



Ensinamentos e aprendizados nas corporações de ofício em Portugal entre os séculos XVI e XIX na produção azulejar

Enseñanzas y aprendizajes en las corporaciones de oficio en Portugal entre los siglos XVI y XIX en la producción de azulejos

Juliane Panozzo Cescon

Doutoranda em Memória Social e Bens Culturais

UNILASALLE-Canoas/RS

julipanozzo@gmail.com

Recebido em: 26/02/2017

Aprovado em: 25/04/2017

RESUMO: Este estudo pretende evidenciar processos utilizados para produção azulejar, as corporações de ofício envolvidas e suas formas de transmissão de conhecimentos. Realizou-se uma retrospectiva baseada na documentação das corporações de ofício, encontrada principalmente em Vergílio Correia (1926), Almeida Langhans (1946), Augusto Garcez Teixeira (1931) e Lysie Reis (2006). Focou-se, principalmente, as atividades que se relacionam à produção dos azulejos: a olaria que manufaturava o barro, transformando-o nas placas cerâmicas vidradas; a pintura de azulejos ou pintura ceramista, com a produção e a inserção de imagens, bem como os ladrilhadores responsáveis pela colocação dos azulejos nas edificações. A investigação mostra que o desenho perpassa as etapas de produção de azulejos no período examinado.

PALAVRAS-CHAVE: Corporações de ofício, Azulejaria portuguesa, Desenho.

RESUMEN: Este estudio tiene el objetivo poner de relieve procesos utilizados para la elaboración de azulejos, los gremios de artesanos que participan en el proceso y sus formas de transmisión del conocimiento. Hemos llevado a cabo una retrospectiva sobre la base de la documentación de los gremios de artesanos, que se encuentran principalmente en Vergílio Correia (1926), Almeida Langhans (1946), Augusto Garcez Teixeira (1931) y Lysie Reis (2006). Se centró principalmente en las actividades que se relacionan con la producción de azulejos: la alfarería que fabricaba la arcilla, convirtiéndose en placas de cerámica vidriada; la pintura azulejo, o pintura ceramista, con la producción y inserción de imágenes, así como los responsables de la colocación de los azulejos en los edificios. La investigación muestra que el diseño corre a través de las etapas de producción de azulejos en el período examinado.

PALABRAS CLAVE: Gremios de artesanos, Azulejos portugueses, Diseño.



Regulamentação de ofícios

As associações de pessoas de mesmas habilidades e trabalhos remontam à Grécia e Roma Antiga. Na Idade Média, essas organizações foram denominadas “guildas”, cada uma com seus regulamentos, atribuições e bandeira. Normalmente estavam ligadas a uma ordem religiosa, confraria ou irmandade, e homenageavam seu santo padroeiro. Encontramos, na bibliografia, contribuições como de Arnold Hauser¹, que sustenta que a denominação “guildas” foi vigente até o Renascimento em regiões atualmente conhecidas como Países Baixos, Alemanha e Áustria.

No século XIV, remanescentes das “guildas”, as Corporações de Artes e Ofícios² apresentaram uma estrutura mais moderna, tendo em vista a necessidade de controlar a produção, ante o aumento da população. Manteve-se uma organização semelhante e agrupavam todas as associações de Artes Mecânicas³ que, por sua vez, reuniam várias pessoas de um mesmo ofício. Quanto a “ofício”, originalmente, exprime o dever, a obrigação, ou tudo que se deve fazer por obrigação. Praticamente, ofício e profissão possuíram significações equivalentes.

O termo ofício designava o exercício por obrigação de algum tipo especializado de trabalho; o realizado manualmente e/ou com o auxílio de instrumentos era conhecido como um “ofício mecânico”. O “oficial mecânico” também era chamado de “artista mecânico” ou artesão, derivando-se desta designação as denominações de artista e artífice, verbetes que têm, entre dicionaristas dos séculos XVIII e XIX, acepções sobrepostas.⁴

No período anterior ao século XVIII, todo o trabalhador que lidava com a produção ou decoração de artefatos era chamado oficial mecânico⁵ e estava vinculado a uma corporação de

¹HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da Arte**. Tomo I. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

² O uso do termo Corporação, na Itália, só foi difundido na segunda metade do século XIX e depois reforçado pelo fascismo, através de seu ideário sobre uma nova corporativização italiana “disciplinada, laboriosa e construtiva”. Em inglês e em francês, corporation referia-se mais à sociedade comercial ou industrial, o que perdurou no uso americano. Ainda por informação de Santoni-Rugiu (1998:24), em latim, corporatus referia-se a um “membro de um corpo moral”, um corpus, uma associação ou comunidade, e “não necessariamente uma Arte”. O significado de “reunião de pessoas num só grupo, num só corpo”, no latim medieval, passou ao inglês corporation (cerca de 1534) e ao francês corporation (cerca de 1672) e, daí, no século XIX, ao italiano corporazione, ao espanhol corporación e ao português corporação (HOUAISS, 2001). Não seria possível apontar aqui o momento de emergência da denominação “corporação de ofício”. No entanto, foi esta expressão que encontrei na documentação portuguesa do século XIV para designar as associações de trabalhadores das artes mecânicas (HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da Arte**, Tomo I. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972 p. 28).

³ Estamos nos referindo nesse item aos ofícios mecânicos - a arte ou o ofício que não se aprende por princípios científicos, mas que depende, principalmente, do trabalho manual ou mecânico. (Nota do autor, doravante identificada por N.A.)

⁴REIS, Lysie. **A Liberdade que vem do Ofício**. 322 f. Práticas Sociais e Cultura dos Artífices na Bahia do século XIX. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós Graduação em História. Salvador, 2006, p. 12.

⁵ Ofício, do latim *officium*, e *facere* (BLUTEAU, 1712-1728: 49). Disponível em <http://www.ieb.usp.br/online/index.asp> acesso: 05/11/2009. O termo ofício designava o exercício por obrigação



ofício. Nosso interesse para este estudo é a formação desses trabalhadores em Portugal, que ocorria no interior das oficinas, as quais funcionavam, ao mesmo tempo, como locais de aprendizagem, trabalho e comércio. Guardando as devidas proporções temporais, as oficinas de artes mecânicas foram percussoras das escolas profissionalizantes surgidas no século XX. De um modo geral, o aprendizado naquela época era obtido por meio da observação do *modus operandi*. Poucos dominavam as letras; normalmente apenas o dono e mantenedor do estabelecimento possuía tal conhecimento, o chamado ‘mestre de ofício’.

Para análise das Corporações de Ofício selecionamos aquelas ligadas à produção de azulejos portugueses, quais sejam os oleiros, os pintores e os ladrilhadores, com interesse dirigido ao ensino do desenho, porque consideramos que o desenho foi a linguagem mais usual nas oficinas, através da qual pode-se dar forma aos artefatos produzidos.

Encontramos em Virgílio Correia⁶ e F. P. de Almeida Langhans⁷ os regimentos das corporações de ofícios mecânicos, datados desde 1572. Em Francisco Augusto Garcez Teixeira⁸, o estudo do arquivo da Irmandade de São Lucas, bem como extratos dos livros desta Irmandade, que regeu a Corporação de Ofício dos pintores lisboetas, a partir de 1602⁹. De grande valia para a compreensão das estruturas e práticas das Corporações de Ofícios e seus artífices, enfatizamos também as contribuições da tese de doutorado de Lysie Reis¹⁰.

As oficinas eram organizadas por corporações, associações de um mesmo ofício ou ofícios agregados por afinidades, como: campo de atuação, utilização da mesma matéria prima ou empregadores afins. Por sua vez, vários ofícios se aliavam em torno de uma Bandeira, uma organização que reunia ofícios em irmandades religiosas, que se arranjavam em torno de um santo protetor, uma maneira de inserção na sociedade, através de um *corpus* religioso. A essa irmandade eram pagos tributos, organizavam-se festas e procissões em homenagem ao santo

de algum tipo especializado de trabalho; o realizado manualmente e/ou com o auxílio de instrumentos era conhecido como um “ofício mecânico” (REIS, Lysie. **A Liberdade que vem do Ofício**. 322 f. Práticas Sociais e Cultura dos Artífices na Bahia do século XIX. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós Graduação em História. Salvador, 2006, p. 12.).

⁶CORREIA, Virgílio. **Livro dos Regimentos dos Officiaes mecanicos da Mui Nobre e sempre Leal Cidade de Lisboa (1572)**. Coleção do Ministério da Instrução Pública (XXII): Subsídios para a História da Arte Portuguesa. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

⁷LANGHANS, F. P. de Almeida. **As corporações dos ofícios mecânicos**. Subsídios para sua história. 2º volume. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946.

⁸TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez. **A irmandade de S. Lucas**. Lisboa: Imprensa Beleza, 1931.

⁹ Os documentos encontrados nessas fontes serão citados serão transcritos *ipsis litteris*.

¹⁰REIS. **A Liberdade que vem do Ofício**.



protetor. Em contrapartida, a irmandade auxiliava os seus em momentos de enfermidade, quando tinham problemas com a justiça ou encontravam-se presos, na hora morte acolhendo suas viúvas e filhos, uma união de deveres religiosos e cívicos¹¹.

Para compreendermos as interfaces entre ensino e aprendizagem em uma Corporação de Ofício, é necessário reportar-nos à formação do pensamento ocidental, ou seja, aos gregos, que iniciaram as primeiras discussões acerca das fronteiras do conhecimento. Na concepção grega, a Arte estava vinculada à técnica. Nos estudos etimológicos, a palavra arte é originária da junção do latim *arse* do grego *techne*, técnica. Aristóteles estabeleceu a distinção que perdurou por séculos na cultura ocidental, separando a ciência da arte e da técnica. Essa concepção dicotomizada incluía a política e a ética, aportadas no campo das ciências, enquanto que as artes ou técnicas passaram a ser compreendidas como atividades manuais.

A classificação das técnicas, ou das artes, enquadrou-se em um padrão determinado pela sociedade antiga, estruturada pela escravidão e, por consequência, pelo desprezo aos trabalhos manuais. Essa mentalidade perdurou por toda Idade Média e início do Renascimento. As Artes Liberais, nas quais foram incluídas a Gramática, Retórica, Lógica, Aritmética, Geometria, Astronomia, e Música, constituem o currículo escolar dos homens livres. As Artes Mecânicas, consideradas como atividades técnicas, englobaram Medicina, Arquitetura, Agricultura, Pintura, Escultura, Olaria, Tecelagem, Cerâmica, entre outras afins.

Durante a Idade Média, o filósofo Tomás de Aquino, justificou essa diferença entre as Artes ao caracterizar as artes que dirigem o trabalho da razão e as que dirigem o trabalho das mãos, reforçando a classificação das Artes Liberais como superiores às Artes Mecânicas. Na obra do filósofo, é possível identificar referências às formas que deveriam ser seguidas sobre o ensino e a escola, assim como alguns aspectos sobre a divisão de áreas de conhecimento e estrutura social. Segundo esse raciocínio, o ensino para realização de trabalhos ditos inferiores, realizados com as mãos, destinava-se às classes menos favorecidas.

As Corporações de Ofício tinham suas regulamentações, assim como ocorria por toda Europa, em Portugal. Cada ofício possuía representação na Casa dos Vinte e Quatro¹², um órgão

¹¹ _____. **A Liberdade que vem do Ofício**, p. 40.

¹² Em 1 de abril de 1384, uma carta régia determina sua inserção, enquanto agrupamento profissional, na Câmara Municipal. Foi nesta data que o Rei D. João I decretou que, através da congregação de “dois de cada mester”, eleitos anualmente, estava constituída a “Casa dos Vinte e Quatro”, que atuou durante 450 anos até ser extinta, em 7 de maio de 1834[...] (REIS. **A Liberdade que vem do Ofício**, p. 36;38).



deliberativo da administração de Lisboa. De modo geral, as corporações estipulavam, em seu regimento, a quantidade de aprendizes e oficiais de cada mestre, os exames e o que deveria ser executado para obtenção de carta e/ou certificação. Além disso, determinavam valores de multa ou punição, caso não fossem obedecidas tais normas. A Casa dos Vinte e Quatro funcionava como um braço das Corporações dentro das Assembleias do Senado da Câmara¹³ e como um órgão fiscalizador.

Nenhum trabalhador poderia exercer seu ofício de forma independente e a Corporação de Ofício possuía o controle das atividades, disciplinava a atuação, garantindo o monopólio profissional ou do ramo comercial. Dentre os objetivos das corporações desde a Idade Média, encontramos em Reis:

[...] o controle da quantidade e da qualidade de bens e mercadorias produzidas, o que era conseguido pela inspeção da produção, que não podia sofrer aviltamento, e pela destruição dos produtos de baixa qualidade; o controle da jornada de trabalho, que não poderia ultrapassar os horários estipulados e devia respeitar os feriados; a formação profissional, que habilitava tecnicamente o aprendiz através da prática, ficando sua ascensão, a cargo de oficial ou mestre, vinculada à sua aprovação em rigorosos exames internos; a assistência aos associados em casos de doença temporária ou invalidez, além de auxílio e acompanhamento no funeral; e a manutenção de uma reserva financeira destinada à assistência de seus integrantes e familiares. Tratavam-se, portanto, de sociedades fraternas com vínculo profissional.¹⁴

A transmissão do conhecimento

Arnold Hauser explica como eram introduzidos os aprendizes durante o período de vigência das guildas, na descrição que segue abaixo:

Estão sujeitos as regras das guildas e não é, de modo nenhum, o talento que os habilita a viverem como artistas profissionais, mas o curso de instrução

¹³ A participação da Casa dos Vinte e Quatro nos assuntos camarários tornou-se corrente em Lisboa, no século XV e reconfigurou-se no reinado de D. João II, com a inserção, em 1484, da figura do 'Juiz dos Vinte e Quatro', cargo que foi, a partir da segunda década do século XVII, batizado de 'Juiz do Povo'. Era o presidente eleito da Casa e foi seu principal interlocutor na Câmara. Uniu-se aos 'Procuradores dos mesteres' que, desde o início da formação da Casa dos Vinte e Quatro, representavam os oficiais mecânicos. Cabia-lhes participar das assembleias do Senado da Câmara, nas quais podiam recorrer contra decisões contrárias aos seus interesses corporativos e do público, mas não podiam opinar, tampouco votar nos assuntos que se referissem às leis. Gozavam do direito de recorrer ao Rei e podiam até, a depender das circunstâncias, serem recebidos em audiência particular. A eleição dos representantes dos ofícios se dava por um sorteio que acontecia todos os anos no dia de São Tomé, 21 de dezembro. Mas só assumiam se correspondessem às premissas estabelecidas: idade, situação civil, ser alfabetizado, etc. Todos estes eram cargos com vigência de um ano e, caso o indivíduo quisesse retornar a tal posto, só poderia fazê-lo após três anos, mas, em alguns momentos, esse período chegou a ser de quatro anos, em função de exceções definidas pelo Rei. Mas não era só isso, teriam que já ter exercido cargos em suas bandeiras (REIS. **A Liberdade que vem do Ofício**. p. 39-40).

¹⁴ REIS. **A Liberdade que vem do Ofício**.



completada de acordo com os regulamentos da guilda. A sua educação baseia-se nos mesmos princípios dos artesãos vulgares, é feita não em escolas, mas em oficinas, e a instrução é prática e não teórica. Depois de haverem adquirido rudimentos de leitura, escrita e aritmética, vão ainda crianças como aprendizes junto de um mestre e passam muitos anos com ele.¹⁵

A partir do século XV, cada vez mais os servos livres migravam para as vilas e cidades em busca de trabalho. Um novo sistema de produção de artefatos devia se adequar ao crescimento. Nesse ambiente, as oficinas, passam a ter, progressivamente, um papel fundamental na sociedade, pois existiam sujeitos distintos dentro das classes; se alguém não fosse membro da nobreza ou do clero, restavam-lhe os trabalhos rurais, domésticos ou ter um ofício.

A sociedade medieval obedecia a uma distribuição orgânica trifuncional. Era uma sociedade de ordens, bem demarcada: os 'oratores' (clérigos e religiosos que tinham por vocação rezar e ser mediadores junto de Deus), os 'bellatores' (cavaleiros e guerreiros, que tinham por função combater e defender a cidade e sua população) e os 'laboratores' (artesãos e rurais, que tinham por obrigação trabalhar para sustentar os outros).¹⁶

Para ser integrado a uma oficina, o aspirante deveria ser aceito pelo mestre. Essa condição poderia ser concretizada através de certo grau de parentesco, uma indicação, ou por entrega pela família, a qual, sem condições financeiras de manutenção, oferecia os serviços da criança à oficina, onde desempenharia funções menores, até conseguir atingir um grau de autonomia¹⁷. O período de aprendizado no ofício poderia durar entre sete e quatorze anos. A hierarquia de uma oficina era estruturada da seguinte maneira:

[...] a unidade artesanal da tenda era comandada pelo mesteiral proprietário e por seus companheiros de ofício, também chamados mesteirais. Abaixo desses, mas ainda sob a égide da oficina, estavam os aprendizes que, depois de determinado tempo, se tornariam mesteirais. Havia ainda os obreiros e os criados, por vezes chamados moços[...] O obreiro era o que trabalhava na tenda de outrem, sob a direção de um mestre e, mesmo sem ter sido examinado, recebia salário. No entanto, eles não podiam responsabilizar-se por obras. Para trabalhar, tinham que estar vinculados a algum mestre, que lhes pagava o jornal (LANGHANS, 1943, p. 466). Os 'criados' ou 'moços' eram auxiliares não integrados ao ofício, geralmente trabalhavam em serviços extras e, como pagamento, tinham alojamento e alimentação, dado que os difere dos obreiros.¹⁸

¹⁵HAUSER. *História social da literatura e da Arte*, p. 415.

¹⁶DIAS, Geraldo Coelho. *A Irmandade de S. Crispim e S. Crispiniano*. Estudos em homenagem ao Professor Doutor José Marques, vol. 2, 2006, p. 151.

¹⁷LANGHANS. *As corporações dos ofícios mecânicos*, p. 465.

¹⁸REIS. *A Liberdade que vem do Ofício*, p. 33.



O conhecimento de um ofício tinha como principal instrumento didático a observação e a transmissão oral, ou seja, olhar e imitar. No entanto, também existiam livros, manuais e tratados que descreviam minuciosamente a maneira como deveria ser realizado todo pormenor prático essencial à execução perfeita de um artefato.

Funcionando como uma espécie de “curso profissionalizante”, sem o aporte teórico que possuem os da atualidade, as oficinas baseavam seus ensinamentos na técnica, ou seja, o aprendizado na prática. Esse tipo de pedagogia, baseada na repetição, foi descrita por *Comenius*, na obra "Didática Magna", e inaugura a didática como área de conhecimento, no século XVII. Em seus princípios teóricos, destaca-se a distinção entre "ensinos" (conteúdo) e "arte de ensinar" (método); “arte” para o autor é um termo utilizado para designar uma maneira de atuação. No que tange às Artes Mecânicas, o autor explica o termo como adestramento do olho e da mão, o “fazer fazendo”:

Os mecânicos não detêm os aprendizes das suas artes com especulações teóricas, mas põem-nos imediatamente a trabalhar, para que aprendam a fabricar fabricando, a esculpir esculpindo, a pintar pintando, a dançar dançando, etc. [...] Assim, finalmente, pelos bons resultados da prática, todos experimentarão a verdade do provérbio: fazendo aprendemos a fazer (*fabricando fabricamur*).¹⁹

Nesse período, existia todo tipo de manual e tratado para indicar processos e ações relativas a conhecimentos das diversas áreas de trabalho. Esses manuais eram utilizados para transmissão de conhecimento técnico, de forma didática, do “modo de fazer”. O acesso aos mesmos se restringia a uma minoria letrada; o conhecimento adquirido era transmitido, como já mencionado anteriormente, pela observação, oralidade e na prática. O ensino/aprendizagem nas corporações de ofício estava atrelado à observação: o aprendiz possuía inicialmente atribuições menores como a limpeza da oficina ou manutenção do equipamento; dependia dele ter curiosidade em olhar os oficiais e ao mestre trabalharem para aprender o modo de fazer do ofício.

O conhecimento do desenho enquanto linguagem esteve presente na maioria dos ensinamentos praticados pelos ofícios mecânicos até o final do século XIX, tal como afirma Gláucia Trinchão:

¹⁹COMENIUS; GOMES, Joaquim Ferreira. **Didáctica magna**: tratado da arte universal de ensinar tudo a todos. 4.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 348-9.



O conhecimento em Desenho, antes restrito a algumas instituições – escolas militares, ateliês de mestres artesões –, por exemplo, e socializados por meio de manuscritos, ou tratados, gradativamente se insere no meio escolar, elementar e secundário.²⁰

Além de técnica artística, o desenho pode ser compreendido como um projeto, um intento. Michael Baxandall conceitua desenho a partir da definição da palavra inglesa *design*:

Mas pode-se objetar que dizer que um conceito como o de ‘desenho’ já contém uma inferência casual supõe resolvidos vários problemas relacionados com a ação real das palavras. Não estaríamos confundindo o sentido da palavra, toda a gama de significados que ela pode ter com sua referência, ou aquilo que ela denota, em um caso determinado. A palavra ‘*design*’ tem em inglês uma gama muito rica de sentidos: projeto, plano de trabalho artístico ou literário, idéia geral, construção ou composição, enredo, capacidade de elaborar tudo isso, invenção.²¹

A base para todos os projetos, grafados, garatujados ou imaginados é a partir de um desenho que os artefatos, ainda hoje, são produzidos, como os azulejos, incorporados à cultura portuguesa.

As bandeiras do *corpus* azulejar - Santa Justa e Rufina, São Lucas e São José

Entre os envolvidos no processo de produção, decoração e assentamento de azulejos estavam os oleiros, os pintores e os ladrilhadores, com atribuições distintas. Cada grupo era responsável por uma determinada fase e cada ofício possuía um regimento, obrigações e conhecimento específico. É possível que as operações se entrelaçassem, como prestadores de serviço, pois dificilmente alguém poderia ser membro de duas ou mais corporações. Além de demandar muito tempo para aprendizagem em outro ofício, era extremamente oneroso arcar com as despesas, pois cada corporação estabelecia seus valores de contribuição, quantias que envolviam a matrícula como aprendiz, após, como oficial, os exames de passagem entre categorias, a certificação do ofício, etc. Para cada caso, eram pagos tributos, tanto para corporação que pretendia se filiar, como para Bandeira, ou seja, ordem, irmandade ou confraria religiosa a qual pertencia, baseado nos regimentos de cada corporação.

As regras descritas nos regimentos acompanharam as nuances de interesse da Casa dos Vinte e Quatro, mas, de forma geral, os regimentos prescreveram a técnica do exercício profissional, determinaram o número de aprendizes, as

²⁰TRINCHÃO, Gláucia. **O desenho como objeto de ensino: História de uma Disciplina a partir dos Livros Didáticos Luso-Brasileiros Oitocentistas.** 494 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade do Vale dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Educação, São Leopoldo, 2008, p. 240.

²¹BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 39.



horas do trabalho diário, o número de peças que cada tenda podia fabricar, a moral social requerida, a disciplina interna, a ritualística do exame, a discriminação de deveres e a instituição de autoridades e hierarquias.²²

A corporação de Artes e Ofício dos Oleiros obedecia às “regulações” de 1539 e 1771 de Portugal, entre os ofícios, como segue:

Oleiros: pelas Regulações de 1539 e 1771 êste Ofício estava colocado entre os não embandeirados. Na primeira Regulação tinha como anexos os Telheiros e os que fazem malgas²³. Extintos estes dois Ofícios a Regulação de 1771 juntou-lhe os Sombreireiros^{24,25}

Porém, fora da regulação, juntamente com o Ofício dos Chocolateiros²⁶, os Oleiros formavam a Bandeira de Santa Justa e Rufina, a qual teria seu regulamento em 1786²⁷. Entretanto, havia laços estreitos com a Bandeira de São José, da qual faziam parte os pedreiros e carpinteiros. A explicação para tal situação encontra-se nos dados da própria Irmandade de São José. De acordo com o Instituto Português do Patrimônio Arquitetônico²⁸, essa irmandade, fundada no ano de 1532, antes de possuir templo próprio, estabeleceu-se originalmente na Igreja de Santa Justa e Santa Rufina. Pode-se especular que esse fato não ocorreu por acaso. A construção de obras arquitetônicas, onde trabalhavam esses oficiais, poderia ser uma razão para se justificar esse estabelecimento.

As olarias eram responsáveis pela manufatura de qualquer objeto feito em barro cozido, ou seja, cerâmica, ladrilhos/ azulejos, bem como telhas e tijolos. Para receber a certidão de exame e tornar-se oficial oleiro, com direito a ter uma loja e comercializar sua produção, conforme o estabelecido por seu regimento de 1786, o aprendiz deveria apresentar aos juízes examinadores as seguintes peças: “hum pote de dezoito Canadas²⁹, Huma quarta³⁰ de dose Canadas, hum alguidar³¹ de Amassar Alqueire³² e meio. Hum Buiam de Arroba, Hum prato de cozinha e huma Sopeira”³³.

²²REIS. **A Liberdade que vem do Ofício**, p. 46.

²³ Tipo de tigela onde toma-se sopa BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário português & latino**. Coimbra, 1712-1728.p. 268. Disponível em [http://www.ieb.usp.br/online/index.asp] Acesso em 20 de jan. 2010.

²⁴ Mercador que vende chapéus, BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário português & latino**. Coimbra, 1712-1728. p. 719. Disponível em [http://www.ieb.usp.br/online/index.asp] Acesso em 20 de jan. 2010.

²⁵LANGHANS. **As corporações dos ofícios mecânicos**, p. 143.

²⁶ Segundo Novo Dicionário da Língua Portuguesa, chocolateira é um vaso em que se prepara o chocolate ou em que se serve; vaso de folha par aquecer água; cafeteira. Supomos que Chocolateiro era quem produzia tal artefato.

²⁷ LANGHANS. **As corporações dos ofícios mecânicos**, p. 339-340

²⁸ Instituto Português do Patrimônio Arquitetônico. Disponível em: www.ippar.pt acessado em 25/01/2010.

²⁹ Medida para líquidos BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário português & latino**. Coimbra, 1712-1728. p. 89. Disponível em [http://www.ieb.usp.br/online/index.asp] Acesso em 20 de jan. 2010.

³⁰ Vaso de barro em que se deposita água BLUTEAU. **Vocabulário português & latino**, p. 19. Disponível em [http://www.ieb.usp.br/online/index.asp] Acesso em 20 de jan. 2010.



As peças em louça (incluindo os azulejos) para serem produzidas, deveriam apresentar um conhecimento específico. Segundo José Meco³⁴, as regras foram detalhadas no tratado escrito por *Vasaio*, o *Li tre libri dell'arte* (Os três livros da arte), compilado por Cipriano Piccolpasso, entre 1556 e 1559. Esse manuscrito pertence atualmente ao Museu Victoria and Albert, Londres. Nele, é descrito e ilustrado todo o “segredo” da arte cerâmica de majólica³⁵ e, entre os seus ensinamentos, encontra-se detalhes da construção do forno³⁶, temperatura e duração para o cozimento das peças; como fazer o torno e trabalhar nele³⁷, medidas específicas e distribuição dos óxidos para obtenção das cores que serviriam na decoração e no acabamento, bem como estampas mais comuns e valores que poderiam ser cobrados³⁸. Além dessas informações, é possível afirmar, com base nas imagens apresentadas nesse tratado, principalmente as que se referem às estampas para decoração da peça, que o oleiro deveria ter conhecimento em áreas do desenho, tais como em geometria e perspectiva. Conhecimentos esses encontrados em diversos outros tratados, como os Tratados de Arquitetura desenvolvidos por Alberti, no *Trattato della Pittura* (Tratado da Pintura), de Leonardo Da Vinci, em *A Arte Poética e da Pintura*, e *Symmetria*, com *Princípios da Perspectiva*, de Philippe Nunes, entre tantos outros que, assim como estes, eram utilizados para o ensino de arquitetura, pintura, e outras artes.

Voltando ao contexto das Corporações, é importante notar que os pintores, depois de anos inseridos na Corporação, passam a requerer *status* de artistas liberais e começam a ingressar na Bandeira de São Lucas que, na tradição católica, esse evangelista era pintor e teria retratado a Virgem.

Langhans explica que “Na Regulação de 1539 os pintores estavam anexos à Bandeira de S. Jorge. Foram depois expulsos da C24³⁹. A Regulação de 1771 já não os menciona”⁴⁰. Na

³¹ Utilitário de cozinha com formato de um barco BLUTEAU. **Vocabulário português & latino**, p. 251. Disponível em [http://www.ieb.usp.br/online/index.asp] Acesso em 20 de jan. 2010.

³² Medida de grãos BLUTEAU. **Vocabulário português & latino**, p. 282. Disponível em [http://www.ieb.usp.br/online/index.asp] Acesso em 20 de jan. 2010.

³³ LANGHANS. **As corporações dos ofícios mecânicos**, p. 355.

³⁴ MECO, José. **O azulejo em Portugal**. Lisboa: Publicações Alfa S.A, 1989, p. 44.

³⁵ Técnica de produção de placas cerâmicas que graças à utilização do esmalte estanífero branco e dos pigmentos metálicos, passou a ser possível pintar diretamente sobre o vidro (N.A.).

³⁶ Anexo A. Conferir no final do texto.

³⁷ Anexo B. Conferir no final do texto.

³⁸ Anexo C. Conferir no final do texto.

³⁹ Casa dos Vinte e Quatro (N.A.).

⁴⁰ LANGHANS. **As corporações dos ofícios mecânicos**, p. 477.



descrição sobre essa Bandeira, o autor ainda completa: “Formam a Irmandade de S. Lucas, constituída por escritura de 17 de outubro de 1602. Compromisso confirmado em 1609”⁴¹.

No Estatuto da Irmandade de São Lucas, de 1793, o principal objetivo era o culto ao santo e admitiam-se Irmãos: “pintores de todos os gêneros tendo aprendido, e sendo bem morigerados; também os escultores, architectos e fidalgos com tanto que pintassem e desenhassem ou amassem a Arte”⁴². Entretanto, esse documento completa “que os Irmãos não admitirião nas suas obras senão Irmãos para que daqui em diante não hajão novos intruzos; inda que por compaixão, se consevarião os que já houvessem”. Os “intrusos” a que se referem, poderiam ser os “pouco cultos”, que não estavam devidamente regulamentados e tentassem praticar algum tipo de atividade, podendo ser mestres, oficiais práticos, a quem deviam “compaixão”. Neste mesmo documento, aparece o desejo de se abrir uma Academia noturna para o ensino das Artes, como revela a fala do senhor José Antonio Narciso:

[...] pintores de figuras, architettura, ornatos, flores, paízes, dourados e fingimentos, e tambem Architectos, Medicos, e *Pintores d'azulejo*, sacerdotes, Religiozos e os Grandes da Corte: Que os pintores de qualquer gênero não poderião ser admitidos na irmandade sem provar que tñhão aprendido por tempo suficiente com mestres idôneos e hábeis, ou que tivessem dirigido obras Reaes, quando porem a dita prova, e a do gênero que estudou, será sem empenho recebido por irmão: que sendo necessário prover o cofre para socorrer os doentes, velhos, & cada diiscipulo daria de entrada 24\$000 reis, a metade para os pobres e 1 e1/2 moeda para o culto do Sando e huã para as depezas da futura Academia.⁴³

No “novo compromisso da irmandade de São Lucas”, dos pintores no ano de 1609, revista em 1791, incluía-se e regulamentava-se a Academia, instituição de ensino que tinha como principal objetivo aprimorar a formação dos pintores⁴⁴. Nos Capítulos 1º e 2º, do referido compromisso, observamos as premissas que balizavam sua atuação:

1º Pintura he a arte de representar por meio de desenho, e colorido a apparencia dos objectos naturaes mostrando enganosa mte o vulto dos corpos aonde não há mais que superficie.

2º O objecto da Pintura He a apparent.ª imitação de todo o universo.

3º Esta imitação He de duas sortes: qdº imitamos outras pinturas ou desenhos esta obra chamase copia, mas aquela em que imitamos as cousas naturaes, ideaes, ou feitas por artes diversas, se chama original.

⁴¹ _____. **As corporações dos officios mecânicos**, p. 477.

⁴² TEIXEIRA. **A irmandade de S. Lucas**, p. 11.

⁴³ _____. **A irmandade de S. Lucas**, p. 11. Grifo nosso.

⁴⁴ _____. **A irmandade de S. Lucas**, p. 15-6.



4º Os gêneros em que ordinariamente se divide a pintura são frutos, flores, insectos, mariscos, animais, peixes ornatos, fogos, caças, gados, pássaros, marinhas, figuras, retratos, architectura, batalhas, arabescos e historia.[...]

6º Os comuns são: a perspectiva das linhas, e das luzes e sombras; a arte de bem grupar objectos e de dispor vantajosamente os grupos; de contrapor; de distribuir por grupos massas o claro e o escuro; o talento de bem ver, escolher, imitar, e emendar a natureza vulgar com a ideal; a intelligência da composição, desenho, colorido e movimento do pincel, o bom gosto, a graça, &c.^a Todo pintor deve possuir estas propriedades fundamentais da profissão inda que em desgracia dos grãos proporcionados sempre á maior ou menor difficuldade dos seus gêneros.⁴⁵

Percebemos que a intenção de representar através da imitação do natural era regra, portanto, o desenho de observação era uma das técnicas de ensino/aprendizagem. A partir da cópia do real, ou por meio de outros desenhos ou pinturas, eram treinados elementos do desenho e composição, como as linhas de perspectiva e o claro escuro.

A 1ª seção do Capitulo 2º foi dividida em 15 artigos, no que tange à regulamentação a respeito das aulas, professores e lições, asseverando:

No 1º dizia-se que os Pintores determinarão lançar em Lx.⁴⁶ os fundamentos de huã Academia de pintura que seria justamentem^e eschola ou aula.

No 2º Que a Academia e Eschola serão composta de individuos os mais hábéis assim em inventar como em copiar bem, e isto em qualquer dos gêneros da Pintura.

3º Os que inventarem bem terão o titulo de Directores; os que só copiarem o de Professores.

4º Os que tiverem approvação da Academia p.a que possam entrar nas gr.^{es} obras se chamarão alumnos ou ajudantes e os demais applicados escolares ou artistas.

5º Os professores deverão ler as lições da eschola, e os Directores as da Academia.

6º A Eschola ensinará os elemt.^{os} de todos os gêneros em que a pintura se divide applicados ao talento de copiar: A Academia deve dictar estes elementos, reger os estudos relativos á composição e á imitação das verdades naturaes e ideaes.

7º Como a Esculptura e Architectura são irmaãs inseparáveis da pintura, os Escultores e Architectos serão convidando a fazer com os Pintores hum mesmo corpo assim na Aula como na Academia.

8º Pois que o corpo dos Directores deve, ora ensinar a bem compor huã maquina pinturesca, ora julgar o merecimentos theologicos, ou philosophicos, ou dos de qualquer outras belas artes e sciencias, os professores ou sábios em todas ellas podem ser admitidos no corpo da Academia, como também os grandes que honrão e protegem estas artes, ou simples debuxantes, os gravadores e as pessoas civis que a amão.⁴⁷

⁴⁵TEIXEIRA.. **A irmandade de S. Lucas**, p. 18.

⁴⁶ Lisboa (N.A.)

⁴⁷TEIXEIRA.**A irmandade de S. Lucas**, p. 19.



Nos artigos acima, determinou-se a abertura de uma “Academia” com função de escola ou aula, entretanto, é feita uma separação, dois segmentos de ensino em uma mesma instituição: na Academia os Diretores eram os responsáveis pela “lição” e na Escola, os professores. Os primeiros, “hábeis em inventar”, os segundos “só copiavam”. Encontramos nos artigos 3º, 4º e 5º características da aprendizagem corporativa, ou seja, uma hierarquia definindo quem estava apto a ensinar, como, onde e para quem.

Esta menção é importante aqui sobre o ensino/ aprendizado dos pintores, pois estamos nos baseando neste aprendizado de pintura e na possibilidade de vincular esse fato aos pintores de azulejos, que exerciam esse ofício em Lisboa, no século XVIII. Segundo Vitor Serrão⁴⁸, o pintor de azulejos também era conhecido como pintor ceramista que possuía, na maioria das vezes, formação na “pintura de cavalete⁴⁹ e de fresco”. Não obstante, estavam ligados à bandeira dos pintores, a Bandeira de São Lucas, como é o caso de Jan Floris e Frans Andreis, mestres ceramistas que foram aceitos pela Guilda de São Lucas de Antuérpia⁵⁰, em 1530 e 1552, respectivamente, conforme Meco⁵¹. Outro exemplo é o celebre pintor de azulejos Antonio de Oliveira Bernardes, da confraria de São Lucas, aceito em 1684, da qual foi mordomo⁵² por dois anos, em 1686 e 1687, tal como descrito por Reynaldo dos Santos, onde o autor aponta mais um dado importante sobre a possibilidade de pintores possuírem olarias, quando trata do referido pintor: “[...] não se sabe se teve olaria própria ou foi apenas pintor de azulejos, mas dada a fecundidade da sua obra e número de aprendizes que teve, é verossímil, como conjecturara Correa, que tivesse olaria”⁵³.

Os desenhos dos painéis figurados eram realizados a partir de gravuras que circulavam pela Europa, de acordo com a moda e o gosto de cada época. Longe de serem apenas nomenclaturas, as manifestações artísticas eram incorporadas em todos os níveis da sociedade e a azulejaria acompanhava as correntes de estilo, como “renascentistas de importação italiana e

⁴⁸SERRÃO, Vitor. **História da Arte em Portugal: O Barroco**. Lisboa: Editorial Presença, 2003, p. 209.

⁴⁹ Pintura a óleo.

⁵⁰ A Antuérpia está localizada na região dos Flandres, que compreende o que hoje é o norte da Bélgica, partes dos Países Baixos e da França.

⁵¹MECO. **O azulejo em Portugal**, p. 52

⁵² No século XVIII mordomo exercia uma função diferenciada do conceito atual do termo: “Mordomo de uma Irmandade são aqueles que servem e contribuem com sua esmola para as festas de uma Irmandade pelo espaço de um ano. Mordomo Mor, entre os ofícios titulares da casa Real, tem o primeiro lugar e lhe estão sujeitos outros ofícios, e lhe criados, que por ordem sua são pagos suas moradias, e são admitidos os vassallos a diferentes forro, e graus de nobreza no paço dos Reis. (Tradução Livre do português arcaico, BLUTEAU, 1712-1728, p. 578).

⁵³SANTOS, Reynaldo. **O azulejo em Portugal**. Lisboa: Editorial Sul Limitada, 1957, 114.



flamenga”. Adotaram-se ainda “expressões barrocas [...] o barroco espanhol saído da contra-reforma, que tem a austeridade e solenidades pomposas dos cânones de Trento e as expressões portuguesas dos Colégios Jesuítas mais modestas e sóbrias”⁵⁴. Esses modelos gráficos, nas mãos dos pintores de azulejo, eram adaptados, sobrepostos, ou simplesmente reproduzidos na íntegra. O tema era estabelecido normalmente pelo cliente, cabendo ao artista fazer a transposição de modelos, ampliando suas dimensões, de uma pequena gravura para uma grande escala no painel azulejar, segundo Ana Paula Correia.

A mestria do seu trabalho revela-se na intuição com que amplia os modelos para os aplicar não só à escala do espaço a revestir mas também à função e características do próprio espaço. Nalguns casos, recorre a várias gravuras e tira de cada uma a figura que lhe parece mais adequada, construindo uma ‘nova composição’.⁵⁵

Para pintarem os painéis sacros, nos edifícios religiosos (igreja, convento, mosteiro, etc.) que conferiam a estes uma atmosfera de sublimidade, capaz de envolver o leigo em um princípio comum, o da fé cristã, os pintores respondiam aos costumes e cultura do período, como, por exemplo, ao Concílio de Trento, que foi “contra as inovações doutrinárias dos protestantes”, realizado no período de 1545/1563. Na seção XXI, do documento gerado por este concílio explicita a relação que o autor deveria ter com as imagens:

986. Quanto às Imagens de Cristo, da Santíssima Virgem e de outros Santos, se devem ter e conservar especialmente nos templos e se lhes deve tributar a devida honra e veneração, não porque se creia que há nelas alguma divindade ou virtude pelas quais devam ser honradas, nem porque se lhes deva pedir alguma coisa ou depositar nelas alguma confiança, como outrora os gentios, que punham suas esperanças nos ídolos (cfr. Sl 134, 15 ss), mas porque a veneração tributada às Imagens se refere aos protótipos que elas representam, de sorte que nas Imagens que osculamos, e diante das quais nos descobrimos e ajoelhamos, adoremos a Cristo e veneremos os Santos, representados nas Imagens. Isto foi sancionado nos decretos dos Concílios, especialmente no segundo de Nicéia contra os iconoclastas.

987. Os bispos ensinam, pois, diligentemente, com narrações dos mistérios de nossa redenção, com quadros, pinturas e outras figuras, pois assim se instrui e confirma o povo, ajudando-o a venerar e recordar assiduamente os artigos de fé. Então sim, grande fruto se poderá auferir do culto das sagradas Imagens, não só porque por meio delas se manifestam ao povo os benefícios e as mercês que Deus lhes concede, mas também porque se expõem aos olhos dos fiéis os milagres que Deus opera pelos seus Santos, bem como seus salutarex exemplos. Rendam, assim, por eles graças a Deus, regulem a sua vida e costumes à

⁵⁴SIMÕES, João Miguel dos Santos. **Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)**. Fundação Caluste Gulbenkian. Lisboa, 1965, p. 13.

⁵⁵CORREIA, Ana Paula. **Fontes iconográficas do azulejo português**. Disponível em: [http://mnazulejo.imc-ip.pt/Data/Documents/Cursos/azulejaria_2009/APC.pdf]. Acesso em 22 fev. 2010, p. 1



imitação deles e se afervorem em adorar e amar a Deus, fomentando a piedade. Se alguém ensinar ou pensar de modo contrário a estes decretos — seja excomungado.⁵⁶

Aconselhava-se a utilização de imagens nos templos cristãos, a fim de auxiliar os fiéis na fé, sem atribuir o valor de idolatria. Entretanto, Giulio Argan confere às imagens utilizadas pela Igreja Católica Romana o valor de propaganda:

A razão prática da difusão mediante a reprodução por gravura de obras de tema religioso é conhecida: a Igreja revalorizou as imagens que a Reforma depreciara e proibira; encorajou a formação e a difusão de uma nova iconografia sacra, que fornecesse a todos os fiéis os mesmos objetos e os mesmos símbolos para uma devoção de massa; e serviu-se das gravuras figuradas como um meio poderoso de propaganda religiosa... O que interessa não é tanto o novo meio de divulgação de um repertório religioso, mas o desenvolvimento de uma técnica de comunicação cultural em uma área muito ampla. Há o propósito de que a educação para a vida religiosa seja antes de tudo uma educação dos sentimentos.⁵⁷

As grandes dimensões dos painéis figurativos, realizados em azulejo, preenchiam grande parte ou a totalidade dos edifícios religiosos e se prestavam para tais propósitos indicados pelo autor.

O processo de transposição da imagem, após a escolha do modelo, para o painel azulejar, era semelhante ao produzido para uma pintura de fresco. Ou seja, o desenho realizado em um papel, na mesma proporção do azulejo, era perfurado, colocado sobre o azulejo com o esmalte cru e polvilhava-se o papel com uma pequena trouxa de pano contendo pó de carvão (conhecida também como boneca); os furos realizados no desenho deixavam passar o pó de carvão e o pintor conseguia o risco base do desenho para iniciar seu trabalho com os pigmentos⁵⁸. Após a pintura pronta, o conjunto azulejar recebia dois cozimentos; a última queima (cozedura) deveria ser realizada integralmente, ou seja, as peças deveriam ser cozidas ao mesmo tempo, evitando assim, problemas de alteração na coloração. Os painéis de azulejos figurativos recebiam em seu verso uma codificação extremamente útil na hora de armá-los.

Os ladrilhadores, profissionais importantes nesse encadeamento, vinculavam-se à Bandeira de São José, obviamente por estarem mais próximos à categoria dos construtores, já que essa Irmandade era encabeçada pelos pedreiros e carpinteiros. Eram os responsáveis pelas

⁵⁶ Documentos da Igreja Católica, Concílio de Trento. Disponível em: [<http://www.montfort.org.br>] Acesso: 29/01/2010.

⁵⁷ ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão: ensaio sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 17-8.

⁵⁸ MECO. **O azulejo em Portugal**, p. 45.



medidas exatas nos locais onde seriam postos os azulejos e uma das últimas fases de uma construção, a do acabamento: colocar o azulejo no teto, piso ou parede. As atribuições dos ladrilhadores, segundo a Regulamentação de 1736, previam:

Como já não uzam mayor parte das obras porque athe agora se examinavam os officiaes de Ladrilhador, o que daqui em diante, se quizer examinar do dito officio saberá bem armar qualquer painel de azulejo de brutesco assim em bordadura. Como para outro qualquer Lugar de qualquer grandeza que Seja acertando-lhe números, marcas e pinturas, Com muita perfeição e toda a segurança.⁵⁹

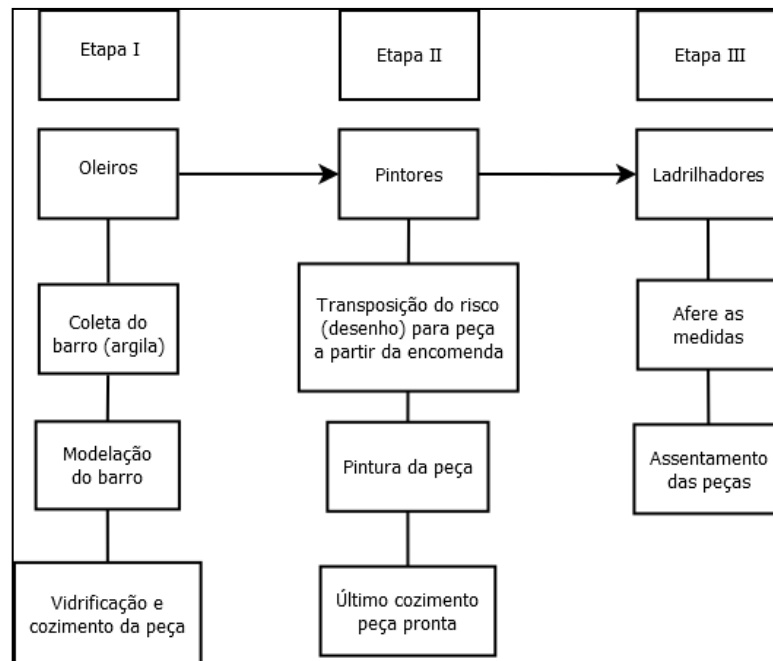
Ainda, era dever do ladrilhador saber como “tirar as medidas a qualquer planta”, “tomar medidas, a qualquer escala de Laços”, “saberá bem armar e repartir qualquer obra”⁶⁰. Para tanto, o conhecimento preciso em matemática, arquitetura, geometria e desenho fazia parte da formação de ladrilhador.

Percebemos que, em todos os processos para obtenção dos azulejos, seus autores possuíam elos com os tratados artísticos que provavelmente circulavam nessas oficinas. Igualmente, das relações entre os mestres e oficiais, emergiam conhecimentos específicos compartilhados, além da interdependência entre os diferentes ofícios. O oleiro cumpria a etapa de selecionar o barro, dava-lhe forma e cozedura, contratava os serviços do pintor ceramista. Este último, o pintor ceramista, poderia ter sua própria olaria, e o ladrilhador iniciava e finalizava o processo de implementação, tirando as medidas *in loco* ou através da planta do edifício, fazendo o assentamento desses azulejos, corrigindo e cortando os ladrilhos. Seguindo essas informações, chegamos ao seguinte esquema (Quadro 1):

⁵⁹ LANGHANS. **As corporações dos ofícios mecânicos**, p. 130.

⁶⁰ LANGHANS.. **As corporações dos ofícios mecânicos**, p. 131.

-Quadro 1-



Fluxo de produção azulejar. Fonte: Autora.

Os ofícios ligados às construções civis, militares ou religiosas necessitavam de trabalhadores com conhecimento em desenho, fosse essa instrução adquirida através de Academias, escolas ou diretamente, através da observação e transmissão oral de um mestre.

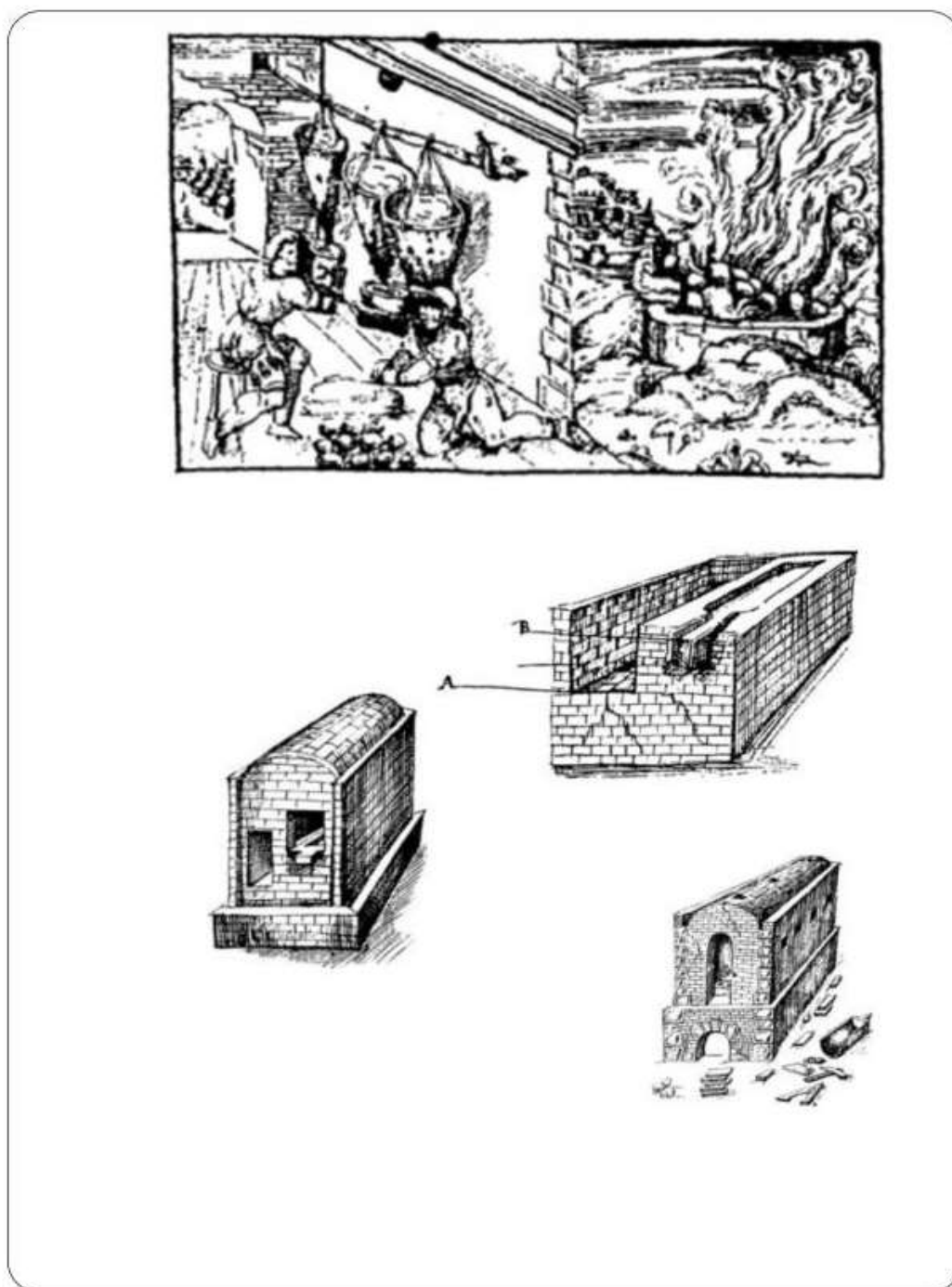
A azulejaria acompanhou as tendências artísticas de cada época, assim como ocorreu em outras manifestações em pintura, escultura e arquitetura. Foi no século XV que as obras em azulejaria figurativa conquistaram o espaço nas “artes decorativas”. Pinturas multicoloridas revelavam composições simétricas, com linhas verticais e horizontais; o espaço pictural era dividido em planos, as formas delicadamente construídas a partir de um minucioso desenho, estratégias próprias do Renascimento.

Os ensinamentos e aprendizados das Corporações de Ofício servem de base para compreendermos o modo de manufatura azulejar, onde o desenho se fez presente em todas as etapas da produção dos artefatos azulejares, entretanto, entendemos que no século XVIII já se esboçava uma produção pré-industrial e coexistiam os papéis de mestre e um aprendiz com as academias e as escolas que instruíam vários alunos no desenho e na pintura. Provavelmente isso esteja relacionado à circunstância da modificação do processo de ensino, que não mais priorizava o ensino empírico, de observação e individualizado, característico da relação mestre e seu



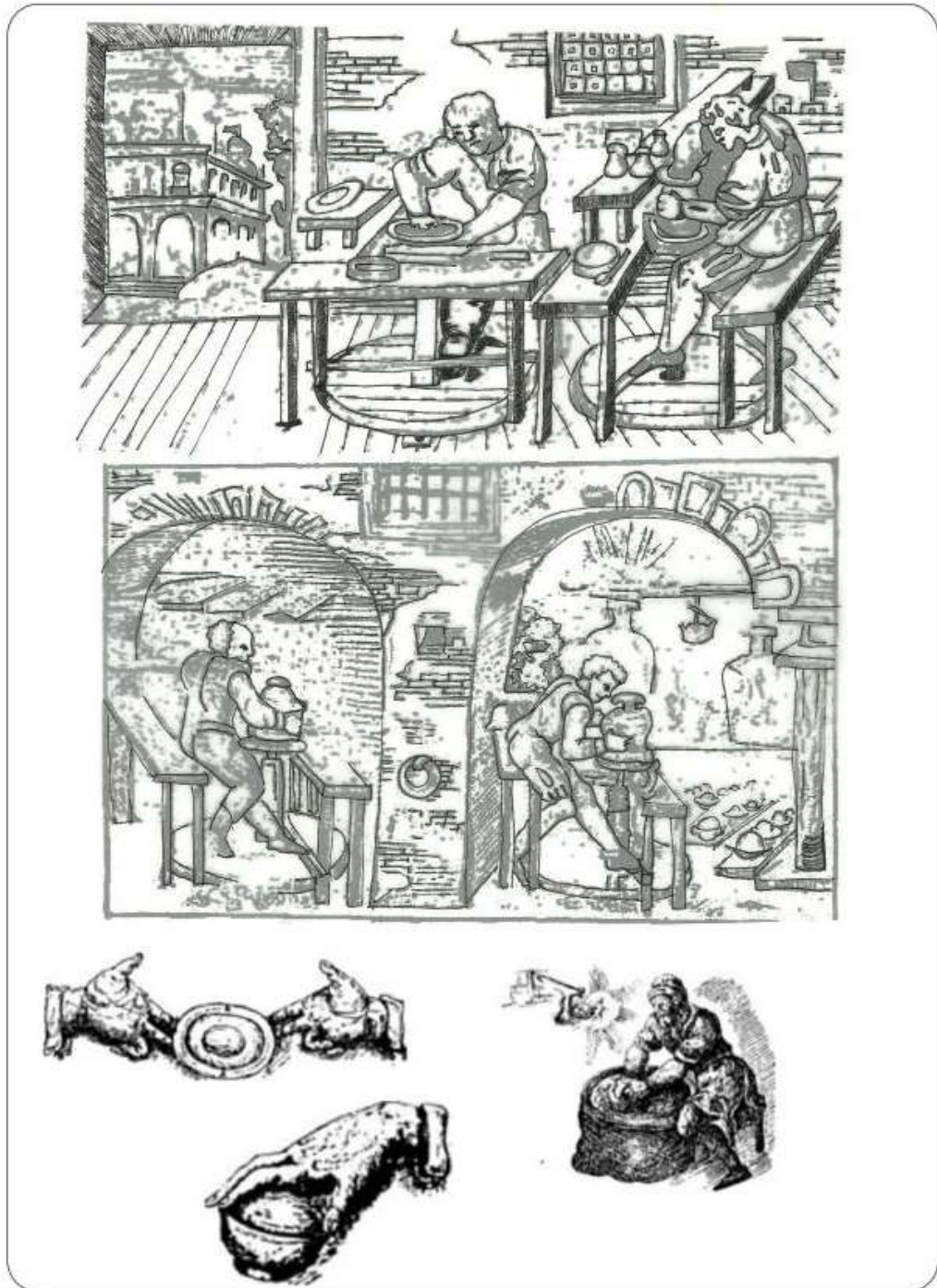
aprendiz, resultando em uma mão de obra com menos qualificação técnica e dando lugar ao início de uma produção em massa de obras de qualidade inferior.

ANEXO A



Construção do forno para queima do barro
Fonte: <http://www.farneti.it/linkpiccopasso.asp>

ANEXO B



Manipulação do barro
Fonte: Desenho - Juliane Panozzo
<http://www.farneti.it/linkpiccopasso.asp>



ANEXO C



*Questo è
uso
comune, e
pagonsi l'un
mezzo
scucio e
l'a[ltro] doi
giulii il
cento.*



*Questi a
Vinegia et a
Gienova, e al
presente a
noi, e
pagonsi 6 lire
il cento.*

Exemplo de pinturas para cerâmica e valores a ser cobrado o cento

Fonte: <http://www.farneti.it/linkpiccopasso.asp>