et ornements français au XVIII^{ème} siècle à Augsburg et sur leur influence en Souabe", in *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1952, pp. 29-35.
- VASCONCELLOS, J. Piedade – *Artefactos, simetrias e geometrias*, Lisboa, 1733.
- Venaria Reale Palazzo di Piacere e di Caccia, Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II Dica de Savoia, Re de Cipro &c. Disegnato e descritto dal Conte Amadeo di Castellamonte*. L'Anno 1672, in Torino, Per Bartolomeo Zapatta 1674. Edição fac-simile, de Bottega Erasmo, Torino, 1967.
- ZERNER, Henri – (intr.) – *Le Stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*, Editrice C.L.U.E.B, Bolonha, 1979.

2. Bibliografia

2.1. Obras de Referência

- ARAÚJO, Norberto – *Inventário de Lisboa*. Lisboa: C.M.L., 1944.
- *Peregrinações em Lisboa*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1938-1939.
- AZEVEDO, Carlos de; et al. – *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*. Lisboa: Junta Distrital, 1963.
- Azulejos. Painéis do século XVI ao século XX*, Coleção Património Artístico, Histórico e Cultural da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisboa, 1994.
- BENEZIT, E. – *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs (...)*. Dir. de Jacques Busse. Paris: Grund, 1999.
- BERLINER, Rudolf – *Modelos Ornamentales de los siglos XV al XVIII*. Madrid; Barcelona; Buenos Aires: [s.n.] 1929.
- BINNEY, Marcus – *Casas Nobres em Portugal*. Lisboa: Difel, 1987.
- BLUM, André – *Histoire du Costume au XVIIe et au XVIIIe siècle*. Paris: Librairie Hachette [s.d.].
- BOUCHER, Françoise – *Histoire du Costume*. Paris: Flammarion, 1965.
- BOUCHOT, Henri – *Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, guide du lecteur et du visiteur – Catalogue general et raisonnée des collections qui y sont conservé*. Paris: [s.n.] 1895.

- BRITO, J. J. Gomes – *Ruas de Lisboa*. Lisboa: Sá da Costa, 1935.
- BUTAZZI, Grazieta – *Art, Histoire & Societé*. Paris: Hachette, 1983.
- CABRAL, António – *Jogos Populares Portugueses de Jovens e Adultos*. Porto: Domingos Barreira, 1991.
- CASTELO BRANCO, Fernando – *Breve História da Olissipografia*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.
- Catálogo da Exposição Comemorativa do Terramoto de 1755*. Lisboa: [s.n.] 1934.
- Catálogo dos Quadros, Objectos de Arte, Pratas, Mobiliário e Porcelanas que guardam o Palácio Porto Covo*. Lisboa: Leiria & Nascimento, 1941.
- Coleções do Museu Nacional do Azulejo*. Lisboa: [s.n.] 1995.
- COSTA, Francisco – *Beckford em Sintra no Verão de 1787: narrativa literária seguida de: História da Quinta e Palácio do Ramalhão*. Sintra: Câmara Municipal, 1982.
- COSTA, Luís Xavier da – *As Belas-Artes Plásticas em Portugal durante o séc. XVIII*. Lisboa: J. Rodrigues, 1935.
- COUTO, João – *Catálogo da Exposição de Obras de Arte Francesas existentes em Portugal* (Junho de 1934). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1939, vol. II.
- DESTAILLER, H. – *Recueil d'estampes relatives à l'ornement des appartements aux XVI, XVII et XVIII siècles*. Paris: [s.n.] 1863-1871.
- Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Dir. José Fernandes Pereira. Lisboa: Presença, 1989.
- Dicionário da História de Lisboa*. Dir. Francisco Santana, Lisboa: [s.n.] 1994.
- Dicionário de Jogos*. Dir. René Allean. Porto: Inova, 1973.
- Dictionary of Art*. Edited by Jane Turner. [S.l.]: Grove, 1996.
- Dictionnaire des editeurs d'estampes à Paris sur l'Ancien Regime*. Paris: Promadis, 1987.
- Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIII siècle*. [S.l.]: Marcelle Benoit Fayard, 1992.
- Dictionnaire européen des Lumières*. Dir. Michel Delon. [S.l.]: PUF, 1997.
- DUCLAUX, L. – *Inventaire general des dessins du musée du Louvre, école française, XII*. Paris: [s.n.] 1975.
- FRANÇA, José Augusto – *A Sétima Colina: Roteiro Histórico-Artístico*. Lisboa: Livros Horizonte, 1994.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, [s.d.] 40 vols., 18 apêndices.
- Guia de Portugal: Generalidades: Lisboa e Arredores*. Apresentação e notas de Santana Dionísio. Lisboa: [s.n.] 1924.
- GUIFFREY, J.; MARCEL, P. – *Inventaire général des dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles. École française*. Paris: [s.n.] 1907-1968.

- GUILMARD, Desiré – *Les Maitres ornementiste: École française, italienne, allemand et des Pays-Bas (...)*. Introd. par le Baron Davillier. Paris: Plon, 1880-1881 (red. Amesterdão, 1968).
- HAVARD, H. – *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII siècle jusqu'a nos jours*. Paris: [s.n.] 1887.
- História da Vida Privada*. Dir. Philippe Ariés. Porto: [s.n.] 1989-1991.
- História das Mulheres no Ocidente*. Dir. Georges Duby, Michelle Perrot. Porto: Afrontamento, 1993.
- História do Trajo em Portugal*. Porto: Livraria Chardron, [s.d.].
- História dos Costumes*. Dir. Jean Poirier. Lisboa: Ed. Estampa, 1998.
- HOLLSTEIN, F. W. H. – *Dutch and Flemish etcrings engravings and Woodcuts CA, 1750-1750*, printed in Holland by Koch & Knuttel. Amesterdam: Menno Hertzberger, 1948.
- Illustrated Bartsch*. Ed. Walter L. Strauss. New York: Abaris Book, 1978-79.
- MATOS, José Sarmiento de; PAULO, Jorge Ferreira – *Guia Histórico. Caminho a Oriente*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998. 2 vols.
- MONTEIRO, João Pedro; GOMES, Maria Manuela – *Azulejos: Conservação e Restauro*. Lisboa: F.R.E.S.S., 1996.
- Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*. Lisboa: Junta Distrital, 1973.
- Monumentos*, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (dossier Palácio Foz), n.º 11, Setembro 1999.
- Monumentos*, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (dossier S. Vicente de Fora), n.º 2, Março 1995.
- NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo F. – *História da Música: Sínteses de Cultura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991.
- New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou Que Trabalharam em Portugal*. Porto: Civilização, 1987-1988.
- PORTALIS, Roger – *Les Dessinateur d'illustrations au dix-huitieme siecle*. Paris: Imp. Ch. Delâtre, 1877.
- PRÉAUD, Maxime – *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIII siècle*. Paris: Bibliothèque National, 1989.
- RÓDRIGUES, Francisco de Assis – *Diccionario Technico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.
- SAINT-GIRONS, Baldine – *Esthétique du XVIIIe siècle. Le Modèle Français. Dictionnaire des sources*. Paris: Philippe Sers éditeur, 1990.
- SCHOLOSSER, Julius Von – *La Littérature artistique*. Paris: Flammarion, 1984.

- SCHUMBERGER, Eveline – “Quintas”, in *Connaissance des Arts*, n.º 191, Janeiro de 1968, pp. 48-54.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Depois do Terramoto*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933.
- SILVA, Augusto Vieira da – *Iconografia de Lisboa. Dispersos*. Vol. I. Lisboa: Câmara Municipal, 1968.
- SILVA, Inocêncio Francisco da – *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Lisboa: Imp. Nac. Casa da Moeda, 1973 (Fac-sim. da edição de Lisboa: Imp. Nacional, 1858-1958).
- STOOP, Anne de – *Quintas e Palácios nos Arredores de Lisboa*. Barcelos: Civilização, 1986.
- THIENEN, F. Van – *Huit siècles de costume*. Verviers: Gerard, 1961.
- VITERBO, Sousa – *Curiosidades Hhísticas e Artísticas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1919.
- *Diccionario Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros, e Constructores Portuguezes ou a Serviço de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1899.

2.2. Estudos Específicos

- A Cerâmica em Coimbra*. Coimbra: Comissão Coordenadora da Região Centro, 1982.
- AGOSTINHO, Rui Marques de Araújo – *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal: Temas de Pintura e Seu Consumo (1780-1827)* [texto policopiado] Porto, 1991.
- AGUILAR, Manuel Busquet de – *O Real Colégio dos Nobres (1761-1837)*. Lisboa: [s.n.] 1935.
- “Azulejos na Coleção Castro Maya”, in *Azulejos na Cultura Luso-Brasileira*. Lisboa: IPAHN, 1997, pp. 40-73.
- “Azulejos e o Gabinete das Belas Artes”, in *Azulejo*, n.º 3/7. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1999, pp. 101-109.
- *Azulejos Portugueses em S. Luís do Maranhão*. Rio de Janeiro: [s.n.] 1980.
- ALEWINY, Richard – *L'Univers du Baroque*. Paris: Gonthier, 1960.
- ALFARO, José – *O Jogo das Cartas. O Lúdico numa Antologia Epistolar Barroca*. Lisboa: Quimera, 1994.
- ALMASQUÉ, Isabel; VELOSO, A. J. – *Hospitais Civis de Lisboa: História e Azulejos*. Lisboa: Inapa, 1996.
- ALMEIDA, Maria Amélia Franco – “A mitologia num Jardim Setecentista de Lisboa”, in *História*, n.º 108, Maio de 1988, Lisboa: Edição Projornal, 1988.
- ALTIZENNA HERNANDEZ, Ignácio – *Aristocracia, poder y riqueza en la España moderna: La casa de Osuna, siglos XV-XIX*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1987.

- ALVES, Artur da Mota – *Uma Festa no Palácio de Queluz em 1795*. Lisboa: [s.n.] 1935.
- ALVES, Joaquim B. Ferreira – “A festa barroca no Porto ao serviço da família real na segunda metade do século XVIII”, in *Revista da Faculdade de Letras – História*. Porto, 1988, pp. 9-67.
- “Formas de arte efémera nas festas associadas à família real no Porto setecentista”, in *A Festa. Org. Sociedade Portuguesa do Século XVIII*. Lisboa: Universitária, 1992, pp. 794-795.
- *A Festa da Vida, a Festa da Morte e Festa da Glória: Três Exemplos em 1793*. Porto: [s.n.] 1993.
- ALVES, Joaquim Jaime Ferreira – *A casa nobre no Porto nos séculos XVII e XVIII: Introdução ao seu estudo*. Porto: [s.n.] 1995.
- AMARAL, J. M. Corte Real – *A Quinta das Bicas, e os Seus Azulejos e o Dr. João Cabral de Melo*, Lisboa, 1963.
- ANDRADE, M. V. Ferreira de – *Palácios Reais de Lisboa*. Lisboa: Vega, 1990.
- APOSTOLIDES, Jean-Marie – *Le roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris: Minuit, 1981.
- ARAÚJO, Agostinho – “A ‘Assembleia Britânica’ em Lisboa e a sua sede (1771-1819)”. Lisboa: [s.n.] 1987. Sep. *Revista Municipal*, 21.
- *Experiência da Natureza e sensibilidade pré-romântica. Temas de Pintura e Seu consumo (1780-1825)* [texto policopiado], Porto: [s.n.] 1991.
- ARAÚJO, Ana Cristina – “Morte, memória e piedade barroca”, in *Revista de História das Ideias*. Coimbra, n.º 11, 1987, pp. 129-173.
- *A Cultura das Luzes em Portugal. Temas e Problemas*, Col. Temas da História de Portugal, Livros Horizonte, Lisboa, 2003
- ARAÚJO, Idílio de – “Quintas de Recreio (breve introdução ao seu estudo, com consideração das que foram ordenadas durante o século XVIII)”. Braga: Liv. Cruz, 1974. Sep. *Bracara Augusta*, 27.
- ARRIFES, Marco – “Azulejos da Enfermaria (Palácio Mesquitela)”, in *Colégio Militar*, n.º 181, Junho 1996, pp. 24-28.
- ARRUDA, Luísa – *Azulejaria Barroca Portuguesa – Figuras de Convite*, Edições Inapa, Lisboa, 1998.
- e Teresa Campos COELHO – *O Convento de São Paulo de Serra de Ossa*, Edições Inapa, Lisboa, 2004.
- ÁVILA, Afonso – *O Lúdico e as Projecções do Mundo Barroco*. São Paulo: [s.n.] 1980.
- AZEREDO, Francisco de – *Casas Senhoriais Portuguesas*. Lisboa: Instituto Internacional dos Castelos, 1986.
- AZEVEDO, Carlos – *Solares Portugueses: Introdução ao Estudo da Casa Nobre*. Lisboa: Livros Horizonte, 1969.

- BAIÃO, António – “Contribuição para o estudo do Palácio Ceia: sede do Instituto Português de Ensino a Distância”, in *Sinal A. V. S.* Lisboa, n.º 1, Julho-Setembro, 1985, pp. 64-66.
- BANKS, Oliver Talcott – *Watteau and the north: studies in the Dutch and Flemish: influence on French Rococo*. New York: Garland, 1977.
- BARATA, Mário – *Azulejos no Brasil*, Rio de Janeiro: [s.n.] 1955.
- BARREIRA, João – “A habitação em Portugal”, in *Notas sobre Portugal*. Lisboa: [s.n.] 1908.
- BASSY, Alain-Marie – “Le Paradoxe du réalisme et du merveilleux dans l’illustration des «Fables» de La Fontaine au XVIII Siècle”, in *Bulletin du Bibliophile*. Paris, n.º 2, 1979, pp. 216-238.
- BASTO, A. M. – *Da Vida e Costumes da Sociedade Portuguesa no Século XVIII*. Porto: [s.n.] 1940.
- BAUER, Henry – *Rocaille. Zur Herkunft und zum Weseneines Ornament-motivs*. Berlin: [s.n.] 1962.
- BAUER, Herman – *Rocaille*, Berlin, 1962 [s.n.] [s.l.].
- BEBIANO, Rui – “Ser e parecer: atitudes do corpo barroco”, in *Vértice*. Lisboa, II série, n.º 17, Agosto 1989, pp. 27-31.
- *D. João V: Poder e Espectáculo*. Aveiro: Livraria Estante Editora, 1987.
- BEGEMANN-HAVERKAMP, Egbert – *Creative Copies*. New York: The Drawing Center, 1988.
- BELTRAN, Miguel – “La Realidad Social como Realidad y Aparência”, in *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 19, Julho-Setembro 1982, pp. 30-45.
- BERENDSEN, Anne – *Tiles: a general History*. London: [s.n.] 1967.
- BERNARDO, Bernardo Pinto de Almeida – *Espaço de Representação e Lugar do Espectador*, Braga, 1993.
- BERTELLI, Sergio – *Rituali, cerimoniale, etichette*. Milano: [s.n.] 1985.
- Bibliografia Cronológica da Literatura de Espiritualidade em Portugal 1501-1700*. Porto: Faculdade de Letras, 1988.
- Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe*. Dir. Alain Montandon. Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1995.
- BLUNT, Anthony – *Baroque and Rococo, Architecture and Decoration*. New York: [s.n.] 1978.
- BONNET, Sabine Melchior ; TORQUEVELLE, Aude – *Histoire de l’Adultère. La Tentation extra-conjugale de L’Antiquité a nous jours*. Paris: Éditions de la Martinère, 1999.
- BORQUE, José Maria, et al. – *Teatro y Fiesta en el Barroco*, Madrid: Ed. Serbal, 1986.

- BOURDIEU, P. – *La Distinction, critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit, 1992.
- BRITO, A. da Rocha, “A Apologia do Garfo em Azulejos Lisboetas”, in *Boletim da Junta da Província da Estremadura*, Série II, n.º 11, Jan./Fev./Mar./Abril de 1946, Lisboa, 1946.
- “Apologia do Garfo em azulejos lisboetas”, in *Boletim da Junta da Província da Estremadura. Lisboa*, série II, n.º 11, 1946, pp. 35-38.
- BRITO, Manuel Carlos de – *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- BRYSON, Norman – *Word and Image, French painting of the Ancient Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine – *La Foile du Voir. De l’esthétique baroque*. Paris: Éditions Galilée, 1986.
- BUESCU, Ana Isabel – “O peregrino instruído em torno de um projecto de viagem setecentista”, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa, n.º 2, 1988, pp. 27-58.
- BURKE, Peter – *History and social theory*. Cambridge: Polite Press, 1992.
- *O Mundo como Teatro: Estudos de Antropologia Histórica*. Lisboa: Difel, 1991.
- *Sociologia e História*. 2.ª ed. Lisboa: Edições Afrontamento, 1980.
- *The fabrication of Louis XIV*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- BURY, Emmanuel – “A la recherche d’une synthèse française de la civilité: L’Honnêteté et ses sources”, in *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Dir. Alain Montandon. Paris: [s.n.] 1995, pp. 179-215.
- CAEIRO, Francisco da Gama – *Livros e Livreiros Franceses em Lisboa no Fim de Setecentos e no Primeiro Quartel do Século XIX*. Coimbra: [s.n.] 1980.
- CAILLOIS, Roger – *Les jeux et les hommes, la masque et le vertige*. Paris: Gallimard, 1958.
- CALADO, Margarida – “O azulejo historiado como fonte iconográfica para a história do traje – alguns exemplos”, in *Encontro sobre História da Azulejaria em Portugal*, II, Junho 1991 [texto policopiado].
- CALAFATE, Pedro – “Teoria e Arte dos Jardins no século XVIII em Portugal”, in *Philosophica*. Lisboa, n.º 4, 1994, pp. 127-140.
- *A Ideia de Natureza no Século XVIII em Portugal (1740-1800)*. Lisboa: Impr. Nac.-Casa da Moeda, 1994 (Série Universitária).
- CALDAS, João Vieira – *A Casa Rural nos Arredores de Lisboa*. 2.ª ed. Faculdade de Arquitectura, 1999.
- CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da – “Espaço e Quotidiano na Azulejaria Portuguesa do Século XVIII: a cerâmica rococó na região de Lisboa”, in *IV Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte*. Salvador da Baía: Museu de Arte Sacra, 1997, pp. 303-329.

- “Pombalino: modelos e aplicações: urbanismo, arquitectura e azulejaria”, in *Discursos, Língua, Cultura e Sociedade*. III Série, n.º 1, Abril 1999, pp. 199-217.
- *Azulejaria Barroca em Évora. Um Inventário*, Cadernos do Centro de História de Arte da Universidade de Évora, 2, 1999.
- “Uma visita ao Palácio Rebelo de Andrade-Ceia”, in *I Colóquio Temático: o Município de Lisboa e Dinâmica Urbana (Séculos XVI-XX)*. Lisboa: CML, 1995.
- *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentistas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1996.
- *O Palácio Ceia na 7.ª Colina*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.
- “Azulejaria e vivência exterior na segunda metade do século XVIII: os exemplos de Queluz e da Quinta dos Azulejos”, in *Struggle for Synthesis. Simpósio Internacional. A Obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII*. Separata. IPPAR, 1999, pp. 331-345.
- “Mundanidade e Quotidiano na Cultura Portuguesa de Setecentos: *Escritas* codificadas de comportamento social”, in *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, Porto, 2004, vol. 1, pp. 107-118.
- “(...) Elementos de Civilidade e Decência que se pratica entre gente de bem (...). Espaços, gestos e sociabilidade na cultura portuguesa de Setecentos”, Separata da *Revista de Genealogia & Heráldica*, n.º 8/10, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2003, pp. 327-342.
- “Confissões e Galanterias: O Universo feminino na azulejaria portuguesa de Setecentos”, in *As Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, 6, 2001, pp. 98-105.
- CAMECASCA, Ettore – *História Ilustrada de la casa*. Madrid; Barcelona: Ed. Noguer, 1971.
- CAMPOS, Teresa – “Application des règles iconographique aux azulejos portugais du XVIII^{ème} siècle”, in *Azulejos: Catálogo de Exposição apresentado na Europália 91*. Bruxelas: Europália 91, 1991, pp. 37-40.
- CANAIVEIRA, Manuel – “Os Jardins do Palácio de Queluz: orientações de gosto, utência e simbólica”, in *Revista de História Económica e Social*. Lisboa, n.º 24, Set.-Dez., 1988, pp. 171-193.
- CAPELA, José Viriato – *Exportação de Louça de Prado para a Galiza: 1750-1830*. Barcelos: Câmara Municipal, 1992. Cadernos de Olaria, 2.
- CARAPINHA, Aurora – *Da Essência do Jardim Português*. Évora: Universidade, 1995.
- CARDIM, Pedro – “A análise cultural no campo historiográfico”, in *Penépole, Fazer e Desfazer História*. Lisboa, n.º 14, 1994.
- CARDOSO, H. C. Homem – *Tratado de Grandeza dos Jardins em Portugal*, Lisboa, 1987.

- CARDOSO, José Luís – *O Pensamento Económico em Portugal nos Fins do Século XVIII, 1780-1808*. Lisboa: Ed. Estampa, 1989.
- CARITA, Helder – *Bairro Alto: Tipologias e Modos Arquitectónicos*. Lisboa: C. M., 1994.
- CARVALHO, Ayres de – *Artistas e Gravadores Franceses (Século XVII-XVIII) de Callot a Quillard*. Coimbra: Museu Nacional Machado de Castro, 1984.
- CARVALHO, J. G. Herculano – “Um tipo literário e humano do Barroco, o cortejo discreto”, in *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXVI, 1964, Coimbra 1963.
- CASTEL-BRANCO, João – “Azulejos Neoclássicos”, in “Azulejos Portugal e Brasil”, *Oceanos*, n.º 36/37, Out. 98 a Mar. 99.
- CASTELO-BRANCO, Fernando – “Significado cultural das Academias de Lisboa no século XVIII”, in *Portugaliae Historica*, vol. 1, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1973, pp. 175-201.
- *Lisboa Seiscentista*. 4.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1990 (Cidade de Lisboa).
- CASTRO, Paulo Ferreira de; NERY, Rui Vieira – *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Impr. Nac.-Casa da Moeda, 1991 (Sínteses da Cultura Portuguesa).
- Catálogo Azulejos dos Oceanos*. Expo 98, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1997.
- CAVALCANTE, Berene – “Etiqueta, Estética e Poder: a cultura do Barroco”, in *Gavea*, n.º 4, Rio de Janeiro, 1987.
- Cerâmica Neoclássica em Portugal*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1997.
- CHANTAL, Suzanne – *A Vida Quotidiana em Portugal ao Tempo do Terramoto*. Lisboa: Livros do Brasil, 1986.
- CHARPENTRAT, Pierre – *Le Miracle Baroque*, Paris, 1967.
- CHARTIER, Roger – *A História Cultural entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 1988 (Memória e Sociedade).
- CHARTRES, Rollo – *Continental Porcelain of the Eighteenth Century*. London: University of Toronto Press, 1964.
- CHAVES, Castelo Branco – *Os Livros de Viagem em Portugal no Século XVII e a Sua projecção Europeia*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa, 1997.
- CHICÓ, Mário – “Aspectos da Arquitectura em Portugal no século XVIII”, in *Aspectos da Arquitectura Portuguesa, 1500-1950: catálogo da exposição*. Rio de Janeiro: Palácio da Cultura, 1965-66.
- Cinco Séculos de Joalhariaria*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1995.
- Colóquio Espiritualidade e Corte em Portugal: Séculos XVI a XVIII*. Org. Instituto de Cultura Portuguesa. Porto: I.C.P., 1993.
- CONAN, Michael – “Metamorphoses des Labyrinthes de jardin. De la Moitié du XVI à la Moitié du XIX siècle”, in *Colóquio Artes*, n.º 63, Dez, 1984, pp. 43-50.
- CONGRESSO INTERNACIONAL A FESTA. 8, Lisboa, 1992 – *A Festa*. Org. Sociedade Portuguesa de Estudos do século XVIII. Lisboa: Universitária, 1992.

- Congresso Internacional Portugal no século XVIII. De D. João V à Revolução Francesa.* Coord. Maria Helena Carvalho dos Santos. Lisboa: Universitária Editora, 1991.
- Convegno Internazionale Manierismo, Barocco, Rococo: concetti e termini.* Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1962.
- CORREIA Virgílio – “Oleiros e pintores de azulejos de Lisboa: olarias de Santa Catarina e Santos”, in *A Águia*. Porto, 2.ª série, vol. XIII, n.º 77-78, 1918.
- CORREIA, Ana Paula – “Contribution à l'études des sources des peintres d'azulejos portugais du XVI^{ème} siècle”, in *Revue des Archeologues et Historiens d'Art de Louvain*. t. XXV, 1992.
- “Contribuição para o estudo das fontes de inspiração dos azulejos figurativos da Quinta da Bacalhôa”, in *Azulejo*. Lisboa, n.º 2, 1992, pp. 9-20.
- “Estampa e Azulejo no Palácio Fronteira”, in *Azulejo*. Lisboa, n.º 3/7, 1999, pp. 5-23.
- “Palácios, azulejos e metamorfoses”, in *Oceanos*, n.º 36/37, Outubro 1999, pp. 179-211.
- CORREIA, José Eduardo Horta – *Vila Real de Santo António. Urbanismo e Poder na Política Pombalina*. FAUP, 1997.
- CORREIA, Virgílio – “A família Oliveira Bernardes, uma grande escola de pintura de azulejos (1.ª metade do século XVIII)”, in *A Águia*. Porto, 2.ª série, vol. XII, n.º 71-72, 1917.
- “Oleiros quinhentistas de Lisboa”. Porto: [s.n., s.d.]. Sep. *Águia*, 15.
- “Oleiros e pintores de louça e azulejos de Lisboa (Olarias, Anjos)”, in *Atlântida*. Lisboa, vol. VIII, 1919.
- CORTE-REAL, Manuel – *O Palácio das Necessidades*. Lisboa: MNE, 1983.
- CRESPO, Jorge – *A Economia do corpo em Portugal nos Finais do Antigo Regime*. Lisboa, UTL/ISEF, 1984.
- CRESPO, Jorge – “Os jogos de fortuna ou azar em Lisboa em fins do Antigo Regime”, in *Revista de História Económica e Social*, n.º 8, Julho-Dezembro 1981, pp. 77-95.
- *A História do Corpo. Memória e saudade*. Difel, 1990.
- CRIFÒ, Guiliano – “Tra sociologia e Storia, Le scelte culturali di Norbert Elias”, in *Rituale, Cerimoniale e Etichetta* (a cura de Sergio Bertelli). Milano: Studi Bompiani, 1985.
- CRUZ, Lúcia – “Domingos Vandelli: alguns aspectos da sua actividade em Coimbra”, in *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, 1976.
- CURTIN, M. – “A question of manners: status and gender in etiquette and courtesy”, in *Journal of Modern History*, n.º 57, 1985, pp. 395-423.
- CURTO, Diogo Ramada – “Ritos e Cerimónias da monarquia em Portugal (séculos XVI a XVIII)”, in *A Memória da Nação: Colóquio do Gabinete de Estudos de Simbologia*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1991.

- DIESPEZEL – “Quillard et Watteau”, in *Beaux Arts*, VIII, June 1930.
- D'ORS, Eugénio – *El Barroco*. Madrid: Aguilar, 1968.
- DACIER, Émile – *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIII siècle*. Paris: Maurice Rousseau, 1921-29.
- DAUMAS, Maurice – *A Ternura Amorosa, Séculos XVI-XVIII*. Lisboa: Editorial Notícias, 1999.
- DAUPIAS, Nuno – “A Propósito das ‘recordações’ de Jacôme Ratton”. Lisboa: Império, 1965. Sep. *Rev. Ocidente*, 68.
- *Bourgeoise pombaline et noblesse liberale au Portugal: iconographie d'une famille franco-portugaise*. Paris: Centro Cultural Português, 1969.
- DELEUZE, Gilles – *Le pli Leibniz et le baroque*, Paris, 1988.
- DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo – *Baroque et Rococó*, Paris, Hachette, 1978.
- DESLANDRE, Yvone – *Le Costume, Image de l'Homme*, Paris: Albin Michel, 1976.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie – *Il Perfetto Cortegiano*, D. Miguel da Silva. Roma: Bulzoni, 1989.
- DÍAS, J. Pereira – *La Scenographie baroque au Portugal*, XVI Congrès Internationale d'Histoire d'Art. Rapports et Communications, vol. III, 1945, pp. 329-332.
- DÍAS, Rodrigo Alves – “Quinta Real de Caxias. Jardins da Cascata”, in *A Voz do Paço de Ances*, n.º 66-67, 1986.
- DIAZ, Delfim Rodriguez – *Barroco y Iluminismo*, Madrid: Edições, 16, 1989.
- DINIS, Marcos – “Arquitectura civil em Faro”. Faro: [s.n.] 1981.
- DUBOIS, Claude – *Le Baroque: profondeurs de l'apparence*. Paris: Larousse, 1973.
- DUMORTIER, Claire – “Contribution à l'étude des carreaux anversois de Vila Viçosa”, in *Azulejo*. Lisboa, n.º 1, 1991, pp. 22-33.
- EIHLBERG, Martin – “Quillard, an assistant to Watteau”, in *The Art Quartely*, vol. 33, n.º 1, 1970, pp. 39-70.
- ELIAS, Norbert – *O Processo Civilizacional*. Lisboa: Publ. D. Quixote, 1989.
- *La Civilization des Moeurs* [trad do alemão]. Paris: [s.n.] 1973.
- EMISON, Patricia – “The Concert Champêstre and gilding the lily”, in *The Burlington Magazine*, vol. 133, March, 1991, pp. 195-196.
- ENNÉS, Pierre – *Histoire de la Table*. Paris: Flammarion, 1994.
- ETIENVRE, J. P. – “Le symbolisme de la carte à jouer dans l'Espagne du XVI et XVIII siècle”, in *Les Jeux a la Renaissance*, Actes du XXIII Colloque International d'Études Humanistes, Paris, 1982.
- Fábrica de Massarelos Porto: exposição, 1763-1936*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1998.
- FAGIOLO, Marcello – *Natura e Artificio*. Roma: [s.n.] 1979.
- Façon de Estremoz: catálogo da exposição*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1995.

- FALCÃO, José António – “Azulejaria setecentista do Real Convento de Jesus em Setúbal – Alguns aspectos históricos e iconográficos”, in *Actas do V Simpósio Hispano-Português de História del Arte, Valladolid*, Maio, 1989, pp. 103-112.
- FAUSER, Markus – “La conversation dans les manuels de civilité en Allemagne au XVIIIe siècle”, in *Pour une histoire des traités des savoir-vivre en Europe*, dir. A. Montandon. Paris: [s.n.] 1995, pp. 246-467.
- FÉLIU, Carmen Anón – “Nature et jardins dans l’Espagne du XVIIIe siècle”, in *Histoire des Jardins. De la Renaissance à nos jours*. Paris: Flammarion, 1991.
- FERNANDES, Maria de Lurdes Correia – *Espelhos, Cartas e Guias de Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica (1450-1700)*. Porto: Faculdade de Letras, 1995.
- “Modelos educativos do Barroco em Portugal: a “Boa Criação” e a “Polícia Cristã”, in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: [s.n.] 1991, pp. 311-322.
- FERRÃO, Leonor – *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades*. Lisboa: Quetzal, 1996.
- FERREIRA, João Palma – *Academias Literárias dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa: [s.n.] 1982.
- FERRO, Inês – *Queluz. O Palácio e os Jardins*. Lisboa: IPPAR, 1997.
- FLORENNE, Lise – “Pillement Paysagiste en son temps”, in *Medicine de France*, n.º 180, 1957, pp. 17-32.
- FRANÇA, José Augusto – “Burguesia pombalina, nobreza mariana, fidalguia liberal”, in *Pombal Revisitado*. Coord. Maria Helena Carvalho dos Santos. Lisboa: Estampa, 1984, pp. 19-23.
- FRANCO, Anísio – “António de Oliveira Bernardes e a unidade decorativa do espaço barroco”, in *Jerónimos*. Lisboa, 1993, pp. 206-217.
- FREITAS, Maria João Lynce Costa Pais de – *Iconografia da Memória na Azulejaria do Século XVIII: quatro estações, quatro elementos, quatro partes do Mundo* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.] 1994.
- GALLEGU, Júlían – *Vision Y Simbolos en la Pintura Espanõla del Siglo de Oro*. Madrid: Aguillar, 1972.
- GEORGE, Gerard – “Les plaisirs visuels de la table”, in *Connaissance des Arts*, Fev. 1975, pp. 74-83.
- “Les Plaisirs visuels de la table”, in *Connaissance des Arts*. Fev. 1975, pp. 74-83.
- GIL, José – “Les corps, l’image, l’espace”, in *Naissance d’un mouvement de pensée*, Paris: Armand Colin, 1989.
- *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- GIROUARD, Mark – *Life in the English Country House*. London: Yale University Press, 1978.

- GODEAU, Jérôme – *Les mots du XVIII^{ème}*. Paris: Actes Sud, 1996.
- GOMES, M. Eugénia Reis – *Contribuição para o Estudo da Festa em Lisboa no Antigo Regime*. Lisboa: Inst. Português de Ensino à Distância, 1985.
- GONÇALVES, Flávio – *As Obras Setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o Seu Enquadramento na Arte Portuguesa da Primeira Metade do Século XVIII*. Porto: Faculdade de Letras, 1984.
- GONCOURT, Edmond; GONCOURT, Jules – *La Femme au XVIII^e Siècle*. Paris: Flammarion, 1982.
- GOURARIER, Zevv – *Arts et Maniers de Table en Occident: des origines à nos jours*. Paris: Gerard Kloop Editeur, 1994.
- GRASSELLI, Margaret Morgan – “Eighteenth drawings by Antoine Watteau: a chronological study”, in *Master drawings*, v. 31, n. 2, Summer 1993.
- GRUBER, Alain – “Grottesque”, in *L’art decoratif en Europe – Renaissance et maniérisme*. Paris: Citadelles e Mazenod, 1993.
- GUEDES, Natália Correia – *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*. Lisboa: Livros Horizonte, 1971.
- GUILLÈN, Inocência V. Perez – *La Azulejaria valenciana del siglo XVIII. Piezas seriadas e paneles devocionais*. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Valência. Valência, 1986/1987.
- *La pintura cerâmica valenciana del siglo XVIII*, Valencia, 1991.
- GUINOTE, Paulo – “A Mulher do Próximo: algumas reflexões sobre a sedução Setecentista”, in *Portugal no século XVIII de D. João V à Revolução Francesa*. Lisboa: Universitária Editora, 1991, pp. 85-99.
- HASKELL, Francis – *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- *Patrons and Painters*, New Haven, London, 1980.
- HASSE, Manuela – “A educação física no Real Colégio dos Nobres de Lisboa (1761-1837)”, in *Ludens*, vol. 5, n.º 4, Julho-Setembro, Lisboa, 1981, pp. 21-28.
- HATZFELD, Helmut – *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos, 1973.
- HELBO, Andre – *Semiologia de Representação*, São Paulo, Coltrix, 1980.
- HONOUR, Hugh – *Chinoiserie – The Vision of Cathay*. Londres: John Murray, 1973.
- HUIZINGA, J. – *Homo ludens. El juego como elemento de la História*. Trad. espanhola por José Ortega Y Gasset. Lisboa: Azar, 1944.
- HUNT, John Dixon – “Verbal versus Visual Meanings in Garden History: the case of Rousham”, in *Garden History: Issues, Approaches, Methods*, pp. 131-183.
- “As fontes de inspiração dos azulejos da Galeria das Artes”, in *Monumentos*, n.º 7, 1997, pp. 60-70.
- *La Société de Cour*. Paris: [s.n.] 1985.
- IMPEY, Oliver – *Chinoiserie – The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, London: [s.n.] 1976.

- JACOBSON, Dawn – *Chinoiserie*. Paris: Phaidon Press, 1993.
- JARRY, Madeleine – *Chinoiserie, le Rayonnement du goût Chinois sur les Arts décoratifs des XVII^e e XVIII^e siècles*. Friburgo: Officine du Livre, 1980.
- Jeux et Sports*, in *Encyclopédie de la Pléiade*, dir. de Roger Caillois. Paris: Gallimard, 1967.
- JONGE, C. H. de – *Dutch Tiles*. London: Paul Mall Press, 1971.
- KEENAN, Ruth – *2000 ans des festins. Les grandes dates de l'histoire à travers des savoureux menus*. Paris: Editions de La Martinière, 1999.
- KEIL, Luís – “As obras da Sacristia do Convento da Madre de Deus em 1756”, in *Boletim de Arte e Arqueologia*. Lisboa, fasc. I, 1921.
- KEMP, Martin – “Paulo Uccello's Hunt in the forest”, in *Burlington Magazine*, v. 133, n.º 1506, March, 1991, pp. 164-178.
- KIMBALL, Francis – *The creation of the rococo*, Filadélfia, 1943, trad. francesa – *Le Style Louis XV. Origine et évolution du rococo*, Paris 1949.
- L'Opera completa di Watteau*, Classici dell'arte. Milano: Rizzoli Editore, 1968.
- L'univers de L'Encyclopédie. Images d'une civilisation* (Roland Barthes, Robert Mauzi, e Jean Pierre Seguin, Les Libraires Associés 1964.
- La imagen de la mujer en el arte español*. Actas Organizadas por el Seminario de Estudios da la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: [s.n.] 1984.
- LABATUT, Jean Pierre – *Les noblesses européennes. De la fin du XV^eme siècle à la fin du XVIII^eme siècle*. Paris: [s.n.] 1978.
- LAMAS, Artur – *A Casa Nobre de Lázaro Leitão no Sítio da Junqueira*. Lisboa: [s.n.] 1925.
- *A Quinta de Diogo de Mendonça no Sítio da Junqueira*. Lisboa: Tip. do Comércio, 1924.
- *A Rua da Junqueira*. Lisboa: A. Lamas, 1922.
- LANCASTRE, Manoel – “Algumas notas sobre o Palácio dos Guiões na Rua de São Filipe Nery”. Lisboa: [s.n.] 1968. Sep. do *Boletim da Associação Lisbonense de Proprietários*, 173.
- LEÃO, Manuel – *Cerâmica em Vila Nova de Gaia*. Lisboa: [s.n.] 2000.
- LEITE, Ana Cristina – *O Jardim em Portugal nos Séculos XVII e XVIII* [texto fotocopiado]. Lisboa: [s.n.] 1988.
- LINO, Raul – “Casas Portuguesas do século XVIII”, in *Auriverde Jornada*. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1937.
- *L'Évolution de l'Architecture Domestique au Portugal*. Lisboa: Institut Français au Portugal, 1937.
- “O estilo da casa portuguesa do século XVII”, in *Revista Municipal*. Lisboa, n.º 16, 1943, pp. 3-6.
- LIPOVETSKY, Gilles – *O Império do Efêmero: a Moda e o Seu Destino nas Sociedades Modernas*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1989.

- LISBOA, João Luís – *Ciência e Política na Leitura em Portugal (1780-1820)* [texto fotocopiado]. Lisboa: [s.n.] 1987.
- *Mots(dits) écrits: Formes et valeurs de la diffusion des idées au 18^eme siècle au Portugal*. Florence: Institute Universitaire, 1998.
- LOPES, Maria Antónia – *Mulheres, Espaço e Sociabilidade: a Transformação dos Papéis Femininos em Portugal à Luz de Fontes Literárias (segunda metade do século XVIII)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.
- LOPES, Vítor Sousa – “Os Azulejos da Real Fábrica do Rato”, in *Revista História*, n.º 49, Nov. 1982, pp. 37-41.
- LOUSADA, Maria Alexandre – *Espaços de Sociabilidade em Lisboa* [texto fotocopiado]. Lisboa: [s.n.] 1995.
- MACHADO, Ana Goulão – “A produção de azulejos da Fábrica da Louça Vidrada ao tempo da Reforma Pombalina”, in *A Universidade e a Arte 1290-1990*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1993, pp. 253-275.
- “Azulejos do século XVII e XVIII”, in *Monumentos*. Lisboa, n.º 8, Março 1998, pp. 67-71.
- MACHADO, José – “Palácios, solares e castelos de Portugal”, in *Ilustração Portuguesa*, 1.º e 2.º semestres, 1906.
- MACHADO, José Alberto Gomes – “O discreto esplendor do Barroco”, in *História das Artes Plásticas*. Lisboa: Impr. Nac.-Casa da Moeda, 1991, pp. 69-98.
- *André Gonçalves, Pintura do Barroco Português*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- MADUREIRA, Nuno Luís – “Viajantes estrangeiros no Portugal do século XVIII – o caso do Duc de Chatelet”, in *Prelo*. Lisboa, n.º 9, Outubro-Dezembro 1985, pp. 89-98.
- *Cidade: Espaço e Quotidiano (Lisboa 1740-1830)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- *Lisboa – Luxo e Distinção – 1740-1830*. Lisboa: Editorial Fragmentos, 1990.
- *Mercado e Privilégios. A Indústria Portuguesa entre 1750-1834*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- MAIA, Pedro Moacir – “Uma visão panorâmica da Azulejaria e Iconografia na Igreja e no Convento de S. Francisco da Bahia”, in *Oceanos*, n.º 36/37, Outubro 1999, pp. 88-100.
- *Os Cinco Sentidos, os Trabalhos dos Meses e as Quatro Partes do Mundo em Painéis de Azulejos no Convento de S. Francisco em Salvador*. Baía: [s.n.] 1990.
- MANGUCCI, Celso – “Imagens da China – Fontes gráficas para os azulejos do Palácio do Sobralinho”, in *Revista Almadã*, II série, n.º 7, Outubro 1998, pp. 141-147.

- “O pintor Valentim de Almeida (1692-1779) e o seu programa de conservação da azulejaria da Quinta de Nossa Senhora da Piedade”, in *Circa* 8. Vila Franca de Xira, 1998, pp. 66-74.
- “Imagens da China. Fontes Gráficas para os azulejos do Palácio do Sobralinho”, in *Revista Almandan*, 2.ª série, n.º 7, Outubro 1998, pp. 141-147.
- *A Quinta de Nossa Senhora da Piedade – História do seu Palácio, Jardins e Azulejos*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal, 1998.
- “Olarias de louça e azulejos da freguesia de Santos-o-Velho, dos meados do século XVI aos meados do século XVIII”, in *Revista Almandan*, 2.ª série, n.º 5, 1996, pp. 155-169.
- “A Estratégia de Bartolomeu Antunes mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)” in *Al-Madan. Arqueologia, Património e História local*, n.º 12, Outubro de 2002, pp. 135-149.
- “As gravuras de Nicoles Lancret e Os Azulejos da Quinta da Trindade”, in *Revista Almandan*, II série, n.º 13, Julho 2005, pp. 113-119.
- MARANDEL, L. Patrice – “Boucher et les “Chinoiseries”, in *L’Oeil*, n.º 374, Setembro 1986, pp. 30-37.
- MARAVALL, José António – *La cultura del Barroco: analisis de estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.
- “El concepto de naturaleza en el siglo XVIII”, in *Estudios de la Historia del pensamiento espanol (séc. XVIII)*, Madrid: Mandadori Espana, 1991.
- MARQUES, A. H. de Oliveira – *A Sociedade Medieval Portuguesa*. Lisboa: IPPAR, 1995.
- MARQUES, António T. – “O jogo da péla. Um jogo popular e tradicional” (Póvoa de Varzim), in *Ludens*, vol. 5 (2) 1981, pp. 25-34.
- MUCHEMBLED, Robert – “Pour une histoire des gestes (X^e-XVIII^e siècle)”, in *Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine*, XXXIV, Paris, 1987, pp. 87-101.
- MARTINS, Maria Filomena Silva – *Azulejos do Juncal: Contributos para a História do Azulejo em Portugal*. Lisboa: Ed. Diferença, 1997.
- MASCARENHAS, Fernando – “Estuques ornamentais: da organização dos espaços à descrição de uma moldura”, in *Monumentos*, n.º 7, Setembro 1997, pp. 36-43.
- MATOS, José Sarmiento de – *Uma Casa na Lapa*. Lisboa: F.L.A.D., Quetzal, 1994.
- MCCORQUODALE, Charles – *The history of interior decoration*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1983.
- MECO, José – “O Palácio da Mitra, em Lisboa e os seus azulejos”, in *Revista Municipal*. Lisboa. 2.ª série, n.º 13, 1985.
- “O Palácio Pombal em Oeiras”, in *Pombal Revisitado*. Lisboa, 1985, pp. 159-171.
- “A Azulejaria (Dossier Palácio Fronteira)”, in *Monumentos*, n.º 7, Setembro 1997, pp. 54-60.

- “A Azulejaria na época de Pombal”. *Catálogo da Exposição, Lisboa e o Marquês de Pombal*. Lisboa: Museu da Cidade, 1982.
- “Algumas fontes Flamengas do Azulejo Português: Otto van Veen, Rubens”, in *Azulejo*. Lisboa, n.º 3/7, 1999, pp. 23-611.
- “Azulejaria portuguesa na Baía”, in *Oceanos*, Out. 98 a Março de 1999, pp. 52-88.
- “O Pintor de Azulejos Manuel dos Santos: definição e análise da obra”. Lisboa: [s.n.] 1980. Sep. do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 86.
- *A Colecção do Rato na Colecção de Artur Maldonado de Freitas*. Caldas da Rainha: Museu de Cerâmica, 1984.
- *Azulejaria no Concelho de Oeiras. O Palácio Pombal e a Casa da Pesca* [s.l., s.n.] 1983. (Cadernos da Biblioteca Operária Oeirense).
- *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.
- MEIRA, Avelino Ramos – “O estuque, decoração privilegiada do Barroco”, in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, II volume, Porto 1991, pp. 551-557.
- MELLO, Magno Moraes – *A Pintura de Tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- MESQUITA, Marieta Dá – *História e Arquitectura: uma proposta de interpretação – o palácio dos Marqueses de Fronteira como situação exemplar da arquitectura residencial erudita em Portugal* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.] 1992.
- MILANO, Alberto – “Lo schermo portatile. Ventole della collezione Moliterno”, in *F.M.R.*, n.º 37, Dicembre/Gennaio 2000, pp. 96-110.
- MINGUET, Philippe – *Esthétique du Rococo*. Paris: [s.n.] 1966.
- MOITA, Irisalva – “Igreja e Mosteiro de São Vicente de Fora”, in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*. Lisboa: Junta Distrital, 1975. vol. 2, pp. 165-175.
- MONTE, Gil do – *Olaria Eborense: Séculos XIV a XIX*. Évora: [s.n.] 1984.
- MONTEIRO, João Pedro – “Os Pia Desideria”: uma fonte iconográfica da azulejaria portuguesa do século XVIII”, in *Azulejo*. Lisboa, n.º 3/7, 1999, pp. 61-71.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo – *Ethos aristocrático Y estructura del consumo: la aristocracia cortesana portuguesa a finales del antiguo régimen*. Valência: Fundación Instituto de História Social, 1997.
- *O Crepúsculo dos Grandes (1750-1832)*. Lisboa: Impr. Nac.-Casa da Moeda, 1998.
- MOURA, Carlos – “Sombra, luz e cromatismo: a pintura e o azulejo. As Artes decorativas”, in *História de Arte*. Lisboa: [s.n.] 1986, pp. 121-157.
- NEVES, José Cassiano das – *Jardins e Palácios dos Marqueses de Fronteira*. Lisboa: Câmara Municipal, 1953.
- *No Tempo Que os Animais Falavam: Fábulas de La Fontaine na Colecção Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1994.

- NOZES, Judite da Conceição – *Um Olhar sobre Lisboa, os Viajantes Britânicos do Século XVIII*, Lisboa (texto policopiado), Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1986.
- Os Azulejos de Willen van der Kloet em Portugal*, Museu Nacional do Azulejo, Catálogo da Lisboa Capital Europeia da Cultura, Electa, Lisboa, 1994/95.
- Os Ratinhos, Faiança Popular de Coimbra*: catálogo da exposição. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 1998.
- OSSOLA, Carlo – *Dal "Cortigiano" all Uomo do mondo – Storia de um libro e di um modello sociale*. Turim: [s.n.] 1987.
- PAIS, Alexandre Nobre – “A imagem de S. Bernardo em Azulejos do Mosteiro de Santa Maria de Cós”, in *Azulejo*, Lisboa, n.º 3/7, 1999, pp. 91-101.
- “O Theatro Moral de la Vida Humana” no Convento de S. Francisco da Bahia”, in *Oceanos*, n.º 36/37, Outubro 1999, pp. 100-114.
- PAIVA José Pedro – “O Cerimonial da Entrada dos Bispos nas suas Dioceses”, in *Revista de História das Ideias*, vol. 15, 1993, pp. 117-146.
- PANOFSKY, Erwin – *Estudos sobre Iconografia*. trad. esp., Madrid, 1985.
- PARK, Wililiam – *The Idea of Rococo*. London: Associated University Presses, 1992.
- PEDREIRA, Jorge Miguel – “Os negociantes de Lisboa na segunda metade do século XVIII: padrões de comportamento e percursos sociais”, in *Análise Social*. Lisboa, vol. XXVIII, n.º 116-117, 1992, pp. 407-439.
- *Os Homens de Negócio da Praça de Lisboa: de Pombal ao Vintismo (1755-1822): diferenciação, reprodução e identificação de um grupo social* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.] 1995.
- *Estrutura Industrial e Mercado Colonial, Portugal e Brasil (1780-1830)*. Lisboa: Difel, 1994.
- PELOUS, Jean-Michel – *Amour Prévieux – Amour Galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaine*, Libraire Kilncksseeck [s.d.].
- PEREIRA, Ana Marques – *Mesa Real. Dinastia de Bragança*. Lisboa: Ed. Inapa, 2000.
- PEREIRA, Gabriel – *De Benfica à Quinta do Correio-Mor*, Lisboa [s.d.].
- PORTELA, Artur – *Cavaleiro de Oliveira, Aventureiro do Século XVIII*, Lisboa, Imp. Nac.-Casa da Moeda, 1982.
- PESSANHA, José da Silva – *A História das Indústrias Artísticas em Portugal*. Lisboa: Tip. Jornal O Tempo, 1889.
- Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, edited by Geraldine Johnson, Sara Matthews Grieco. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- PILLIVUYT, Ghislaine – *Les Flacons de la Séduction, L'art du parfum au XVIII^e siècle*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 1985.

- PIMENTEL António Filipe – “Volúpia e contrição: a propósito da joalheria portuguesa da Época Moderna”, in *Arte e Leilões*, n.º 23, Dezembro/Janeiro de 1994, pp. 45-52.
- PINTO, Augusto Cardoso – *Exposição da Cerâmica Olisiponense*. Lisboa: [s.n.] 1936.
- PIRES, António Caldeira – *O Palácio Nacional de Queluz*. Lisboa: [s.n.] 1925.
- PRAZ, Mario – *Conversation Pieces. A survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*. London: Methuen, 1971.
- PROSPERI, Adriano – *La Corte e il "Cortegiano"*, 2 vols. (I – *La scena del Testò*; II – *Un modello europeo*), Centro Studi “Europa delle Corti”, Bulzoni, Roma, 1980.
- QUEIRÓS, José – *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*. 3.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- *Olarias do Monte Sinay*. Lisboa: Typ. Castro e Irmão, 1913.
- QUINARD, Pascal – *A Fronteira*. Lisboa: Quetzal, 1992.
- RAPOSO, Francisco Hipólito – “Os azulejos náuticos da Quinta de São Lourenço”, in *Oceanos*, n.º 17, 1994, pp. 109-115.
- REICHARDT, Rolf – “Les formes de sociabilité en France du milieu du XVII^e siècle au milieu de XIX^e siècle”, in *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 34, Paris 1897, pp. 453-472.
- REVEL, Jacques – “Les usages de la civilité”, in *Histoire de la Vie Privée. De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Seuil, 1985-1987, 3.º vol., pp. 169-201.
- RIBEIRO, Janine – *A Etiqueta no Antigo Regime: do Sangue à Doce Vida*, in *Colecção Tudo é História*, 69, São Paulo, Brasileira, 1983.
- RIBEIRO, José Alberto – “O Palácio do Sobralinho ou a reinvenção de um Paço do século XVIII”, in *Boletim Cultural Cira* 8, Vila Franca de Xira, 1998-99, pp. 81-93.
- RIBEIRO, Mário Sampaio – *Do Sítio da Junqueira*. Lisboa: [s.n.] 1939.
- ROCHE, Daniel – *História das Coisas Banais*. Lisboa: Editorial Teorema, 1997.
- *La Culture des apparences – Une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe siècle*. Paris: Fayard, 1989.
- RODRIGUES, Teresa – *Cinco Séculos de Quotidiano – A Vida em Lisboa do Século XVI aos Nossos Dias*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.
- RODRIGUES, Teresa; SANTOS, Piedade; NOGUEIRA, Margarida Sá – *Lisboa Setecentista Vista por Estrangeiros*. 2.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1996.
- ROSSA, Walter – *Além da Baixa: Índicios de Planeamento Urbano na Lisboa Setecentista*. Lisboa: IPPAR, 1998.
- SALDANHA, Nuno – “O Telégrafo do Cupido. O Leque europeu na Colecção do Museu dos Patudos”, in *Arte Ibérica*, n.º 25, Junho 1999, pp. 38-41.
- SAMPAIO, Jorge Pereira de – *A Faiança do Juncal* [texto policopiado] [s.l.]: [s.n.] 1997.

- SANDÃO, Arthur de – *Faiança Portuguesa: Séculos XVIII, XIX*. Lisboa: Civilização, 1985.
- SANTANA Francisco – *Lisboa na 2.ª Metade do Séc. XVIII (Plantas e Descrição das suas Freguesias)*. C.M.C. [s.d].
- SANTOS, Luís Reis – “Alguns factos relativos à Pintura Francesa e Portuguesa (séculos XVII, XVIII e XIX)”, in *Afinidades*. Lisboa, n.º 7-8, 1944.
- SANTOS, Maria de Lurdes Lima – *Para Uma Sociologia da Cultura Burguesa em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Presença, 1983.
- SANTOS, Maria José Moutinho – “O luxo e as modas em textos de cordel da segunda metade do século XVIII”. Porto: [s.n.] 1989. Sep. *Revista da História da Universidade do Porto*, 9.
- SASPORTES, José – *História da dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- SCHONBERGER, Arno – *L'Europe du XVIII^e siècle: L'Art e Culture*. Paris: Edition des Deux Monde, 1960.
- SCHULTZ, Christian Norbert – *Late Baroque and Rococo Architecture*. Nova York: [s.n.] 1974.
- *Arquitectura Barroca*. Madrid: [s.n.] 1979.
- Sensibilitá e Razionalitá nel Settecento*. Veneza: [s.n.] 1967.
- SERRÃO, Victor – “O conceito da totalidade nos espaços do barroco nacional: a obra da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1677-1698)”, in *Revista da Faculdade de Letras*. Lisboa, 5.ª série, n.º 21-22 (1996-1997).
- SILVA, Alberto Júlio – “Modelos e Modas – Traje de corte em Portugal nos séculos XVII e XVIII”, in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas, Anexo V – Espiritualidade e Corte em Portugal, séculos XVI-XVIII*. Porto, 1993, pp. 171-185.
- SILVA, António Lambert Pereira da – *Nobres Casas de Portugal*. Porto: Livraria Martins, 1958.
- SILVA, Beatriz Niza da – *Vida Privada e Quotidiano no Brasil na Época de D. Maria I e D. João VI*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- “A Educação de um príncipe pombalino”, in *Revista da História das Ideias*. Coimbra, 1982, pp. 377-383.
- SILVA, José Gentil – “A situação feminina em Portugal na 2.ª metade do séc. XVIII. O Marquês de Pombal e o seu tempo”, in *Revista de História das Ideias*, 1982, pp. 143-167.
- SILVA, Nuno Vassalo e – “A jóia em Portugal no século XVIII”, in *Artes Plásticas*, n.º 7, Janeiro 1991, pp. 14-16.
- SILVA, Raquel Henriques da – *Lisboa Romântica. Urbanismo e Arquitectura* [texto policopiado] Lisboa: [s.n.] 1997.

- SIMÕES, J. M. dos Santos – “Os azulejos holandeses do Palácio Saldanha”, in *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. Lisboa, 2.ª série, n.º 1, 1949.
- *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Lisboa: F.C.G., 1965.
- Simpósio Internacional sobre Mesas Reais Europeias. Encomendas e Ofertas*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1996.
- SMITH, Robert – “Caixilhos de Talha Barroca”, in *Colóquio Artes*. Lisboa, 1.ª série, n.º 52, 1969, pp. 3-8.
- “Some Lisbon Tiles in Estremoz”, in *The Journal of American Portuguese Cultural Society*, vol. IX, n.º 2, 1975, pp. 1-19.
- “French Models for Portuguese Tiles”, in *Apollo*. Londres, n.º 134, 1973, pp. 396-407.
- *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.
- SÒARES, Mário O. – *Técnicas de Decoração em Azulejo*. Coimbra: Museu Nacional Machado de Castro, 1983.
- SÒUSA, Alberto – “Figuras isoladas em azulejos com trajos populares do século XVIII”, in *Croquis de Alberto Sampaio, Terra Portuguesa*, Ano 1, 1916, pp. 176-177.
- SÒUSA, José de Campos e – “A Loiça brasonada no arranjo dos interiores portugueses dos séculos XVI a XIX”. Porto: Fernando Machado, 1962. Sep. *Arqueologia e História*.
- “A Baixela de Dom José e Dona Victória”, in *Arqueologia e História*, 9.ª série, vol. II, Lisboa 1960.
- SÒUSA, Manuel Frango de – “Os Azulejos da Bacalhõa e seu autor”, in *Azulejo*. Lisboa, n.º 2, 1992, pp. 20-22.
- SÒUSA, Maria Leonor Machado de – “Lisboa vista pelos estrangeiros (levantamento bibliográfico até ao fim do século XIX)”, in *Revista Municipal*. Lisboa, 2.ª série, XLIV, 1983, pp. 57-75.
- SÒUSA VITERBO, Francisco – “A Quinta dos Azulejos”, in *O Instituto*, n.º 56, 1909, pp. 213-238.
- SOUTHWELL, B. C. – *Making and Decorating Pottery Tiles*. London: Faber and Faber Limited, 1972.
- STAROBINSKI, Jean – *L'invention de la liberté*. Genève: [s.n.] 1987.
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e – “Portuguese faience of the eighteenth century”, in *Apollo*. Londres, Abril 1973, pp. 388-395.
- TIEDIM, José Manuel – “O claustro como local de reflexão – Iconografia beneditina no Mosteiro de São Martinho de Tibães”, in *Encontro Sobre História da Azulejaria em Portugal, III*, Lisboa, 1992.

- TEIXEIRA, Madalena Brás – “Um olhar sobre o traje joanino”, in *Revista Claro-Escuro*. Lisboa, n.º 2-3, 1989, pp. 90-110.
- “Traje rocaille e Neo-Clássico”, in *Instrumentos Musicais, 1747-1807: uma colecção à procura de um museu: catálogo da exposição*. Lisboa: I.P.P.C., 1984.
- TÉRCIO, Daniel – *Dança e Azulejaria no Teatro do Mundo*. Lisboa: Inapa, 1999.
- The Court of Europe: Politics, Patronage and Royalty 1400-1800*. New York: A. G. Dickens Ed., 1977.
- TERRA, Ana Lúcia Silva – *Cortesias e Mudanidade: Manuais de Civilidade em Portugal nos Séculos XVII e XVIII* [texto policopiado]. Coimbra, 2000.
- THORNTON, Peter – *La maison au XVIII^e siècle*. Paris: [s.n.] 1986.
- TORRINHA, Joaquim Francisco Soeiro – “A Fábrica Real de Estremoz (alfôbre de cerâmica rococó)” [texto policopiado], in *Encontros sobre História da Azulejaria em Portugal, III*. Lisboa: [s.n.], 1992.
- TRIBE, Tânia Costa – “Metáfora e Saber: um programa didáctico azulejar do século XVIII”, in *Callipole*. Vila Viçosa, n.º 1, 1993, pp. 59-77.
- VALADARES, José – *Azulejos da Reitoria*. Salvador: [s.n.], 1953.
- VALENTE, Vasco – *Cerâmica Artística Portuense dos Séculos XVIII e XIX*. Porto: [s.n., s.d.].
- *Jeromino Rossi, Fidalgo Ceramista*. Porto: Edições Gaia, 1931.
- VASCONCELOS, Frazão de – *A Casa e a Quinta da Alfarrobeira dos Ludovices*. Lisboa: [s.n.] 1994.
- VELOSO, A. J. Barros; ALMASQUÉ, Isabel – *Azulejos de Exterior em Portugal*. Lisboa: Edições Inapa, 1991.
- VERLET, Pierre – *La maison du XVIII^e siècle en France*. Fribourg: Office du Livre, 1966.
- VIDAL, Monique; DEBARRE, Blanchard – *Architectures de la vie Privée, XVIII-XIX*. Bruxelles: [s.n.] 1989.
- VITERBO, Sousa – *Cerâmica Lisbonense nos Principios do Século XVII*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1922.
- VITORINO, Pedro – *Cerâmica Portuense*. Gaia: Ed. Apolino, 1930.

ELENCO DOCUMENTAL

NOTA PRÉVIA

O corpo documental que se segue foi reunido ao longo da investigação e está apresentado seguindo a ordem sequencial dos capítulos do trabalho. A maior parte dos documentos são inéditos; outros, apesar de já publicados, encontram-se em estudos esgotados, adquirindo no actual contexto uma melhor clarificação. Alguns documentos estão truncados, apresentando-se as partes mais relevantes no contexto do trabalho.

Estão numerados sequencialmente, indicando-se a página e nota onde se encontram referenciados ao longo do texto.

DOCUMENTO I [ref. nota 4, cap. I, p. 84]

Casa de Gonçalo Ribeiro dos Santos¹ (1788)

Huma propriedade de casas nobres sitas nesta cidade de Lisboa no lado poente da Rua de São Domingos que faz Quina e Segunda frente a travessa de São Bento Freguesia de Nossa Senhora da Lappa, consta no plano terreo de loja de entrada e nella uma escada de pedraria que sobe ao quarto nobre e desse à hum plano mais baxo que a dita Loja em cujo Plano há dez casas, alem de hua cocheyra, que tem porta para a travessa de São Bento, e na mesma outra porta que dá servidão a hum pateo grande e nelle seu posso de agoa com sua nora de mão e no dito pateo huma cavaliariça com seu palheyro por sima e huma casa de nosso e no centro hum quintal grande todo murado com suas ruas de parreyras em roda com pilares de pedra, e no meo seu taboleyro de de jardim com seo lago cergido (?) de pedraria, e por cima das primeiras casas o quarto nobre o qual he devedido em treze casas em que entra a casa do oratorio e cozinha, e no centro destas casas huma Baranda Grande feita sobre arcos e coberta para a parte do quintal e por cima hum pavimento de mansarda devedido em treze casas de accomodaçõens de Familia e sobre a dita mansarda huma agoa furtada beiral com tres casas, e toda a propriedade he ocuoadada pella veuva inventariante e foi arbitrada

¹ Director da Junta da Administração dos Fundos da Companhia de Pernambuco e Paraíba (na Rua de S. Domingos), in *Almanaque de Lisboa, para o ano de 1782*, pp. 245.

a sua renda annual em a quantia de duzentos e quarenta mil reis e toda ella está no primeiro uzo he prazo foreiro emphatozim em doze mil e novecentos reis cada anno a Casa do Exelentissimo Conde de Redondo com laudemio de corentena em caso de venda, parte do Norte com casas de Anselmo José Dias, sul com a Travessa de São Bento, Nascente com a Rua de São Domingos, e poente com casas e quinta do Guarda do Príncipe, e atendendo ao seu estado, citio e pencçoens foi vista e avaliada em a quantia de quatro contos e quinhentos mil reis. (...)

Nota: segue a descrição do recheio das salas.

IAN/TT, Inv. Orf., Letra G, Mç. 29, Cx. 1454.

DOCUMENTO II [ref. pp. 86 e 97]

Mobília e ornamentação de uma casa nobre
no século XVIII¹ (1751)

«Inventario p.^a lembrança dos bens moveims q tem ao presente nas cazas em q assiste André José de Vasconcellos até este prezente mes de novembro de 1751.»

Para adornar as paredes do 4.^o baxo na pr.^a caza tem nela 7 panos de tapis de papagaios q guarnecem os 7 vãos com 7 sobreportas do mesmo guarnecido de galão cor d'oiro. Hua d? de tamborettes de nogueira com molduras e sua concha em remate doirado de pallinha fina.

Na 2.^a caza tem nas paredes 5 pannos de veludo entrefino com sanefas por sima de tapis de França em matizes. Doze cadeiras de braços de nogueira emtalhadas e guarnecidas de hua droga e suas capas de damasco verde. Dois bofetes com pedra por sima.

Na caza que se segue das parreiras dois bufetes de pedra e outro antigo pintado. Dois braços de parede emtalhados e doirados.

Na caza q se segue duas parteleiras de loiça pintadas cor de nogueira com sua concha no remate doirada; dois almarios pintados da mesma cor nogueira e nas portas pintados huns fexes de flores. Junto á pr.^a caza hu truque do taco com todos os seus aprestos.

Na pr.^a caza hu lampião, na caza p.^a dentro dois almarios e nas portas pintadas de cor de raiz de olivr.^a e hua figura, e hu cabido tão bem pintado com sua gaueta, e dois bofetes.

Na caza da adega astá hu jogo de seje com poles, concertado de novo; hua liteira de oliado negro forada de gita branca com seus

¹ Cf. PIRES, Tomás – *Materiais para a História da Vida Urbana Portuguesa, Separata da Sociedade de Geografia*, Lisboa 1899, pp 89-95. Encontrando-se esta obra microfilmada na Biblioteca Nacional e esgotada há largos anos, julgou-se oportuno a transcrição deste excerto.

silhoems e capas asim de coiro como do mesmo oliado. Na d.^a adega 4 pipas e no lagar os malhais e tampa de empenca e varios vasos p.^a craueiros.

Na coxeira tem hua berlinda de 7 vidros forrada de gorgorão cor doiro e aparelhada de tudo. Hua caleça de 5 vidros forrada de damasco carmezim com franjas da mesma cor, aparelhada de tudo. Hu coxe castilhana com suas estribeiras e cinco vidros, forrado de moscovia e as cortinas e texadilhos de veludo entrefino carmezim. Hua seje de campo aparelhada com areios e boleia.

Mais em outra coxeira hu faetonte de does assentos preparado de tudo e outra seje de campo de pintura azul. Hua liteira de 7 vidros forrada de veludo carmezim laurado, boa pintura com molduras e filetes doirados. Hua cadeirinhas de mão forrada de damasco.

No andar de sima na caza da sala: dois bancos com fexadura e dois compridos sem fexadura; tres retratos de meus avoos; um lampião grande de parede e dois reposteiros com as minhas armas.

Na pr.^a caza que se segue a sala as paredes são pintadas com os cinco sentidos; nela estão seis assentos dobradiços de lona com capas de tapis de lã de varias cores; hua menza grande de Ingalaterra pintada e envernizada; duas menzinhas de pés dobradiços de pao de bordo; quatro assentos dobradiços de sola, abertos com lavor; hua placa de arame com seu castical e candieiro p.^a duas luzes.

Segue-se a caza grande com porta para a baranda. Nela está doze tamboretas de pallinha de Ingalaterra pintados de cor de nogueira com filetes doirados; dois almarios de pinho pintados de cor de nogueira com duas portas cada hum e nelas pintadas seus fustoins de flores e suas taboas de parteleiras por dentro; em sima de cada hu destes almarios astá outro almario com sua porta em caximos de vidracas, por fora de cor de nuguiera e por dentro de encarnado com filetes de ouro; outro almario grande com prateleiras dentro e quatro gavetas e hua de fora e os pees com suas bolas, he de bordo, e por fora de cor de pao samto, tem duas portas e fexadura á estrangeira, em cada lado tem hua placa grande com molduras de cor nigr. ^a com filetes e concha no remate doirado.

Na parede defronte hu espelho com molduras do mesmo espelho e filetes de cordão doirado e seu remate doirado, e em cada lado sua placa de vidro com molduras entalhadas com concha tudo doirado. Hu bofete grande de abas envernizado e pintado com seos quartoims de flores, tem sua gaveta. Outro bofete pintado de cor nug.^a Meia duzia de gaiolas de arame com dois canarios e hu tintilhão. Nesta caza está a fonte em q se trabalha por se acabar, com varios relevados molduras e cornijes mui curiosas, e no meio hu Netuno. Esta caza tem 7 sobreportas emtalhadas e doiradas.

O oratorio está adornado como se declara e vem a ser: Quatro casticaes grandes de latão sobredoirado e laurado; dois casticaes de boujo de estanho; a devina Imagem de Menino D.#; o Sr. Com a crus as costas; duas Imagens de marfim qhe N. Sr.^a da Conceição e St.^o André; tres Imagens da Paxão asentadas sobre assentos q finguem a pedra lapis lazaro; hu cofre de cristal com molduras e columnas doiradas onde estão alguns agnos dei; hua admiravel Imagem da emvação dos Milagres de altura de seis ou sete palmos; dois paineis hu de St.^a Luzia e St.^a Apolonia, e o outro de St.^a Barbora e St.^o... (?) com molduras de pao santo; outro painel de N.^a Sr.^a com moldura de pao de pinho em branco; outro painel do Menino D.# com moldura encarnada; outro de N. Sr.^a do Carmo e o St.^o Elias e St.^a Tereza de Jezus com moldura pintada de cor de nogueira; todos os Paços da Paxão de Cristo Sr. Nosso cada hu com sua moldurinha doirada, são treze laminas em barro pintadas. Varios Santos e são noue de laminas redondas com molduras pintadas de pao; hum painel da Sr.^a da Conceição com moldura doirada de doiradura; hum painelinho de hum choque pintado em cobre com moldura com verniz encarnado em tartaruga com filete doirado; hum lavatorio com sua toalha; duas vestimentas e todos os paramentos necessarios de calis misal duas toalhas de altar com rendas guarnecidas; hu bofetinho seistooutavo com hum pee, por forma de balaustre torniado a dois trosos sentado sobre a figura de tres carrancas com unhas; varios ramilhetes prateados e hu Sr. Cruzeficado; e guarnecido o pauimt.^o de esteiras; hua menza em q se reveste o Padre com hum pano de seda riscada cuberto e debaxo hua caxa qserve de se reco-

lher o menino Jezus q do vae p.^a algua parte. Hum Painel pintado em madeira, de S. Jeronimo, com moldurs emalhada em talha? e doirada de ouro fino e tem dois? lemes por ter estado na livraria; pia de agua benta e a bacia de lauatorio de louza.

Na caza q se segue a grande q tem porta para a baranda he a galaria q tem tres chenelas p.^a o jardim, esta se acha dornada como q se dis q he duas duzias de tamborettes de nogueira guarnecidos de damasco carmezim, dois bofetes de pinho com pannos de damasco carmezim; sinco portas de cortinados de damasco carmezim com suas sanefas do mesmo com franjas da mesma cor com caxos de requife; duas cantoneiras com as portas de sima de vidro em espelho e as debaxo da mesma madeira avermilhada e por dentro he a madeira de bordo; dois espelhos grandes com molduras e remate doirados emalhados, e quatro placas doiradas nas molduras e remates emalhados; duas talhas da India grandes; tapizada a caza de papagaios; mais sinco tamborettes maiores de damasco carmezim q estão nos lados dos bofetes; no meio da aprede esta o retrato da Minha Mai a Sr.^a D. Ipolita Caffaro com moldura de doiradura.

Na caza q se segue q he a da Camara esta com o movel q se aponta, no meio da caza esta armada hua cama emperial q se compoem de quatro cortinas, hu espaldar, taboa da cabeceira, sobreceio, saneffas interiores, e eisteriores, rodapees, as saneffas guarnecidas de franjas em caxos de requife, hu emchergão e dois colchoims; aos lados da cama dois assentos de damasco carmezim e hum tamborete grande de damasco carmezim, defronte da cama hua meia papeleira de bordo de sinco gavetas tres grandes e duas mais piquenas e nos lados hum tamborete de damasco carmezim dois bofetinhos em comoda de cor nogueira com filetes doirados duas gavetas cada hua com suas ferragens estrangeira doiradas; hua menzinha pequena de estrado com sua gaveta e pees torniados de cor de pao negro; hum almair de cor de rais de oliueira com filetes doirados com duas portas e dentro pintado de branco e no interior das portas seus fustoins de flores suas parteleiras com filetes doirados e encarnados e a ultima com suas grades de balaustres; a cada lado da cabeseira da cama seu Painel hu singular pintura em cobre com a imagem da

Sr.^a da Conceição, moldura doirada com sua sanefa e cortinas de brocado doiro em chão branco e o outro painel a aparição do Sr. a S. Tomé pintado em purgaminho com moldura abronziado e oiro entre a pintura da moldura; sinco sanefas emalhadas doiradas; dois escriptorios da India margetados de marfim com guarnicoens de prata aberta e dentro de pao cheirozo de agaila; no pauimt.^o da caza duas esteiras finas e da chenelaté a cama huma alcatifa da India ja com bastante uzo; no vão da aprede tem dois alamarios cada hum com duas portas pintadas de cor de raiz de oliveira com suas parteleiras.

Na caza q se segue q hera o camarim e he a em q durmo esta toda guarnecida de damasco cor de goivo com quatro panos e sobreportas quatro com quatro coartinados do mesmo damasco com suas sanefas com franjas da mesma cor; hum bofete de toucador de pinho com pano de damasco da cor de goivo; quatro assentos guarnecidos do mesmo damasco; duas arcas de moscovia grandes de duas fixaduras e o baú de Luis e dois leitos o de Luis e outro em q eu durmo.

Na caza q se segue em q dormem minhas filhas estão os moveis q se apontão dois bofetes de toucador hum de Ipolita com seu espelho e caxas e cobertura de hua seda riscada e outro toucador de Joana sem espelho mas com suas caxas e cobertura dele; hum bofete e em sima hum oratorio de pao santo com suas portas e seu remate; dois leitos hu de Hipolita de pao santo com cabeceira do mesmo; hua cama de vento em q dorme Joana; outro leito com cabeceira de xita e sua armação; hua comoda grande da India com sinco gavetas hua grande para vestidos e as 4 p.^a ropa, em sima tem hum manicordio desconcertado; duas cadeiras velhas de couro; segue-se a esta caza hum corredor e cazas das criadas em q estão alguns trastes e hua barra com pees de ferro.

Segue-se a caza das parteleiras de louza em que se faz o comer e se emgoma, seis pratos grandes e antigos de louza de... (?) noua, nove pratos de louza castillana vidrada e dois maiores, e muitos trastes de cozinha q em seu logar se lembrarão; hum bofete de dobradicas e hua de pinho p.^a emgomar.

Seguesse a caza de dispenca em q tem muitas parteleiras; tres tallinhas p.^a azeite e hua maior, hua salgadeira com tampadeira e seu cadiado; hua arca p.^a os tousinhos e mais chacina; hum quarto p.^a vinagre e varios baris p.^a comodo dos legumes; hua menza grande de pinho e hua caixa de pao de pinho com sua tampa e cadiado em q estão os grãos.

Na caza q se segue q he alcoba estão sos livros em tres estantes; quatro escritorios, cada um com treze gavetas margetados na India com sua sereia em cada pee, em cujas estão metidos os papeis da caza; hua grande guarda ropa p.^a vestidos e com suas duas gavetas e parteleiras e portas grandes e emteiriças de pao de bordo; duas arcas de moscovia para o movel; hua caixa de pao de pinho de papeis; hua mala de moscovia com seu ferro e cadiado; outra caixa guarneçada de oliado para papeis; hum escritorio bem margetado de marfim de pao de Aguila em q estão papeis mais particulares, tem hua aba com fixadura q abre p.^a baixo e asenta este escritorio em um bofete com seus pees? torniados e emparafuzados com suas tres gavetas de pao santo; hum almario de vidro para louza q tem seis vidros na porta; hua monzinha redonda da Ingalaterra de outo pees com suas abas e hua gaveta; outro bofete de escreuer com gavetas de fexadura e argolas e taboa para meter papel e nos lados caxas p.^a tinteiros.

Na caza antes da tribuna se acha hua barra de pinho, duas arcas de pao hua grande e a outra ordinaria em q se acomoda mouel; hu cabide onde estão os vestidos dos mossos de baxo; hum bofete antigo, seis tamborettes de pallinha fina e hum com asento de palha grossa.

Cozinha grande e o q a ela pertence e eziste ao presente hua grande menza e no vão da parede dois almarios com suas portas guarneçada de almarios com suas portas. Servisso de cozinha cazarolas, frigideiras, sertans de ferro com calsos, marmita de lixo, tachos de cobre, tachos de arame, bacia de potaxem q serve de brazeiro, almofariz, gral de pedra com sua mão, gral pequeno de pao, hua panela de viagem com seu candieiro para se fazer o comer em marcha, outra texelinha na mesma forma mais pequena, dois ferros para

segurar os espetos com seos pees; espetos grandes e pequenos, fugareiro de tres pees de cobre.

Caza da copa e o que nela esta toda guarneçada de parteleiras pintadas no meio um satiro e defronte dois emblemas e duas cantoneiras com suas fenis doiradas em sima de cada; duas selhas mui pulidas; hua resfriadeira de vidro metido em cortissa; hu fogareiro de gezo; outro fogareiro de cobre, estanho tres candieiros de quatro bicos de arame, de tres bicos dois de lata, hua candeia de ferro, pratos grandes de cozinha, onze de meia cozinha, framengos, framenguinhas, pratos piquenos, sopeiros e sopeiras piquenas.

DOCUMENTO III [ref. nota 45, p. 97]

Interior da casa de José da Cruz Miranda (1802)

Casa da Entrada

1 armário de 2 corpos	2\$000
1 armário de vinhático	\$000
1 papeleira de bojo	\$000
4 painéis muito danificados	\$800

Casa de Visitas

1 Tremó à francesa de dois vidros	4\$800
2 bancas de jogo	6\$000
1 banca de mogno	3\$600
11 tamboretas à inglesa	18\$000
12 tamboretas à inglesa	14\$400
1 lustre de oito lumes	4\$000

Casa de Louça

1 armário de vidros de 3 corpos	86\$000
1 cómoda de vinhático	16\$400
1 papeleira folheada de nogueira	6\$400
2 bancas quadradas de mogno	24\$000
1 banca de vinhático	4\$800
2 bancas de jogo quadradas folheadas de vinhático	6\$000
1 carteira	3\$200
1 espelho com moldura de pinho entalhada	1\$600
5 bambinelas de pinho	1\$500
1 poltrona de mogno, estufada de damasco carmesim	2\$000
1 cadeira de braços de madeira do Brasil	\$500
2 carteiras pequenas de mogno	7\$200
2 moxos de pinho	\$480
2 caixas pequenas abauladas	\$500

Casa da Alcova

1 carteira de pinho pintado	6\$000
1 carteira de mogno	6\$400
1 meia-cómoda de bojo	18\$000
1 banca de pé-de-galo	2\$400
1 banca de cabeceira de mogno	4\$000
1 poltrona de mogno, estufada de damasco carmesim	3\$200
1 bidê de mogno e louça da fábrica	2\$400

Casa da Camera

1 catre de pau santo	4\$000
1 banca de pé-de-galo	\$800
4 painéis de países sem moldura	1\$200
1 guarda-roupa de 2 corpos	1\$000
2 acentos sem pés com gavetas	12\$000
1 cómoda folheada de pau-santo	\$600
1 banquinha redonda	3\$600
6 tamboretas	3\$000
14 painéis em papel da China	

Casa da Louça

8 painéis de figuras e arvoredos	1\$600
3 painéis de fruteiras	1\$200
7 painéis pequenos sobre cobre	2\$800
6 painéis ao Divino	1\$800
87 painéis de países	6\$400
2 painéis ao Divino	\$480
2 painéis grandes ao Divino danificados	\$400
1 Imagem de Cristo crucificado	4\$000
1 caixa de madeira do Brasil	\$800
1 tamborete de mogno	\$400
1 catre de madeira do Brasil	4\$000

Casa de Jantar

1 banca de abas redonda de mogno	12\$000
1 cómoda com corpo por cima de pinho pintado	2\$400
1 banca de cozinha	1\$000

Casa da Varanda

2 cómodas folheadas	28\$800
12 tamborettes à inglesa	8\$000
1 meia-cómoda de pau-santo	3\$000
1 espelho com 2 vidros	6\$400
1 banca de jogo de pau-santo	\$500
1 cravo pequeno	10\$000
1 caixinha articulada	\$500
1 caixa de madeira do Brasil	1\$800
1 caixa de madeira da Índia	\$500
1 caixa abaulada	3\$200
2 caixas abauladas	7\$200
1 banca de pinho	\$600
6 painéis de países	1\$200
1 painel com uma lagosta	\$600
13 lâminas em vidro Divino e profano	\$800
1 painel: Santo Sudário estampado em seda	1\$200

Casa de Pentear

1 caixa chapeada de ferro	1\$200
1 caixa abaulada	2\$000
1 banca de mogno	6\$000
1 caixa abaulada	2\$400
1 caixa abaulada	3\$200
1 papeleira	1\$200

Casa do Oratório

1 imagem de Cristo Crucificado com o Calvário e resplendor e cravos de prata	19\$200
1 imagem de N. Sra. da Conceição	1\$800

1 imagem de Santa Ana	1\$800
1 imagem de São José	1\$800
1 imagem do Menino Jesus	2\$400
1 Feitio de Bom Pastor de pinho	1\$600
1 imagem de N. Sra. do Rosário	\$600
1 imagem de São Domingos	1\$200
1 imagem de São Sebastião	1\$200
1 imagem de Menino Jesus	1\$600
1 armação do oratório	3\$600
1 cadeira de braços à francesa	2\$400
1 banca de nogueira	2\$400
1 toucador de nogueira	2\$000
1 lustre de vidros de 4 lumes	1\$600
3 painéis sobre cobre	1\$500
5 tamborettes de madeira do Brasil	1\$800

IAN/TT, Inv. Orf. Letra J, Mç. 227, Cx. 1845, fl. 31v.-46v.

DOCUMENTO IV [ref. p. 102]

Escritura de aforamento de terreno, António Rebelo
de Andrade, 1760

Em nome de Deos amen. Saibão quantos este instrumento de aforamento emfatiota, e obrigação virem que no anno do nascimento de nosso Senhor Jezus Christo de mil setecentos e secenta, aos dez dias do mez de Novembro nesta cidade de Lisboa na calçada do Combros, e escritorio de my tabelião aparecerão presentes, a saber: de huma parte João Anveres Pacheco cavaleiro profeço na Ordem de Christo, e escrivão da contadoria geral de guerra e reino em nome, e como procurador bastante dos ill.mos e exmos D. Rodrigo Antonio de Noronha e Menezes e sua mulher D. Maria Antonia Soares de Noronha por virtude de hum alvará de procuração que se acha lansada nesta minha nota em dezaseis de Outubro proximo passado deste prezente anno que se tresladara nos tresladados que desta se derem; e de outra parte Antonio Rebello de Andrade tambem cavaleiro profeço na Ordem de Christo, e fidalgo da caza de Sua Magestade, e thezoureiro geral da Bula da Cruzada morador nesta corte na rua Fermoza. E logo por elle João Anveres Pacheco foy dito que os ditos seus constituintes sam senhores, e pessuidores de huma grande terra contigua ao seu palacio do sitio da Cotovia pertencente ao vinculo instituido por Andre Soares e sua mulher D. Maria Botelha, e de que he sucessora a dita exma. Senhora D. Maria Antonia Soares de Noronha, na qual terra formalizarão varias ruas, para nellas se aforarem chãos, e se fazerem propriedades de cazas; e que agora estavão ajustados, e com effeito por esta escritura, e pella melhor via de direito afora, e dá de aforamento emfatiota de hoje para todo sempre a elle dito Antonio Rebello de Andrade hum pedasso de cham cito á face da rua direita da Fabrica da Ceda, junto as cazas piquenas misticas ao dito palacio, na qual rua comprehende de largura cento e houtenta e tres palmos athe a frente do cunhal das cazas do D.or Manoel Jozé de Faria e Souza, ficando

entre os dous confrontantes a rua do Arco com quarenta palmos de largura, e discorrendo por esta rua abaixo com a mesma largura, faz de fundo duzentos e vinte palmos athe fazer cunhal na rua dos Soares, onde tambem descurrendo por ella para a parte do Pombal faz de largo o mesmo fundo outros cento e outenta e tres palmos, donde virando com esquadria para o norte vem a fichar no cunhal da frente mistico ao das cazas piquenas dos exmos. Senhorios com os mesmos duzentos e vinte palmos de comprido; e porquanto asim a rua do Arco, como a rua do Soares se não achem com o seu estrocimento em esquadria, he condição que se por cauza de qualquer esconso rezultar no dito chão aforado mais alguns palmos, ficará tudo pertencendo a este chão aforado, tudo pello foro, e penção annual de trinta mil reis em dinheiro

Pagos em hum só pagamento digo pagos em dous pagamentos iguais por Natal, e Sam João de cada hum anno, tudo /fol. 83v com as mais condições e clauzulas seguintes. Que elle Antonio Rebello de Andrade fará cazas no cham deste prazo, e assim elle foreiro como seus sucessores as conservarão sempre levantadas e reparadas, de sorte que pelo seu rendimento se possa em todo o tempo bem pagar o dito foro annual; e vindo ellas em algum tempo a peder, ou aruinar-se por cauza de fogo, terremoto, ou outro qualquer motivo, logo o emfiteuta que a esse tempo as pessuhir as reedificara de novo á sua custa, e isto tantas quantas vezes os tais cazos succederem, sem que por isso, nem por outra alguma cauza possam os emfiteutas pedir quita, baixa, ou espera, nem fazer emcapação, ou deixação da propriedade deste aforamento; porque em todo o tempo, e cazo pagarão o referido foro annual de trinta mil reis em dinheiro como asima fica dito. Que neste aforamento fica incluhido hum posso com seu tanque, e huns pardieyros, e o mais que se achar dentro das balizas e confrontações asima referidas. Que querendo elle foreiro fazer frestas para claridade das cazas que há-de edeficar para a banda do patio do senhorio o poderá fazer comtanto que não seja, com umbreiras de padraria. Que elle foreiro, nem seus sucessores não poderão em tempo algum impedir aos mais foreiros o levantamento das suas propriedades athe onde quizerem, ainda que seja

com o fundamento de que lhe tirão vista de mar. Que não poderão os emfiteutas em tempo algum vender, trespassar, nem por outro algum modo alhear o dominio util deste prazo, sem licença do administrador do dito vinculo senhorio directo para este ver se o quer para sy tanto pelo tanto que outrem der; porque se assim o quizer estará em primeiro lugar, mas não o querendo então com sua licença e expresso consentimento que precederá por escrito, o poderão os emfiteutas vender a quem quizerem contanto que não seja a pessoa poderosa, nem das em direito defezas, mas sim a tal que pague bem o dito foro annual, e cumpra as clauzulas deste aforamento, e do presso por que assim vender se pagará primeiro por parte do emfiteuta a vintena parte ao direito senhorio em razão do seu laudemio (...).

IAN/TT, Cartórios Notariais, C-11, L.º 635, fls. 83-83v, 10-11-1760.

DOCUMENTO V [ref. p. 248]

*Consulta que sobio à Real Prezença de Sua Magestade
aos 14 de Abril de 1788*

Consulta. Senhora: reprezenta a Junta da Administração das Fabricas do Reino e Obras de Agoas Livres, que havendo-se edificado algumas das fabricas annexas a esta Real das Sedas em parte do terreno pertencente aos herdeiros de Antonio Ribeiro dos Santos, requererão estes o seu pagamento, e como a junta se não desviou jamais das invariaveis regras da justiça, não duvidou satisfazer o valor do terreno occupado, com alguns dos edificios conserntes à Real Fazenda de Vossa Magestade; os supplicantes porem se não contentarão com estes pagamentos, e requererão mais o valor das propriedades que existião no mesmo terreno, alegando que por esta repartição se havião mandado demolir para se erigirem depois as ditas fabricas annexas. Esta indispensavel qualidade do damno perpetrado, que só poderia caracterizar a obrigação da Junta, se não provou com a evidencia necessaria, nem nos archivos da Junta que se mandarão examinar, procedendo-se com toda a boa fé, se achou memoria, ou monumento algum de que a direcção extinta tivese influido naquella demolição das propriedades.

Muito pelo contrario há antes toda a probabilidade de que a demolição se fez pelas Obras Publicas em execução do plano projectado para o Real Palacio, e que na conformidade do soberano decreto de 2 de Julho de 1759 comprehendia aquelle identico sitio, onde se figurão existentes as propriedades, e isto mesmo se convençe dos documentos offereçidos pelos referidos herdeiros na cauza que suscitarão contra a Junta sobre este identico objecto.

No letigio mencionado oppos o dezembargador provedor fiscal, tudo quanto podia ser convincente da injusta pertença dos mesmos herdeiros, que intentavão exigir desta repartição o resurcimento de hum damno que não mostravão com pozetiva legalidade haver-se cometido, e perpetrado pela mesma repartição, mas infelicamente nada

bastou para que deixase de se proferir contra a Junta sentença condemnatoria, pela consideravel somma de 3:503\$438 reis.

Nesta situação Augustissima Senhora (...) sobre expor a Vossa Magestade a mesma Junta o pertenderem, Germano Ribeiro dos Santos, o pagamento do valor das propriedades que existião no terreno em que supoem edificada a Real Fabrica da Louça, de que obtiverão sentença; e para que ou se avoquem os autos principais à secretaria de estado para serem examinados por outros menistros ou determinar, se a Junta deve satisfazer-lhe em execução da dita sentença.

IAN/TT, *Junta do Comércio, Real Fábrica das Sedas e Fábricas Anexas. Consultas e Representações*, L.º 397, Fl. 59v-60.

DOCUMENTO VI [ref. p. 250]

Tabela com evolução do número de oficiais da Fábrica do Rato. 1771

1771 (aparecem distinguidos os *oficiais de pintor* e os de *oleiro*)

	1771		1772		1773	
	1.º sem./2.º sem.	1.º sem./2.º sem.	1.º sem./2.º sem.	1.º sem./2.º sem.	1.º sem./2.º sem.	1.º sem./2.º sem.
Pintores	10/16	11/27	10/25	12/30	11/34	12/33
Oleiros	21/16	12/26	8/29	8/25	7 (roda)	6 (roda)
De forma	13/2	16	17	15		13
Enformadores	7	8	10	5	6	7
Trabalhadores	36	49	33	40	54	55
Do aviamento		10	13	13	15	15
(Aprendizes de Oleiro					34	32)

Fonte: IAN/TT, *Junta do Comércio, Real Fábrica das Sedas e Fábricas Anexas. Diário (1767-1776)*, L.º 753, ano 1771.

DOCUMENTO VII [ref. p. 265 e 308]

Escritura realizada entre D. Maria Isabel Bárbara de Menezes, Condessa de Alva e o mestre ladrilhador Felix António. 1762

Saibão quantos este instrumento de contracto de obra, obrigação, e fiança virem que no anno do nascimento de Nosso Senhor Jezuz Christo de mil, setecentos, sessenta, e dous, aos dous dias do mez de Dezembro na cidade de Lisboa, aos Poyaes de S. Bento, no escriptorio de mim tabeliam apparecerão presentes, a saber: de huma parte Manoel Duarte, mestre do officio de carpinteiro de cazas morador ao Senhor Jezus da Boa Morte, em nome e como procurador bastante da illustrissima, e excelentissima D. Maria Izabel Barbara de Menezes, condeça de Alva, moradora nesta corte, por virtude do alvará de procuração que me foy apresentado, e ao diante hirá trasladado / fol. 8v / e da outra o estava Felix Antonio, mestre ladrilhador, e morador na rua direita de Arroyos. E logo por elles partes foy dito a mim tabeliam perante as testemunhas ao diante nomeadas que nos nomes que representam estavam contratados em elle mestre ladrilhador fazer a obra pertencente ao seu officio no palacio da dita exma. condeça de Alva, que se anda fazendo no dito sitio do Senhor Jezus da Boa Morte; e com effeito por esta escriptura, e pela melhor forma de direito estão elles partes contractados debaixo das clauzulas, condiçoens, e obrigaçoens seguintes. Que elle mestre ladrilhador se obriga a fazer a dita obra no dito palacio pertencente ao dito seu officio, em todas as cazas, e cozinha do sobre-dito palacio pelos preços, a saber: o azulejo de brutesco a trinta, e trez mil reis cada milheiro, o de moizacos e jarras a dezanove mil reis o milheiro, o de flores a dezouto mil reis, e os alizares a cem reis cada hum, e cazo que a dita exma. senhoria ache que este preço dos alizares seja avultado, neste cazo será obrigada a satisfazer a elle mestre ladrilhador o preço, porque hé uzo, e costume assentarem-se os taes alizares, que constará pelo mestre que tenha sido, ou seja juiz do dito officio. Que elle mestre será obrigado a assentar

os referidos azulejos dando a dita obra acabada pelo que diz respeito às cazas do dito palacio athe o ultimo do corrente mez de Dezembro, e pelo que diz respeito à cozinha athe vinte do mez de Janeiro do anno proximo que vem de mil setecentos, sessenta, e trez, para que tanto que assentados forem os referidos azulejos serem estes contados com a assistencia delle mestre ladrilhador, e do procurador da dita senhoria, ou de quem esta determinar, para que sem demora alguma se liquide a conta dos milheiros, ou centos delles, e ser elle mestre satisfeito da sua importancia, a qual se obriga elle procurador da dita ex^{ma}. senhoria satisfazer em nome desta a elle mestre ladrilhador athe o ultimo do dito mez de Janeiro do anno proximo que vem, sem duvida alguma, e cazo que a sobredita exma. senhoria venha com alguma duvida a se contarem logo o dito azulejo que elle mestre ladrilhador tiver assentado nas cazas, e cozinha do dito palacio afim de demorar o pagamento delle neste cazo bastará que elle dito mestre mande conta-llos por qualquer juiz que seja, ou tenha sido do dito officio, sem mais figura judicial, e na forma que os contar promete elle dito procurador no nome que representa de não contravir juizo, nem fora delle, antes se obriga a que a dita exma. senhoria sua constituinte esteja pela certidão, que passar o juiz do dito officio, e por ella satisfazer a sua importancia promptamente no referido tempo acima declarado, e havendo alguma demora correrá juros a quantia da importancia da dita obra a razão de cinco por cento (...)

/ fol. 9 / (...) hé declaração desta escriptura que elle mestre ladrilhador já tem recebido à conta dos azulejos que já tem assentados, e houver de assentar no dito palacio a quantia de trinta, e hum mil, e duzentos reis, e assim o confessa para ser abatida na importancia da referida obra (...)

IAN/TT, Cartórios Notariais, C-8A, Cx. 4, L.º 25, fls. 8-9v.

DOCUMENTO VIII [ref. p. 303]

Cartas do Illustrissimo e Excellentissimo Senhor Conde de Tarouca Embaixador de Sua Magestade Fidellissima Nas cartas de Olanda e Viena de Austria, 1.º Tomo, 1706-1714.

fl. 76-77

9 de Fevereiro de 1712

Para D. Fellipe de Souza

Meu Irmão, e meu Senhor do meu coração. Recebi a vossa carta de 29 de Dezembro; e porque não dilate o beijar-vos as mãos por este favor vos respondo hoje sem embargo de ser o dia mais impedido, que tive hà muitos tempos...

... Passo a responder-vos a huma pergunta que hà muito tempo me tendes feito sobre azulejos; fui por vossa conta ver algumas fabricas, e mandei a outras para segurar-me no preço, e na circunstancia de ser mais grosso. Dizem-me que se lhe podê accrescentar na grossura a terça parte do ordinario, e o ultimo preço do aumento na gossura he 20 florins pelo milheiro. Se for da grossura ordinaria custará o melhor a 100 florins o milheiro, e o inferior a 80 florins.

Nestes termos, vede se quereis que vos faça algum emprego, e será necessario dizer-me o padrão que dezejais, porque a grande moda agora he pintar cada azulejo à parte, porque quebrando-se hum, se mete qualquer outro em seu lugar, mas como nòs uzamos os padrões de història com figuras grandes, por esse querer mais sincoenta florins de ventagem no milheiro.

Nesse cazo me mandareis as medidas e enchereis as minhas no dezejo de servir-vos.

Haya, 9 de Fevereiro de 1712

fl. 82v e 83

17 de Mayo de 1712

... No orsamento do vosso azulejo vos não respondo ainda, porque he preciso que torne a fallar com os fabricantes; brevemente o farei, e sempre estou para servir-vos.

Haya, 17 de Mayo de 1712

fl. 87-87v

11 de Julho de 1712

... Os papeis publicos refirem muita parte; e se o criado portador desta tiver a honra de fallar-vos tambem informará de algumas. Como elle foi hum dos que empreguei no exame do azulejo dezejo que o ouçais, e que por elle me mandeis as ordens para servir-vos; a vossa mulher, e familia beijo as mãos...

Haya, 11 de Julho de 1712

fl. 100v-101

20 de Dezembro de 1712

... Já estou fallando nas vossas cazas de campo com medo, porque me lembra a que fazeis em Lisboa, e tardo em dar razão de mim sobre o azulejo para ella. Brevemente mandarei hum criado mui inteligente na materia a fallar com todos os fabricantes e ajustar os últimos preços de que vos remeterei a relação...

fl. 158

2 de Agosto de 1714

... Passo a responder ao que perguntais sobre grades de ferro...

... O custo não posso dizer-vos ao justo emquanto me não mandareis hum molde, que devem ser os officiaes...

fl. 158v-159

... Pelo que toca ao azulejo vos tenho dilatado muito tempo a resposta, porque tambem Deus Nosso Senhor me dilatou o impedimento da gota, a qual me atormentou tanto nestes tempos passados, que nunca me atrevi a hir a Delfihave, aonde são as melhores fabricas de azulejo; dentro em breves dias determino executa-llo, e a não ser aquelle obstaculo não teria faltado em dar-vos gosto.

Logo quando me fizestes a primeira pergunta vos mandei todas as informações por Gregorio Soares, o qual chegando a Lisboa vos achou nas Caldas, e eu o havia mandado a elle às ditas fabricas para poder informar-vos com meudeza, más he certo que nunca podemos saber o preço justo sem escolher os padrões de pintura que ha-de ter, e esta he a razão porque eu mesmo devo ir às fabricas; já então vos avizei que se poderia fazer o azulejo mais grosso que o que costumão, mas que esta differença não passaria da terça parte da grossura, e supposto que emquanto não faço aquella jornadinha não posso informar-vos destintamente, sempre vos aconselho que ao menos mandeis fazer o azulejo para huma caza pequena, porque à vista delle rezolvereis melhor se vos convém mayor encomenda (...).

fl. 165v-167

13 de Setembro de 1714

... Na ultima que vos escrevi disse que não podia informar-vos justamente dos preços dos azulejos emquanto não hia a Delfshave adonde era preciso escolher os padroes para saber o custo; ainda não pude fazer aquella jornada, mas como agora se offerece o portador desta que vai a Lisboa, não quero perder a occazião de mandar-vos algumas amostras para assim provar que me não descuido do que me encomendais.

Este criado vos entregará hum caixote em que mando huns azulejos brancos que serviram somente de mostrar a grossura de que poderão fazer-se os que ordenares, visto que quereis que sejam muito mais grossos que os ordinarios. Mando tambem outra amostra de azulejos delgados de huma fabrica nova que aqui se inventou, porque tem hum brutesco dourado, e me persuado que se se fizer hum painel de azulejo ordinario com sercadura deste brutesco dourado, que ficará vistoso; porém tem duas dificuldades, a primeira he que este tal azulejo dourado não se pode fazer mais grosso do que vai na amostra, e a segunda que custa mais caro do que qualquer outro.

Tambem se inventarão nesta terra huns admiraveis ladrilhos, porque são muito grandes, mui lizos, e durão muito ainda que estejam ao tempo; estes, ou se fazem todos de huma cor, ou mesclados misturando-lhe pó de pedra, a qual mescla passa de huma parte a outra, e ainda que o ladrilho se gaste, sempre conserva a mesma variedade na cor, e supposto que os labores sejam irregulares, quando os officiaes assentão o ladrilho, os põem, e concordão de maneira que fazem agradaveis figuras.

Destes me pareceo mandar-vos amostra, porque ainda que a respeito dos nossos são excessivamente caros, podereis ladrilhar algum gabinete em que se não faz huma grande despeza, mas adverti que se não podem aqui fazer mayores, que no cazo de os quereses mais pequenos, visto que estes são tão grandes, tambem o Official

não estimará que sejam menores porque lhe será preciso mudar de forma.

Para regular o preço de todas estas amostras he necessario em primeiro lugar assentarmos o valor prezente dos florins que me parecerá com pouca differença trezentos e vinte reis, o que depende dos cambios, e como o florim tem vinte placas, podemos regular a placa a dezaseis reis, mas o preço do azulejo azul sempre tem a mesma duvida que vos disse, que pende de ser melhor, ou peor o pintor que os debuxar, e de ter mais, ou menos fabrica no dezenho.

Se vos contentareis de azulejo semelhante a muitos que ahi tem hido custará a 14 florins, que são conforme o computo assim a 4\$480 reis. Se houver de ser tão grosso como vai na amostra, custará a 18 florins o cento. O azulejo dourado de que vos mando a amostra, custa a 20 florins o cento, mas já vos disse que este não pode ser grosso. Cada ladrilho dos que não tem mescla custa a cinco placas que são 80 reis, e cada ladrilho com mescla seis placas que são 96 reis. A estas despezas se há-de acrescentar a dos caixoes e dos fretes, quanto à primeira entendo que cada caixão que levará mil azulejos dos delgados custará dous florins, e se livrar digo e se levar mil dos grossos custará quatro; e quanto ao frete já vos avizei, que cada arratel de pezo custaria hum real.

Quando estas amostras que vos mando sem ordem fiquem inuteis, sempre ficará acreditado o dezejo que tenho de vos agradecer. A minha irman e sobrinhos beijo as mãos.

..... Utrecht 13 de Setembro de 1714.

Para o mesmo

Meu irmão do meu coração, e meu Senhor. Por hum criado desta Caza que vai a Lisboa vos remeto hum caixote com humas amostras de azulejo, como vereis da copia incluza da carta que leva o dito, criado, a qual me pareceo repetir-vos pelo correio ordinario, porque se acazo tardar o navio em que vai o caixote não perca

eu tempo em fazer-me lembrado na vossa memoria sem vos persuadir que me não descuido das encomendas que me encarregais.

Deste modo espero merecer que continueis a empregar-me no vosso serviço.

..... Utrecht 13 de Setembro de 1714

Academia das Ciências de Lisboa, Série Azul, mss. 82. Cartas do Conde de Tarouca (João Gomes da Silva 1671-1738), embaixador em Utrech entre 1711-1715 a seu cunhado Filipe de Sousa, casado com D. Catarina de Menezes, irmã.

REPERTÓRIO ICONOGRÁFICO

... quando por causas
... sua classificação segue
... divididos três divisões:
... que por sua vez se
... divididos com a tri-
... Il. Mercado e
... das Colinas

NOTA PRÉVIA

Procurámos estabelecer um *corpus* de conjuntos azulejares que se centram numa classificação semântica e temática proposta ao longo do trabalho.

Trata-se de um conjunto de imagens que designamos por *cenas-tipo* do azulejo português do século XVIII. A sua classificação seguiu o esquema delineado na Parte II, capítulo 1. Elencámos três divisões: **I. Vivências, II. Prazeres e III. Sentimentos**, que por sua vez se subdividem dentro de cada grupo e que se distinguem com a atribuição de uma letra (ex.: **A. Cenas de Toilette, B. Merenda e Passeio, C. Concerto**, etc.). As imagens dentro de cada subgrupo são numeradas.

No seguimento deste elenco iconográfico, procurámos identificar os principais modelos cotejando lado a lado gravura e azulejo.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Arquivo de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – p. 413, 437,
451, 455, 401, 461

Edições Inapa – p. 459

Fundação das Casas Fronteira e Alorna – p. 415, 471

Museu da Cidade/Câmara Municipal de Lisboa – p. 405, 417, 423,
429

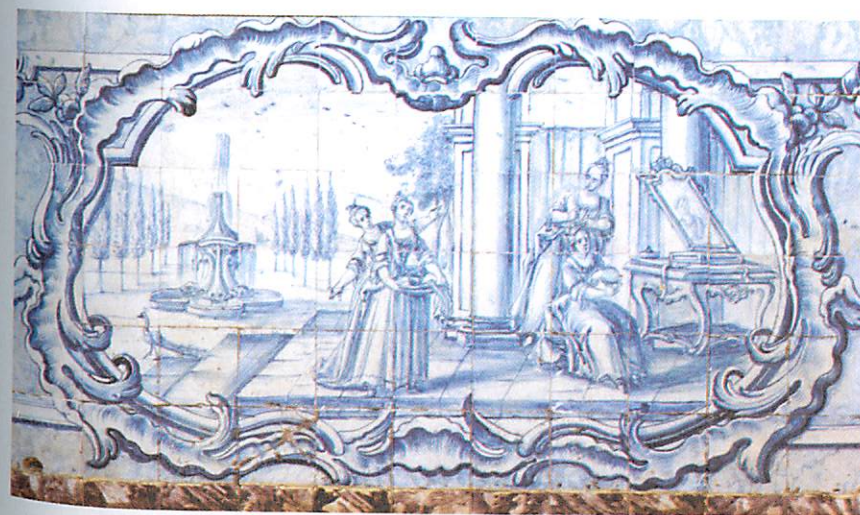
Quinta da Trindade (Seixal) – Ecomuseu – p. 401

Universidade Aberta – p. 399, 405/411, 419, 421, 433, 435, 437, 439,
443, 445, 447, 455, 457, 463-465, 481, 483, 485, 487

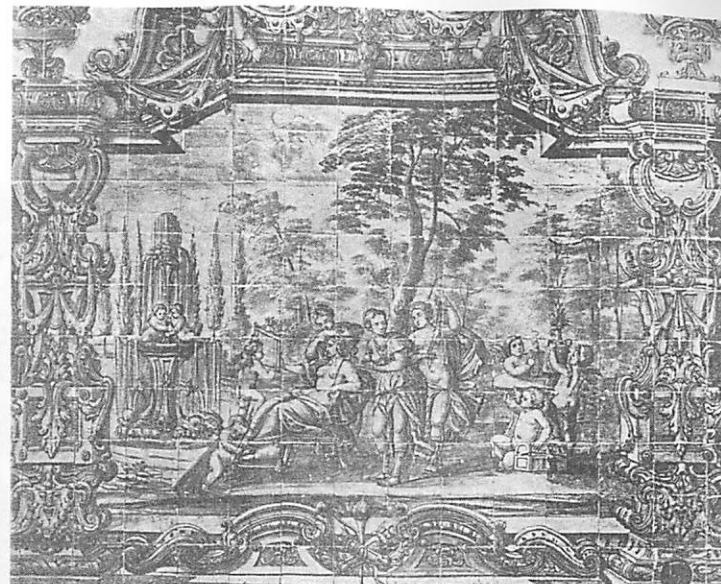
Elenco de *cenar-tipo*

I. VIVÊNCIAS

A. Cenas de *toilette*



I.A.1 a,b - Palácio Ceia, a *toilette* 2.^a metade do séc. XVIII

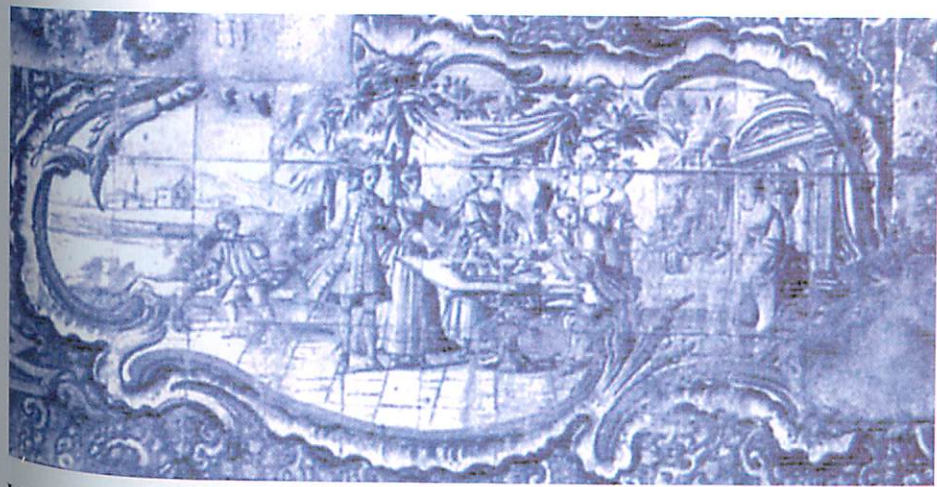


I.A.2 - Palácio dos Machadinhos, *toilette de Vénus*, painel de azulejos,
2.º quartel do séc. XVIII



I.A.3 - Quinta da Trindade no Seixal, painel de azulejos,
2.º quartel do séc. XVIII

B. Merenda e Passeio

I.B.1 - Palácio de Queluz, canal, *a merenda ao ar livre*, 2.^a metade do séc. XVIIII.B.2 - Palácio de Queluz, canal, *a merenda ao ar livre*, 2.^a metade do séc. XVIII

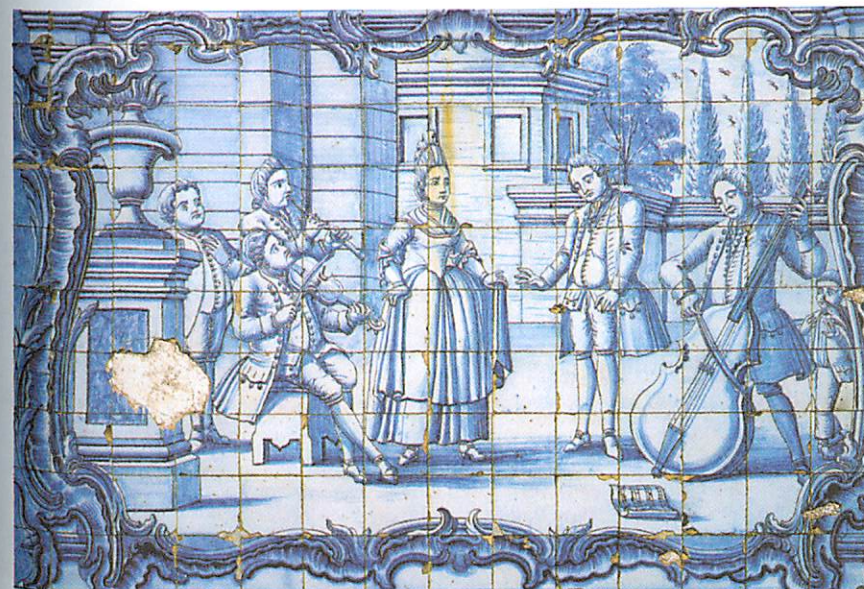


I.B.3 - Palácio Pimenta, *a leitura*, 2.º quartel do séc. XVIII



I.B.4. - Palácio Ceia, *a invalidez*, 2.ª metade do séc. XVIII

C. Concerto

I.C.1 - Palácio Praia e Monforte, *senhora a tocar clavicórdio*, 2.ª metade do séc. XVIIII.C.2 - Palácio dos Guiões, *concerto ao ar livre*, 2.ª metade do séc. XVIII



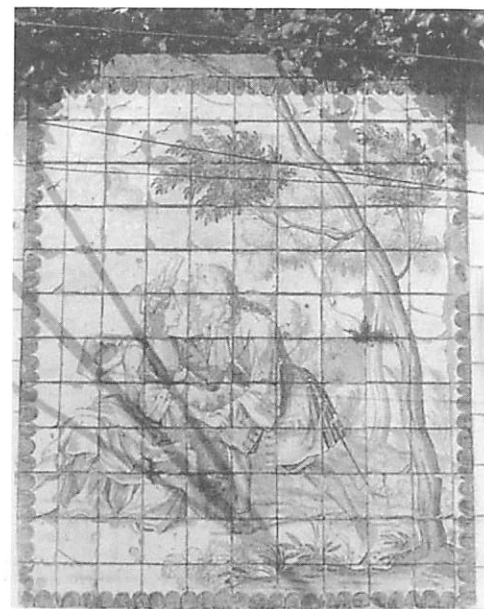
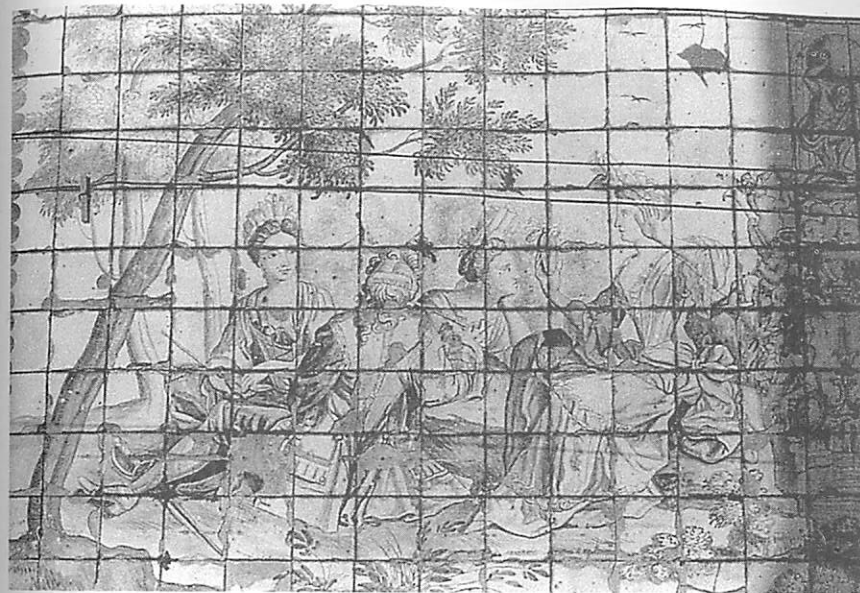
I.C.3 - Casas Novas (Colares), a *audição*, pormenor, 2.ª metade do séc. XVIII



I.C.4 - Quinta dos Azulejos (Lumiar), a *aula de piano*, 2.ª metade do séc. XVIII



IC.5 - Palácio Ceia, *concerto ao ar livre*, 2.^a metade do séc. XVIII

D. Fête galante

I.D.1-2 - Coleção de Adriano Júlio Coelho, painéis atribuídos a Manuel Pereira,
1.ª metade do séc. XVIII [Arquivo de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian]



I.D.3-4 - Palácio Fronteira, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, *cenários galantes*, 2.^a metade do séc. XVIII

E. Chinoiserie

I.E.1-2 - Palácio Pimenta, 2.º quartel do séc. XVIII



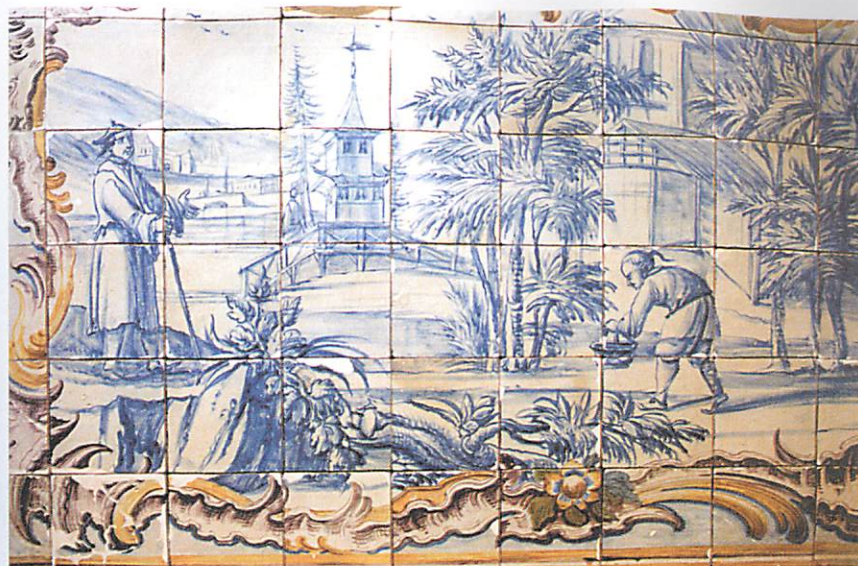
I.E.3-4 - Palácio Ceia, 2.^a metade do séc. XVIII



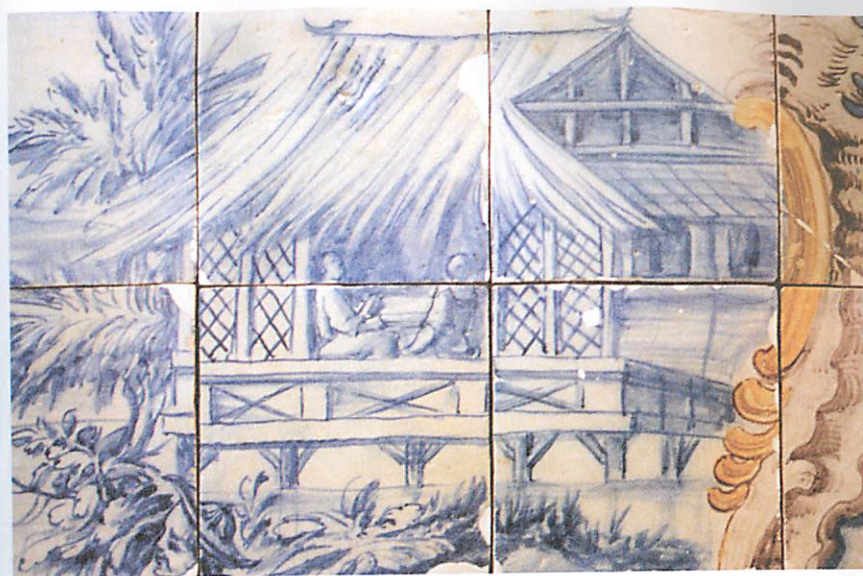
I.E.5-6 - Palácio Ceia, 2.^a metade do séc. XVIII



I.E.7-8 - Rua de Alcântara, painéis de azulejo desmontados. Depósito de azulejaria da Câmara Municipal de Lisboa, 2.ª metade do séc. XVIII



I.E.9-10 - Rua de Alcântara, painéis de azulejo desmontados. Depósito de azulejaria, da Câmara Municipal de Lisboa, 2.ª metade do séc. XVIII



I.E.11-12 - Rua de Alcântara, painéis de azulejo desmontados. Depósito de azulejaria, da Câmara Municipal de Lisboa, 2.ª metade do séc. XVIII



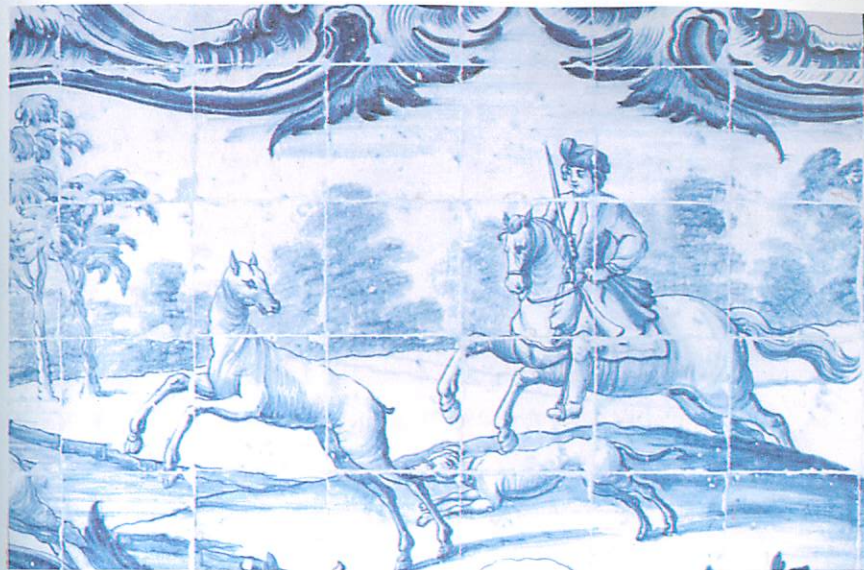
I.E.13-14 - Rua de Alcântara, painéis de azulejo desmontados. Depósito de azulejaria, da Câmara Municipal de Lisboa, 2.ª metade do séc. XVIII



I.E. 15 - Palácio de Queluz, painéis da sala das Mangas, finais do séc. XVIII

II. PRAZERES

A - Caça

II.A.1-2 - Palácio Ceia, *montarias*, 2.^a metade do séc. XVIII

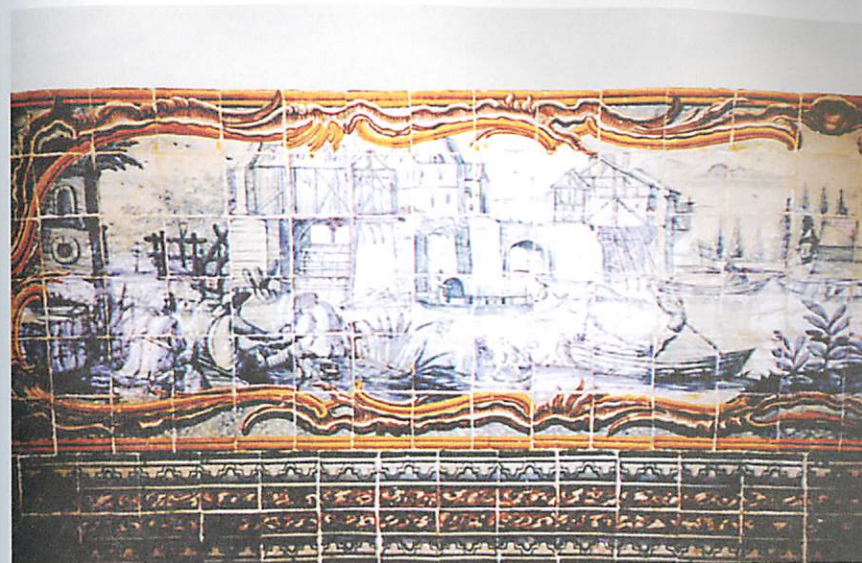


II.A.3 - Palácio Ceia, *montarias*, painéis, 2.^a metade do séc. XVIII

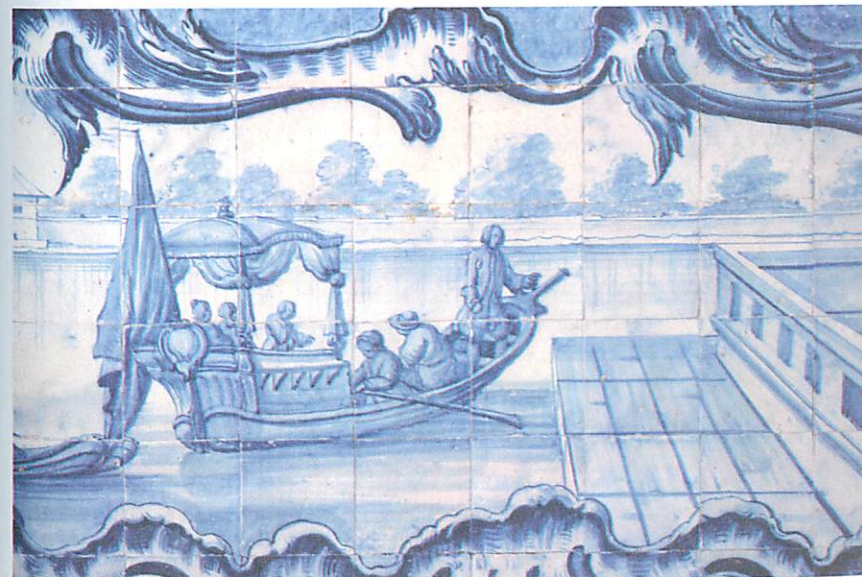


II.A.4 - Palácio Praia e Monforte, *a caçada ao javali*, 2.^a metade do séc. XVIII

B. Pesca



II.B.1 - Casa Nobre "Vila Garcia", 2.^a metade do séc. XVIII [Arquivo de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian]



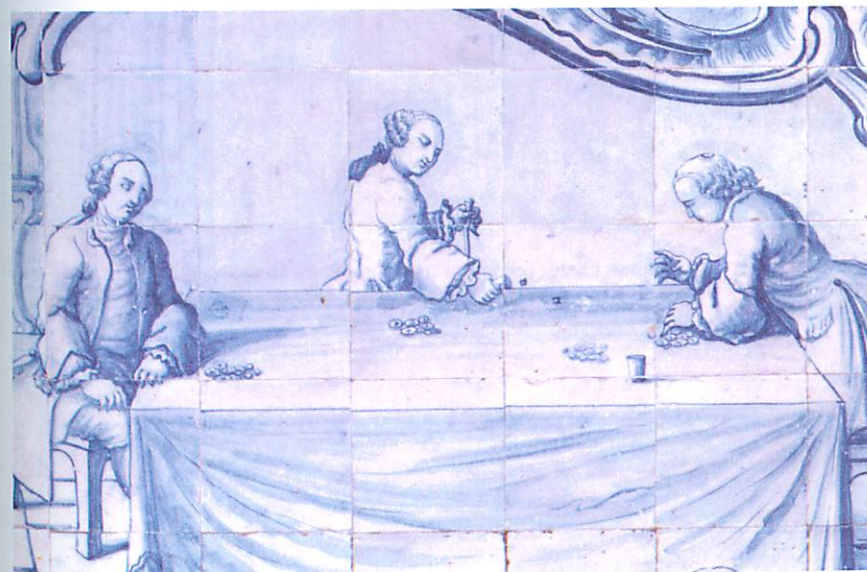
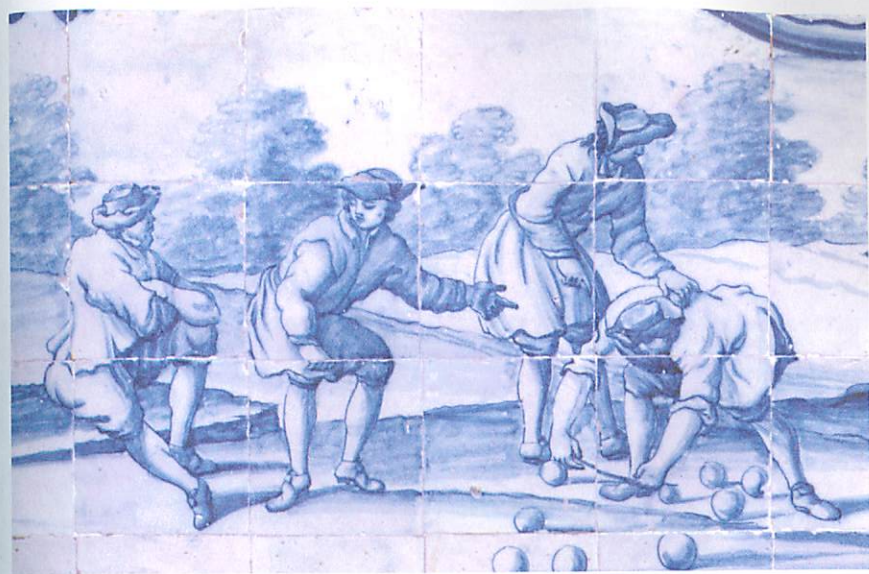
II.B.2 - Palácio Ceia, *porto de mar com bergantim*, 2.^a metade do séc. XVIII



II.B.3-4 - Palácio Ceia, porto de mar com diferentes embarcações, 2.^a metade do séc. XVIII

C. Jogos e divertimentos

II.C.1-2 - *Meninos jogando ao pião*, 2.^a metade do séc. XVIII (coleção particular)



II.C.3-4 - Palácio Ceia, *jogos de gamão, cartas, bilhar, e jogo da malha*,
2.ª metade do séc. XVIII, pormenores



II.C.5 - Palácio Ceia, *jogos de gamão, cartas, bilhar, e jogo da malha*,
2.^a metade do séc. XVIII, pormenor

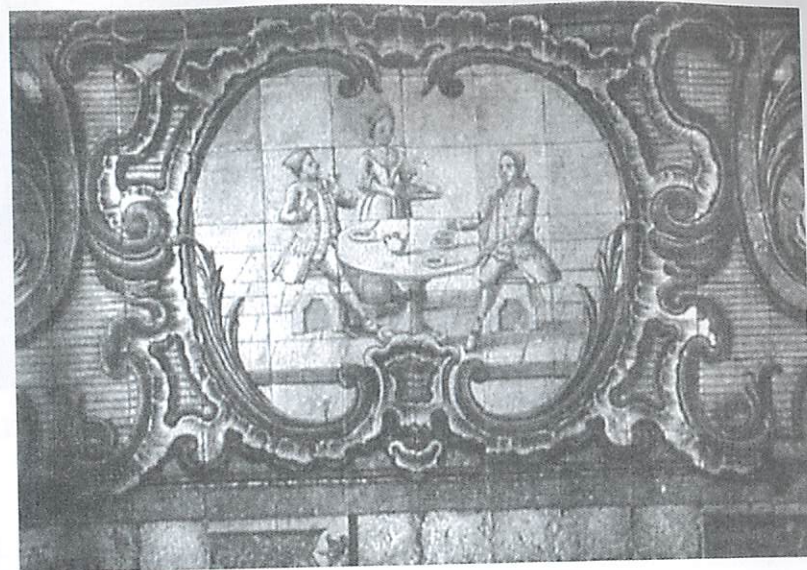
D. Dança

II.D.1 - Palácio Ceia, *a dança*, 2.ª metade do séc. XVIIIII.D.2 Palácio Monteiro-Mor, *a dança*, 2.ª metade do séc. XVIII

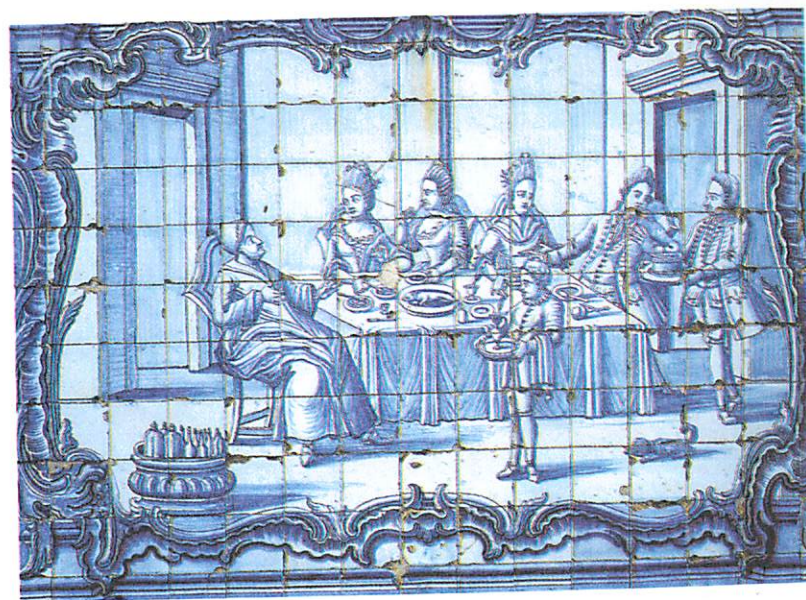


II.D.3 - Palácio Praia e Monforte, *a dança*, 2.^a metade do séc. XVIII

E. Mesa



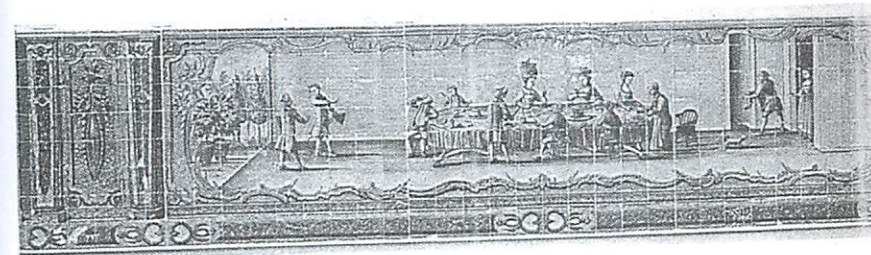
II.E.1 - Condes de Murça (prov. Arruda dos Vinhos), painel, 1.ª metade do séc. XVIII [Arquivo de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian]



II.E.2 Palácio dos Guiões, a mesa, 2.º quartel do séc. XVIII



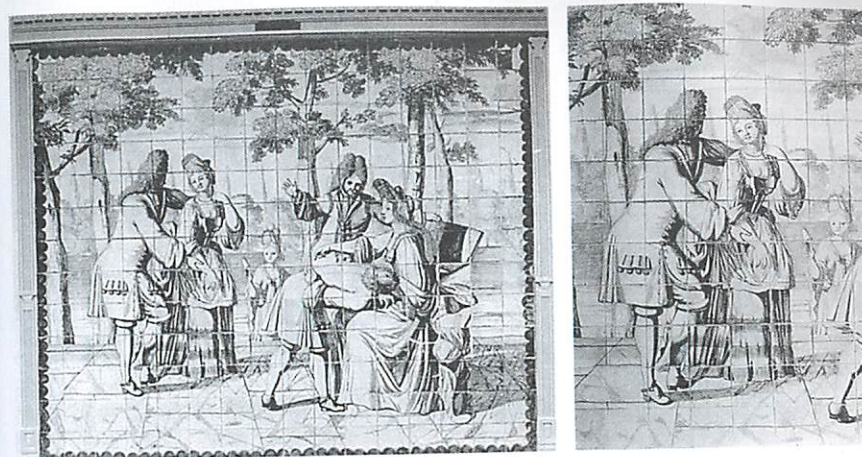
II.E.3 - Palácio Pombal em Oeiras, *Preparação do chocolate*, 2.º quartel do séc. XVIII



II.E.4-5 - *Apologia do Garfô*, 2.ª metade do séc. XVIII (coleção particular)

III. SENTIMENTOS

A. Intimidade/Galanteria



III.A.1a,b - Casa Museu Nogueira da Silva Braga, painel holandês de William van der Kloet, inícios do séc. XVIII



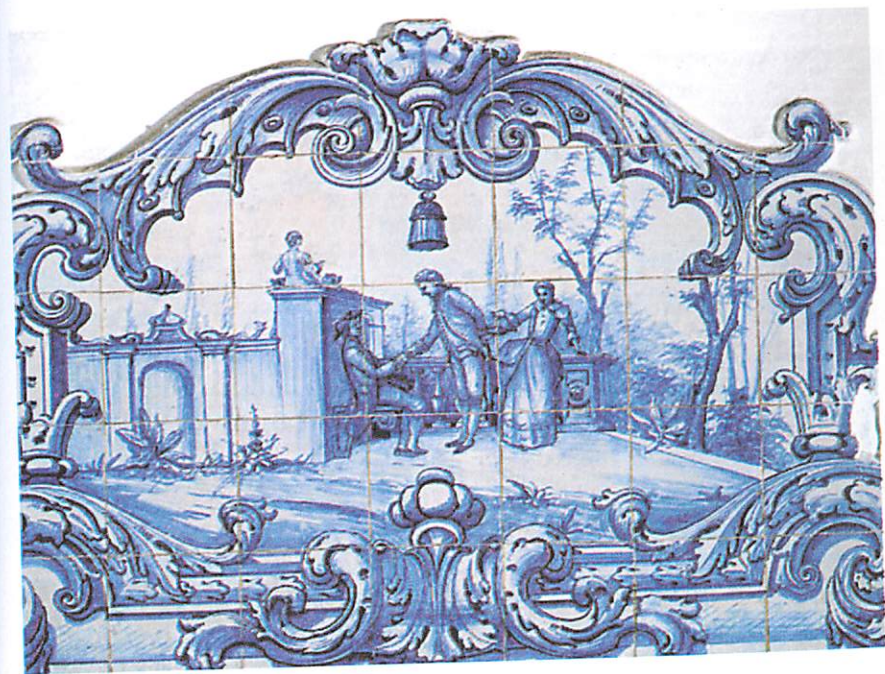
III.A.2 - Palácio Ceia, *encontros amorosos*, 2.ª metade do séc. XVIII



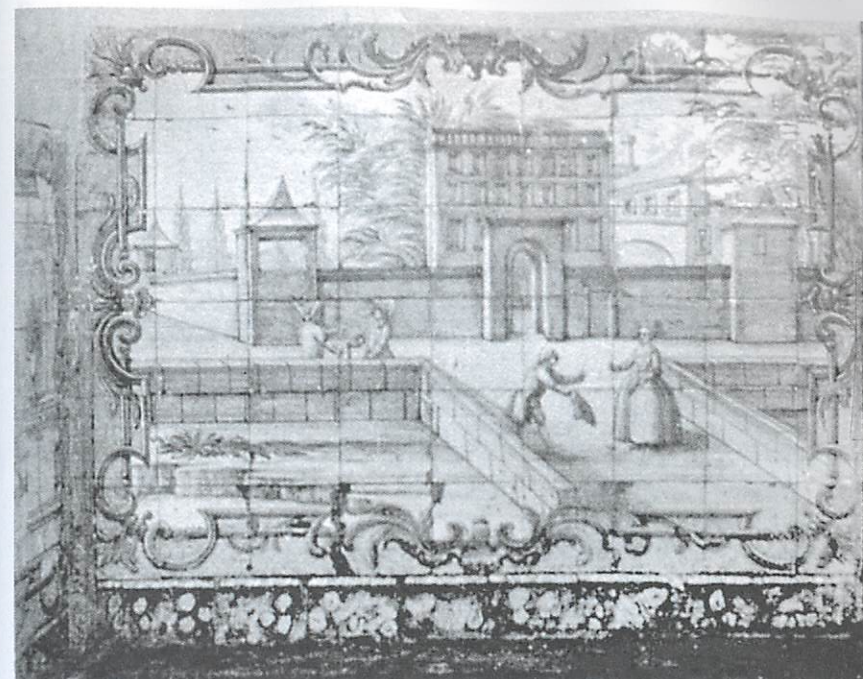
III.A.3-4 - Palácio Ceia, *encontros amorosos*, 2.^a metade do séc. XVIII



III.A.5 - Quinta dos Azulejos (Lumiar), *par galante*, 2.^a metade do séc. XVIII



III.A.6 - Casa Nobre Lázaro Leitão, *a troca do bilhete*, fins do séc. XVIII



III.A.7 - Casa Nobre Vila Garcia, *o cumprimento*, 2.^a metade do séc. XVIII



III.A.8 - Quinta do Bulhaco, *par amoroso*, painel, inícios do séc. XIX

B. Amor e Natureza

III.B.1 - Palácio Ceia, no terraço... 2.^a metade do séc. XVIIIIII.B.2 - Palácio Ceia, as vindimas, 2.^a metade do séc. XVIII



III.B.3 - Palácio Ceia, *alegoria O Outono*, 2.^a metade do séc. XVIII



III.B.4 - Palácio Ceia, *o encontro na caça*, 2.^a metade do séc. XVIII

Modelos

CAÇADAS

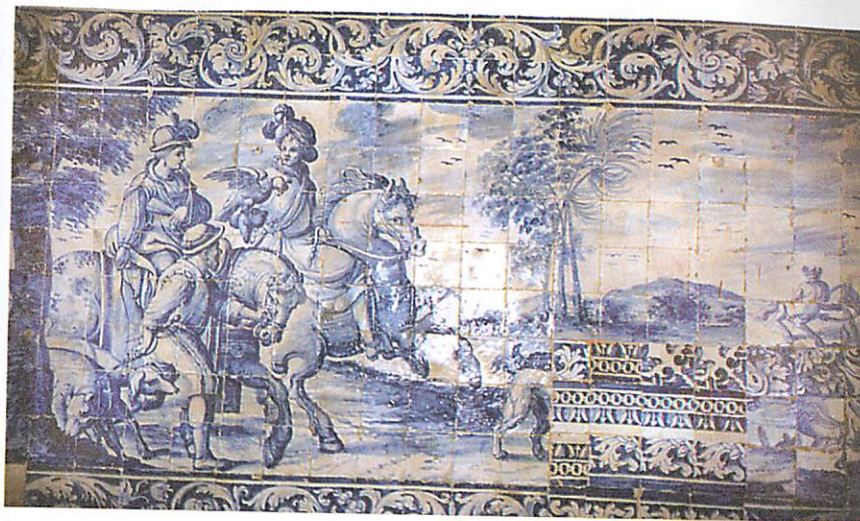


Fig. 1 - Palácio de Tancos, pormenor, inícios do séc. XVIII



Fig. 1A - Gravura de António Tempesta, séc. XVII



Fig. 2 - Palácio Monteiro-Mor, pormenor, 2.ª metade do séc. XVIII



Fig. 2A - Gravura de *L'Oeuvre Gravée d'Antoine Watteau* [...] gravée d'après des tableaux et dessins originaux tirés du Cabinet du Roy... Paris, s/d, *La Danse Bachique*

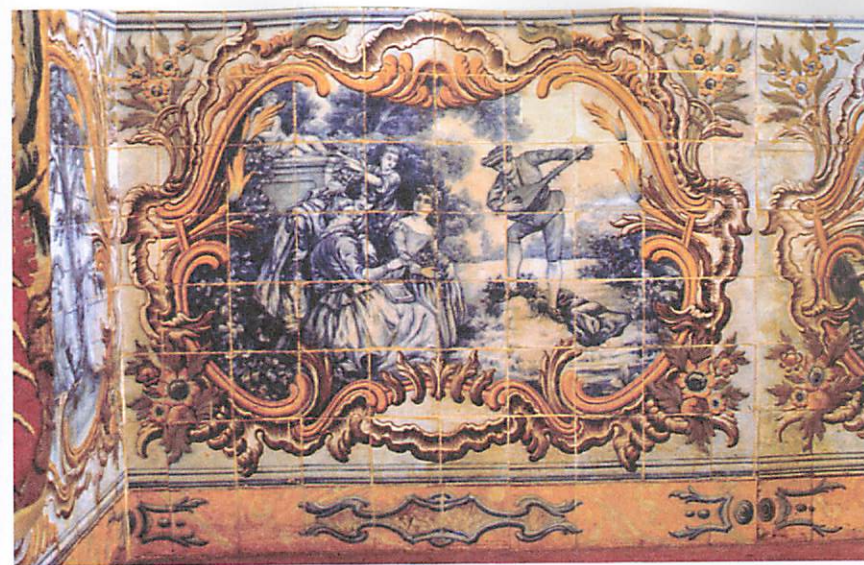


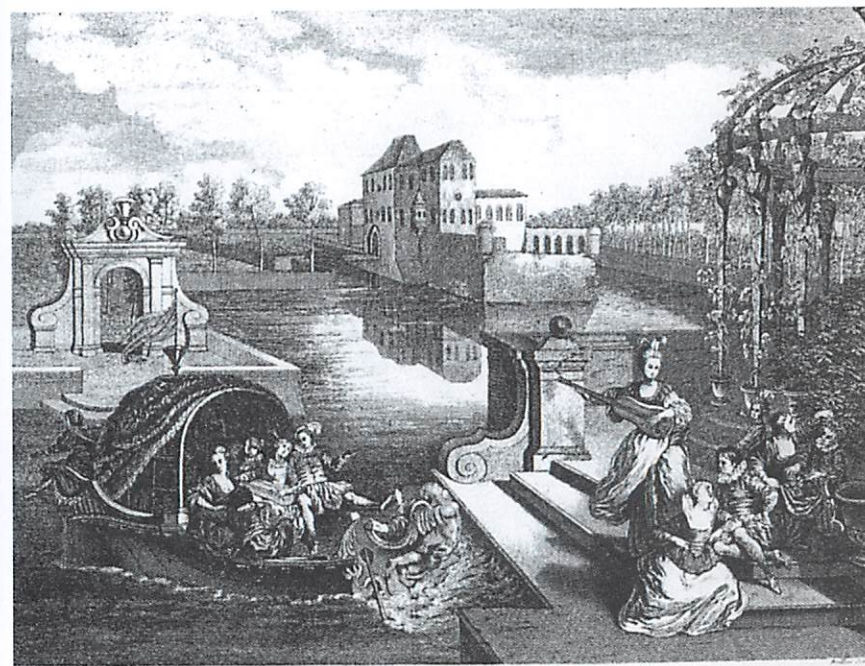
Fig. 3 - Palácio Fronteira, Sala Eros, 2.ª metade do séc. XVIII



Fig. 3A - Pintura de Watteau, *Les Charmes de la Vie*



Fig. 4 - Palácio Pombal (Oeiras), 2.^a metade do séc. XVIII



LE PRINTEMPS.

Œuvre d'après le Tableau original peint par Watteau, haut de 1 pied 5 pouces et large de 1 pied 8 pouces
 par le graveur M. P. LeClerc

Fig. 4A - Gravura de L'Oeuvre Gravée d'Antoine Watteau [...] gravée d'après des tableaux et dessins originaux tirés du Cabinet du Roy... Paris, s/d, Printemps



Fig. 5 - Palácio Mosteiro-Mor, *o concerto campestre*, 2.^a metade do séc. XVIII



Fig. 5A - Gravura de Bernard Picard, *Concert Champestre*, séc. XVII [BNP]



Fig. 6 - Palácio Valada Azambuja, 1.ª metade do séc. XVIII



Fig. 6A - Gravura da obra de Watteau, *La petite danseuse*, séc. XVII [BNP]

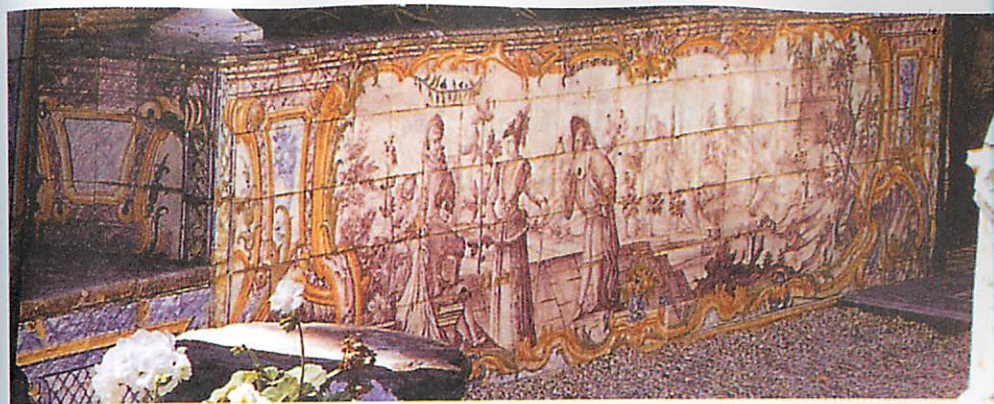


Fig. 7 - Quinta dos Azulejos, 2.ª metade do sec. XVII pormenor



Fig. 7A - Gravura da obra de Watteau, *L'aventurière*, séc. XVII [BNP]

Barcos/embarcações



Fig. 8 - Palácio Ceia, pormenor, 2.ª metade do séc. XVIII



Fig. 8A - Gravuras avulsas (paisagem holandesa), Biblioteca Nacional de Paris [publicadas in *The Illustrated Bartsch – Netherlands Artists* 6, Abaris Book, 1980, vol. 1, pp. 278]; *Dessins de tous les bâtiments qui naviguent sur la Méditerranée*, par Jean Jouvet, 1678 [BNP]

TRAJES / TIPOS SOCIAIS



Fig. 9 - Palácio Ceia, pormenor

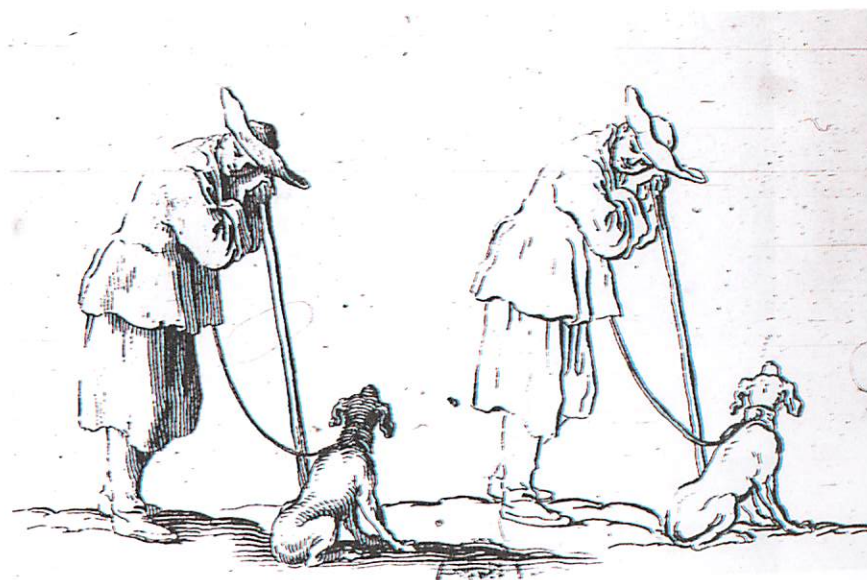


Fig. 9A - Gravura de Sebastião Le Clerc, séc. XVIII, Biblioteca Nacional de Paris

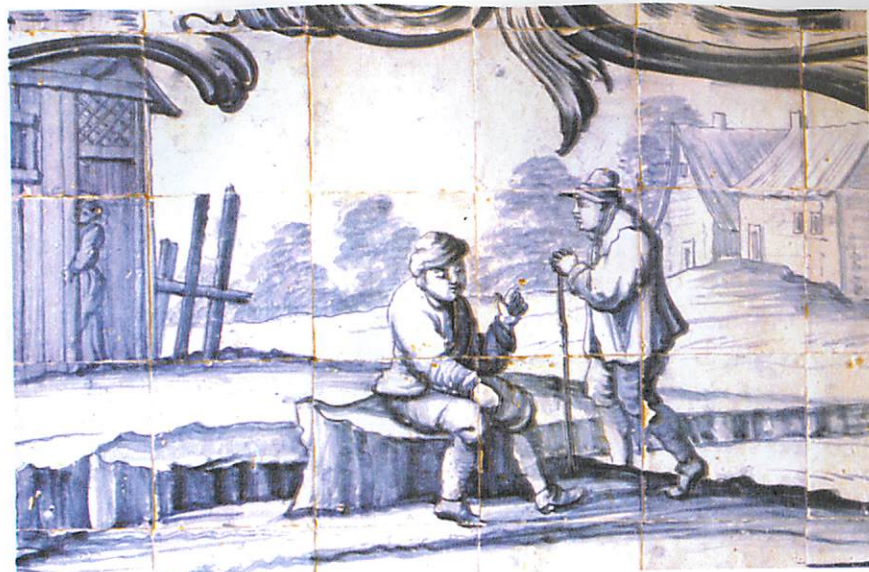


Fig. 10 - Palácio Ceia, pormenor, 2.ª metade do séc. XVIII



Fig. 10A - Gravura de Sebastião Le Clerc, séc. XVIII,
Biblioteca Nacional de Paris



Figs. 11 - Palácio Ceia, pormenor, 2.^a metade do séc. XVIII



Fig. 11A - Gravura de Sebastião Le Clerc, séc. XVIII,
Biblioteca Nacional de Paris



Figs. 12 - Palácio de Queluz, pormenor,
2.ª metade do séc. XVIII



Fig. 12A - Gravura de Sebastião Le Clerc, séc. XVIII,
Biblioteca Nacional de Paris



Figs. 13 - Palácio Pombal, pormenor, 2.ª metade do séc. XVIII

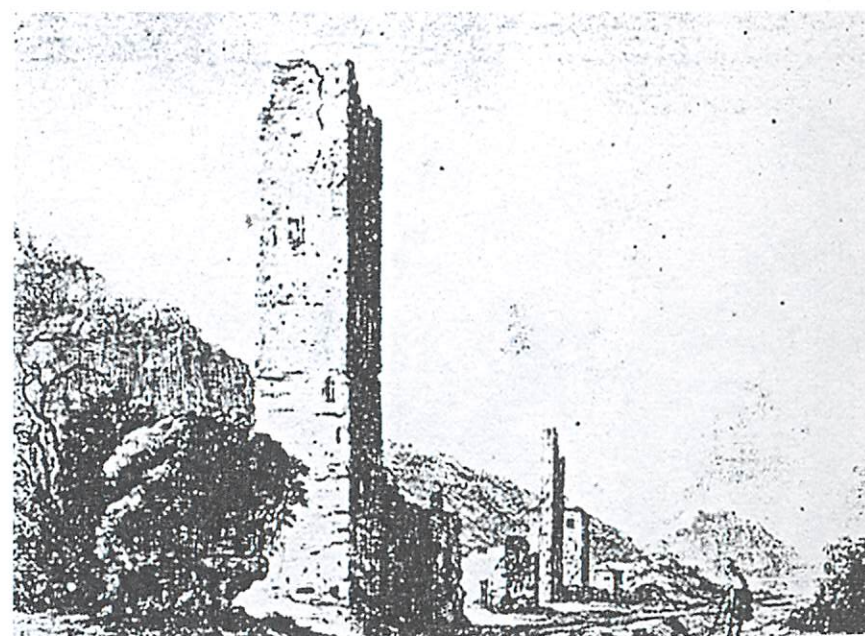


Fig. 13A - Gravura de *Dutch and Flemish Etchings engravings and Woodcuts* (1450-1700)

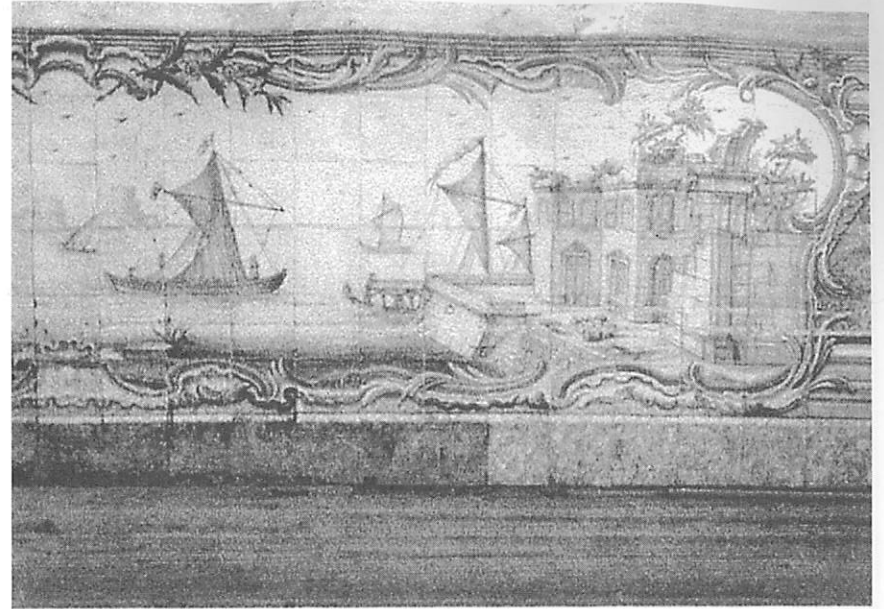


Fig. 14 - Casa Nobre "Vila Garcia", pormenor, 2.^a metade do séc. XVIII

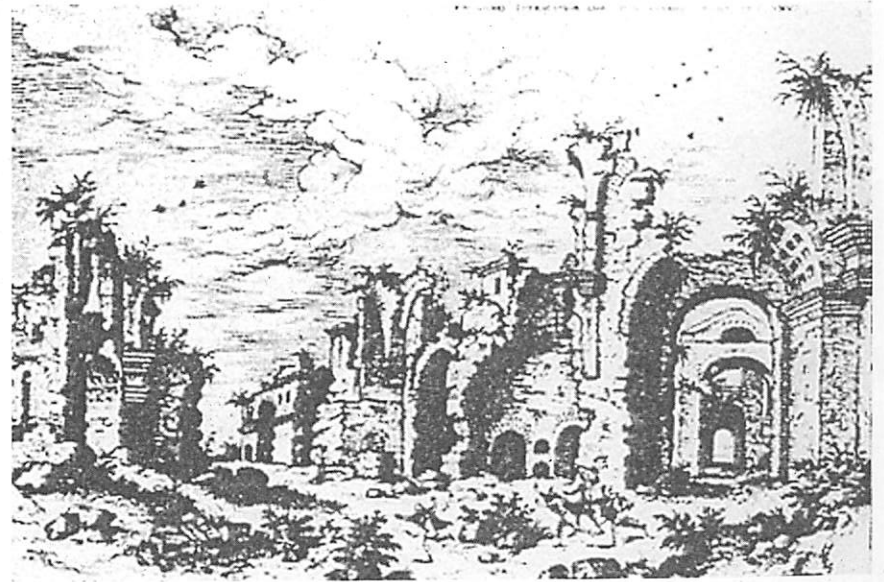


Fig. 14A - Gravura de *Dutch and Flemish Etchings engravings and Woodcuts (1450-1700)*

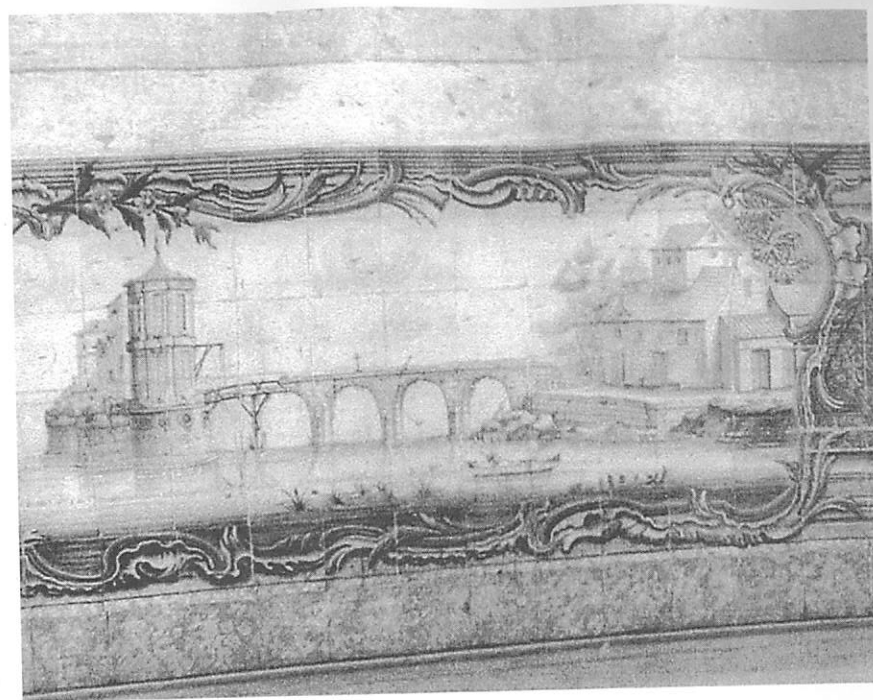


Fig. 15 - Casa Nobre "Vila Garcia", pormenor, 2.ª metade do séc. XVIII



Fig. 15A - Gravura de *Dutch and Flemish Etchings engravings and Woodcuts* (1450-1700)

CHINOISERIE

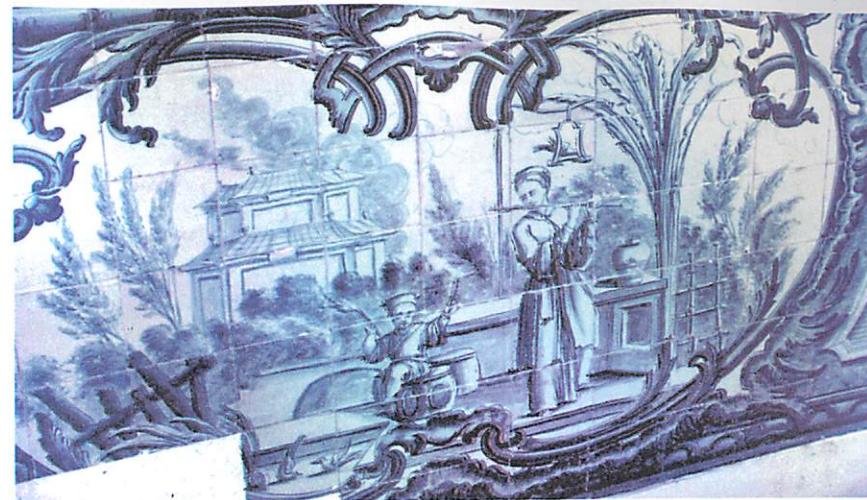


Fig. 16 - Museu do Azulejo, painel

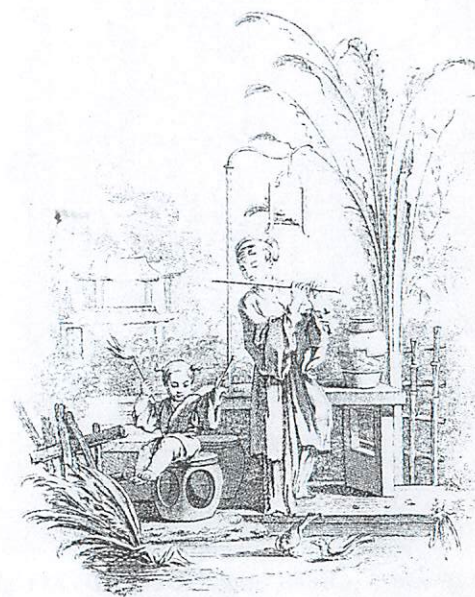


Fig. 16A - Gravura de Gabriel Huquier, *Scènes de la vie Chinoise*, Biblioteca Nacional de Paris



Fig. 17 - Palácio Ceia, painel

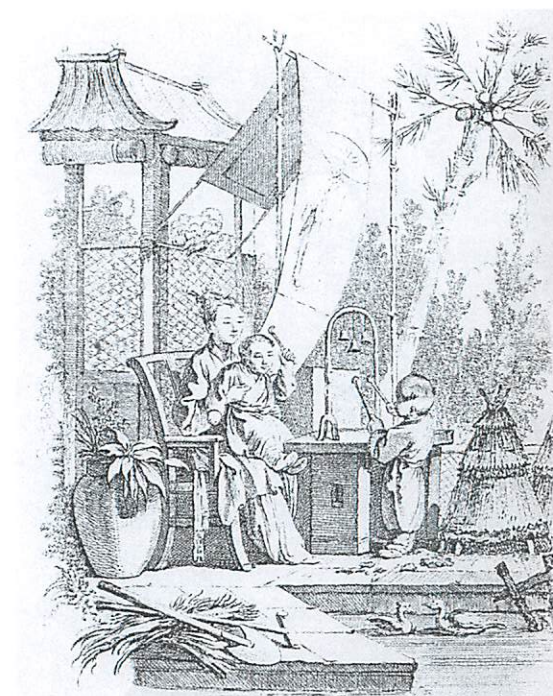


Fig. 17A - Gravura de Gabriel Huquier, *Scènes de la vie Chinoise*, Biblioteca Nacional de Paris



Fig. 18 - Palácio Ceia, painel



Fig. 18A - Gravura de Gabriel Huquier,
Scènes de la vie Chinoise



Fig. 19 - Museu do Azulejo, painel



Fig. 19A - Gravura de Gabriel Huquier, *Scènes de la vie Chinoise*

Jogos



Fig. 20 - Palácio Ceia, cenas de jogos do pião, pormenor,
2.ª Metade do sec. XVIII, colecção particular



Figs. 20A - Gravura com jogos de quilhas e ao pião, de Gravelot [BNP] e
gravuras de *Les Quilles* de Jean Lepautre [BNP]

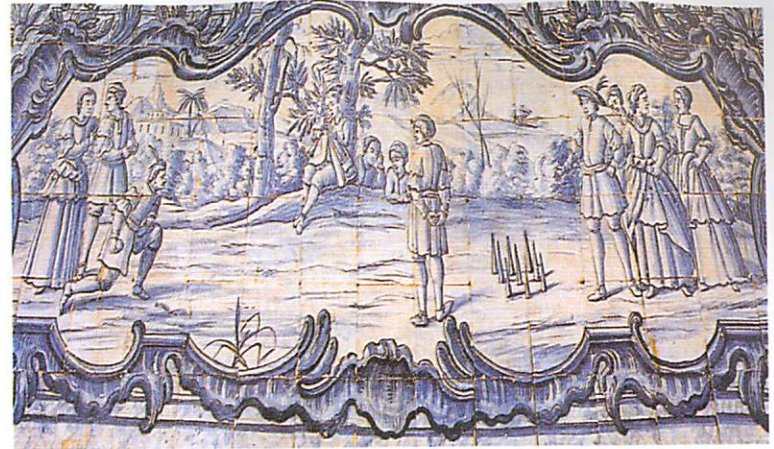


Fig. 21 - Palácio Ceia, cenas de jogos do pião, pormenor, 2.ª Metade do séc. XVIII, colecção particular



Figs. 21A - Gravura com jogos de quilhas e do pião, de Gravelot [BNP] e gravura de *Les Quilles* de Jean Lepautre, [BNP]

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 – Palácio Ludovice. São Pedro de Alcântara.....	103
Fig. 2 – Palácio Pimenta. Campo Grande.....	103
Fig. 3 – Palácio dos Guiões. Amoreiras.....	104
Fig. 4 – Palácio Rebelo de Andrade – Ceia. São Mamede.....	104
Fig. 5 – Lisboa. Colégio dos Nobres, planta e perfil do terreno, entre 1759 e 1769	105
Fig. 6 – Quinta da Alfarrobeira. Calhariz de Benfica	105
Fig. 6A – Tanque da Quinta da Alfarrobeira. Pormenor	106
Fig. 7 – Cascata do Jardim da Quinta de D. Diogo de Mendonça Corte Real. Junqueira.....	106

Elenco de *cenar-tipo*

I. VIVÊNCIAS

A. Cenas de *toilette*

I.A.1 a,b – Palácio Ceia, <i>a toilette</i> 2. ^a metade do séc. XVIII.....	399
I.A.2 – Palácio dos Machadinhos, <i>toilette de Vénus</i> , painel de azulejos, 2. ^o quartel do séc. XVIII	401
I.A.3 – Quinta da Trindade no Seixal, painel de azulejos, 2. ^o quartel do séc. XVIII	401

B. Merenda e Passeio

I.B.1 – Palácio de Queluz, canal, <i>a merenda ao ar livre</i> , 2. ^a metade do séc. XVIII.....	403
--	-----

- I.B.2 – Palácio de Queluz, canal, *a merenda ao ar livre*, 2.^a metade do séc. XVIII..... 403
 I.B.3 – Palácio Pimenta, *a leitura*, 2.^o quartel do séc. XVIII..... 405
 I.B.4 – Palácio Ceia, painel de azulejo, *a invalidez*, 2.^a metade do séc. XVIII..... 405

C. Concerto

- I.C.1 – Palácio Praia e Monforte, *senhora a tocar clavicórdio*, 2.^a metade do séc. XVIII..... 407
 I.C.2 – Palácio dos Guiões, *concerto ao ar livre*, 2.^a metade do séc. XVIII..... 407
 I.C.3 – Casas Novas (Colares), *a audição*, pormenor, 2.^a metade do séc. XVIII..... 409
 I.C.4 – Quinta dos Azulejos (Lumiãr), *a aula de piano*, 2.^a metade do séc. XVIII..... 409
 I.C.5 – Palácio Ceia, painel de azulejos, *concerto ao ar livre*, 2.^a metade do séc. XVIII..... 411

D. Fête galante

- I.D.1-2 – Coleção de Adriano Júlio Coelho, painéis atribuídos a Manuel Pereira, 1.^a metade do séc. XVIII [Arquivo de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian]..... 413
 I.D.3-4 – Palácio Fronteira, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, *cenários galantes*, 2.^a metade do séc. XVIII..... 415

E. Chinoiserie

- I.E.1-2 – Palácio Pimenta, 2.^o quartel do séc. XVIII..... 417
 I.E.3-6 – Palácio Ceia, 2.^a metade do séc. XVIII..... 419/21
 I.E.7-14 – Rua de Alcântara, painéis de azulejo desmontados, 2.^a metade do séc. XVIII, depósito de azulejaria da C.M.L. 423/29
 I.E.15 – Palácio de Queluz, painéis da sala das Mangas, finais do séc. XVIII..... 431

II. PRAZERES

A. Caça

- II.A.1-3 – Palácio Ceia, *montarias*, 2.^a metade do séc. XVIII..... 433/35
 II.A.4 – Palácio Praia e Monforte, *a caçada ao javali*, 2.^a metade do séc. XVIII..... 435

B. Pesca e Cenas marítimas

- II.B.1 – Casa Nobre “Vila Garcia”, 2.^a metade do séc. XVIII [Arquivo de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian] 437
 II.B.2 – Palácio Ceia, *porto de mar com bergantim*, 2.^a metade do séc. XVIII 437
 II.B.3-4 – Palácio Ceia, *porto de mar com diferentes embarcações*, 2.^a metade do séc. XVIII..... 439

C. Jogos e divertimentos

- II.C.1-2 – *Meninos jogando ao pião*, 2.^a metade do séc. XVIII (coleção particular)..... 441
 II.C.3-5 – Palácio Ceia, *jogos de gamão, cartas, bilhar, e jogo da malha*, 2.^a metade do séc. XVIII, pormenores 443/45

D. Dança

- II.D.1 – Palácio Ceia, *a dança*, 2.^a metade do séc. XVIII..... 447
 II.D.2 – Palácio Monteiro-Mor, *a dança*, 2.^a metade do séc. XVIII. 447
 II.D.3 – Palácio Praia e Monforte, *a dança*, 2.^a metade do séc. XVIII 449

E. Mesa

- II.E.1 – Condes de Murça (prov. Arruda dos Vinhos), painel, 1.^a metade do séc. XVIII [Arquivo de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian] 451

II.E.2 – Palácio dos Guiões, <i>a mesa</i> , 2.º quartel do séc. XVIII.....	451
II.E.3 – Palácio Pombal em Oeiras, <i>Preparação do chocolate</i> , 2.º quartel do séc. XVIII.....	453
II.E.4-5 – <i>Apologia do Garfo</i> , 2.ª metade do séc. XVIII (coleção particular).....	453

III. SENTIMENTOS

A. Intimidade/Galanteria

III.A.1a,b – Casa Museu Nogueira da Silva Braga, painel holandês de William van der Kloet, inícios do séc. XVIII.....	455
III.A.2-4 – Palácio Ceia, <i>encontros amorosos</i> , 2.ª metade do séc. XVIII.....	455/57
III.A.5 – Quinta dos Azulejos (Lumiar), <i>par galante</i> , 2.ª metade do séc. XVIII.....	459
III.A.6 – Casa Nobre Lázaro Leitão, <i>a troca do bilhete</i> , fins do séc. XVIII.....	459
III.A.7 – Casa Nobre Vila Garcia, <i>o cumprimento</i> , 2.ª metade do séc. XVIII.....	461
III.A.8 – Quinta do Bulhaco, <i>par amoroso</i> , painel, inícios do séc. XIX.....	461

B. Amor e Natureza

III.B.1 – Palácio Ceia, <i>no terraço...</i> , 2.ª metade do séc. XVIII.....	463
III.B.2 – Palácio Ceia, <i>as vindimas</i> , 2.ª metade do séc. XVIII.....	463
III.B.3 – Palácio Ceia, <i>alegoria O Outono</i> , 2.ª metade do séc. XVIII.....	465
III.B.4 – Palácio Ceia, <i>o encontro na caça</i> , 2.ª metade do séc. XVIII.....	465

Modelos

CAÇADAS

Fig. 1 – Palácio de Tancos, pormenor, inícios do séc. XVIII.....	467
Fig. 1A – Gravura de António Tempesta, séc. XVII.....	467

TEMAS GALANTES

Fig. 2 – Palácio Monteiro-Mor, pormenor, 2.ª metade do séc. XVIII	469
Fig. 2A – Gravura de <i>L'Oeuvre Gravée d'Antoine Watteau [...]</i> <i>gravée d'après des tableaux et dessins originaux tirez du</i> <i>Cabinet du Roy... Paris, s/d, La Danse Bachique.....</i>	469
Fig. 3 – Palácio Fronteira, Sala Eros, 2.ª metade do séc. XVIII.....	471
Fig. 3A – Pintura de Watteau, <i>Les Charmes de la Vie</i>	471
Fig. 4 – Palácio Pombal (Oeiras), 2.ª metade do séc. XVIII.....	473
Fig. 4A – Gravura de <i>L'Oeuvre Gravée d'Antoine Watteau [...]</i> <i>gravée d'après des tableaux et dessins originaux tirez du</i> <i>Cabinet du Roy... Paris, s/d, Printemps.....</i>	473
Fig. 5 – Palácio Monteiro-Mor, <i>o concerto campestre</i> , 2.ª metade do séc. XVIII.....	475
Fig. 5A – Gravura de Bernard Picard, <i>Concert Champestre</i> , séc. XVII [BNP].....	475
Fig. 6 – Palácio Vajada Azambuja, 1.ª metade do séc. XVIII.....	477
Fig. 6A – Gravura da obra de Watteau, <i>La petite danseuse</i> , séc. XVII [BNP].....	477
Fig. 7 – Quinta dos Azulejos, 2.ª metade do séc. XVII, pormenor...	479
Fig. 7A – Gravura da obra de Watteau, <i>L'aventurière</i> , séc. XVII [BNP].....	479

CENAS MARÍTIMAS/PAISAGENS RURAIS

Barcos/embarcações

Fig. 8 – Palácio Ceia, pormenor, 2.ª metade do séc. XVIII.....	481
--	-----

- Fig. 8A** – Gravuras avulsas (paisagem holandesa), Biblioteca Nacional de Paris [publicadas in *The Illustrated Bartsch – Netherlandish Artists* 6, Abaris Book, 1980, vol. 1, pp. 278]; *Dessins de tous les bâtiments qui naviguent sur la Méditerranée*, par Jean Jouvett, 1678 [BNP]..... 481

TRAJES/TIPOS SOCIAIS

- Fig. 9** – Palácio Ceia, pormenor..... 483
Fig. 9A – Gravura de Sebastião Le Clerc, séc. XVIII, Biblioteca Nacional de Paris..... 483
Fig. 10 – Palácio Ceia, pormenor, 2.^a metade do séc. XVIII 485
Fig. 10A – Gravura de Sebastião Le Clerc, séc. XVIII, Biblioteca Nacional de Paris..... 485
Fig. 11 – Palácio Ceia, pormenor, 2.^a metade do séc. XVIII 487
Fig. 11A – Gravura de Sebastião Le Clerc, séc. XVIII, Biblioteca Nacional de Paris..... 487
Fig. 12 – Palácio de Queluz, pormenor, 2.^a metade do séc. XVIII... 489
Fig. 12A – Gravura de Sebastião Le Clerc, séc. XVIII, Biblioteca Nacional de Paris..... 489

ARQUITECTURAS/PONTES/RUÍNAS

- Fig. 13** – Palácio Pombal, pormenor, 2.^a metade do séc. XVIII 491
Fig. 13A – Gravura de *Dutch and Flemish Etchings engravings and Woodcuts* (1450-1700)..... 491
Fig. 14 – Casa Nobre “Vila Garcia”, pormenor, 2.^a metade do séc. XVIII 493
Fig. 14A – Gravura de *Dutch and Flemish Etchings engravings and Woodcuts* (1450-1700)..... 493
Fig. 15 – Casa Nobre “Vila Garcia”, pormenor, 2.^a metade do séc. XVIII 495
Fig. 15A – Gravura de *Dutch and Flemish Etchings engravings and Woodcuts* (1450-1700)..... 495

CHINOISERIE

- Fig. 16** – Museu do Azulejo, painel..... 497
Fig. 16A – Gravura de Gabriel Huquier, *Scènes de la vie Chinoise*, Biblioteca Nacional de Paris..... 497
Fig. 17 – Palácio Ceia, painel..... 499
Fig. 17A – Gravura de Gabriel Huquier, *Scènes de la vie Chinoise*, Biblioteca Nacional de Paris..... 499
Fig. 18 – Palácio Ceia, painel..... 501
Fig. 18A – Gravura de Gabriel Huquier, *Scènes de la vie Chinoise*. 501
Fig. 19 – Museu do Azulejo, painel..... 503
Fig. 19A – Gravura de Gabriel Huquier, *Scènes de la vie Chinoise*. 503

JOGOS

- Fig. 20** – Palácio Ceia, cenas de jogos do pião, pormenor, 2.^a metade do séc. XVIII, colecção particular..... 505
Fig. 20A – Gravura com jogos de quilhas e do pião, de Gravelot [BNP] 505
Fig. 21 – Palácio Ceia, cenas de jogos do pião, pormenor, 2.^a metade do séc. XVIII, colecção particular..... 507
Fig. 21A – Gravura com jogos de quilhas e do pião, de Gravelot [BNP] e gravura de *Les Quilles* de Jean Lepautre [BNP] 507

ÍNDICE REMISSIVO

(temático, onomástico e toponímico)

TEMÁTICO¹

Arquitetura, civil, 7; 53; 55; 64; 72; 75; 81-82; 84; 87; 94; 98; 100; n.100; 101; 107; 116; 117; 118; 119; 120; 203; 208; 211, 212

Assembleias, 35; 39; 42; 55; 71-74; 155; 190

Azulejador, 150; 181; 239; n.239; 267-270; 272; 280; n.281; 282

Caça, Caçadas, 142-143; 144; 169; 175

Casa-nobre, 54; 61; 69; 73; 75; 81; n.83; 85; n.85; 86; 91-92; n.94; 96; 97; n.97; 100; 102; 107-110; 194; 196; 213; 214.

Cerâmica, 171; 176; 200; 245; 246

Cerimonial, 23; 28; 29; 31; 32; 33; 42; 72; 95; 184

Chinoiserie, 143; 163; 164; n.164; 165-167, n.165; 297; 299

Civilidade, manuais, tratados, 5; 9; n.10; 11; 12; 13; 14-19; 23; 36; 37-53

Consumo, ostentatório, 7; 8; 66; 301-313

Corpo, 5; 34-37; 180-183

Cortesia, 5; 7; 8; 13; 14; 16; 20-37; 169; 181-183

Dança, tratados de; 34; 37; 169; 180-183

Encyclopédie, Enciclopédia, 189-190

Etiqueta, 5; 7; 8; 13; 14; 16; 189-197

Fête galante, 158-163; 469-483

Galanteria, 5, 26-37; 188; 189

Gesto, 17; 18; 19; 34-37; 169; 180-183

¹ (n.) significa referência numa nota na página.

Homens de Negócio, n.65; n.66; 72	Natureza, 141-145; 197-200
Jogo; 5; 20; 177-181	Oleiro, 257; 266-280
Ladrilhador, 263; 264; 266; 265-283	Palácio(s), 50; n.81; 82-114; 141; 301-313
Literatura comportamental, 5-37	Pesca, 175-177; 481-483
Mesa, 28; 179-183	Pintor de Azulejos, 257; 262; 266-383
Mulher, 57; n.57; 58-81; 188; 198	Sociabilidade, espaços de, 6; 8; 14; 19; 20-26; 57-69; 74
Mulher, <i>Toilette</i> , 148-151	

ONOMÁSTICO

ALMEIDA, Sebastião de, 131; 251	LUDOVICE, João Frederico, 227
ALMEIDA, Valentim de, 131; 251	OLIVEIRA, Francisco de Paula e, 131
BECKFORD, William, 63; n.63	PROENÇA, Martinho de Mendonça, n.43
BLUTEAU, Rafael, 5; n.16; n.84	REAL FÁBRICA DO RATO; 245; 248; 249; n.250; 251
BRUNETTO, Tomás, 131; 253	REBELO DE ANDRADE, António, n.102
CASTIGLIONE, 11; n.11; 12; 13	SIQUEIRA, D. João de Nossa Senhora Porta, n.40; n.41
CORTE REAL, D. Diogo Mendonça, Quinta; 227	TAROUCA, Conde de, 159; 301-313
COSTA, Francisco Jorge da, 131; 168	TORRES, António Colaço, 113; n.113
ERASMO, 10; n.10; 12; 13	WATTEAU, Antoine, 158-163; 163-169; 282-301
FRONTEIRA E ALORNA, Marquês; 81; 100	
JUNTA DO COMÉRCIO, 250; 253; n.247	

TOPONÍMICO

Casa Nobre Lázaro Leitão, 194; 196	Palácio Pimenta, 84; 100; 103
Casa Nobre Vila Garcia, 194; 196	Palácio Pombal (Oeiras), 84; 100; 103; 153
Celeiro Público ou Terreiro do Trigo, 109	Palácio Praia e Monforte, 84; 100-105
Lisboa, 5; 57; 58; 61-81; 235-246; 246-250; 301-313	Palácio Rebelo de Andrade-Ceia/ /Palácio Ceia, 84; 99; 101; 103; 214; 216
Palácio das Necessidades, 214	Palácio Valada Azambuja, 189-190
Palácio de Queluz, 134; 150-151; 167-168	Quinta da Alfarrobeira, 105-106
Palácio do Correio-Mor, 134-135	Quinta das Águias (Junqueira), 106; 113
Palácio do Monteiro Mor (Lumiar); 157;	Quinta de Santo António, 134
Palácio dos Guiões, 104; 203	Quinta do Casal (Colares), 134
Palácio Fronteira, 189-190	Quinta dos Azulejos (Paço do Lumiar), 81-116; 134
Palácio Ludovice, 84; 99; 103	Quinta dos Azulejos (Carnide), 359
Palácio Mesquitela, 84; 134	

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, natural de Lisboa, licenciou-se em História (Variante História da Arte) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 1984. Fez o Mestrado em História da Arte na mesma Universidade em 1991 e Doutoramento em História da Arte Moderna na Universidade Aberta em 2001.

Exerce desde 1992 as funções de docente na Universidade Aberta.

O seu campo preferencial de investigação é o século XVIII, especificamente o das relações entre a azulejaria e a cultura portuguesa, tendo neste âmbito participado regularmente em colóquios e seminários e colaborado em revistas da especialidade.

É neste momento investigadora responsável do projecto *Inventário do Património em Azulejo do Século XVIII em Território Nacional. Constituição de Repertórios Iconográficos* subsidiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.