

# JOAQUIM DE VASCONCELOS E A VALORIZAÇÃO DAS ARTES INDUSTRIAIS

LÚCIA MARIA CARDOSO ROSAS \*  
(Faculdade de Letras da U. do Porto)

Em 22 de Outubro de 1882 é inaugurada no Palácio de Cristal uma Exposição de Cerâmica, promovida e organizada pela Sociedade de Instrução do Porto.

Em 38 dias, 27.000 pessoas visitaram os cerca de 1000 objectos dispostos na nave central do Palácio, decorreu entretanto um Congresso participado pelos proprietários de 9 fábricas de cerâmica e foram atribuídos prémios aos expositores de trabalhos considerados de maior valia. Dos 18 elementos que constituíam o júri devemos destacar, pela única razão do nosso objecto de estudo, Aires de Gouveia Osório, Rodrigues de Freitas e Joaquim de Vasconcelos<sup>1</sup>.

A Sociedade de Instrução do Porto, fundada em 1880, com divulgação junto do público através de uma revista mensal, nascera em plena época de debate nacional sobre a reforma do ensino.

“Animar e encaminhar bem esse movimento é a missão, que pretende desempenhar a nossa sociedade (...) em volta dessa simpática bandeira, a da educação nacional”, pretendia o grupo fundador congregar as ideias “mais favoráveis ao progresso moral e intelectual”<sup>2</sup>. A sociedade chamava a si a missão cívica de debater e desenvolver os métodos pedagógicos, rever o método utilizado nos livros de ensino, com o objectivo de promover a instrução nos domínios da ciência da arte e da indústria.

O modo de realizar esta missão assentava na “reconstituição das tradições históricas, que determinaram as mais valiosas feições do carácter da nacionalidade portuguesa”. A motivação explícita deste movimento era a de elevar o nível intelectual dos portugueses, a par do dos povos “mais bem dotados”<sup>3</sup> do mundo.

É esta missão, a pedagógica, um dos vectores radicais da Exposição de Cerâmica, como o fôra igualmente da Exposição das Indústrias Caseiras, que a Sociedade concretizara um ano antes, em 1881. Esta missão, propulsora do fenómeno oitocentista da proliferação de Museus e grandes Exposições, decorre de uma ideia simultaneamente elitista e democrática da arte - e certamente da cultura — e é este um dos vectores do pensamento de Joaquim de Vasconcelos, alma e ideólogo da Sociedade, (embora presidida por Aires de Gouveia Osório) incansável e pioneiro investigador da arte portuguesa, ao adoptar métodos de rigor assimilados na ciência alemã.

Joaquim de Vasconcelos, como os seus contemporâneos, entendia dever desempenhar um papel generoso na felicidade dos povos, e recorrentemente na valorização da arte popular e da sua especificidade nacional. A *Exposição de Cerâmica* pretende exactamente demonstrar que o povo “é o nosso maior artista” e ressuscitar a arte popular, como esclarece o seu programa:

“Não nos admiremos depois, se a onda se voltar irada; se o génio popular nos pedir contas; se nos perguntar o que fizemos para salva-lo nós, os sábios a gente ilustrada e previdente para proteger a alma popular contra o contágio das variações fúteis do tempo?(...)”<sup>4</sup>

A ciência das academias e das escolas não soube conservar as formas de arte tradicionais, de que a família rústica (e o povo) são os fiéis depositários.”

Emerge aqui o mito já romântico da pureza do povo, e igualmente a vénéração estática das virtudes do operário que, pelo seu trabalho, protagoniza e é fautor do progresso, ideais de clara ressonância demo-liberal.

Progresso e instrução são os princípios basilares do discurso que inaugurou a Exposição e constituem o objectivo da mesma:

“E não é somente a curiosidade que procura os incidentes da evolução do trabalho, é a reconhecida vantagem de aproveitar da experiência tudo que pôde utilizar o progresso - **é a necessidade imprescriptível da instrução**. Foi esta a origem da Exposição de Cerâmica (...)”<sup>5</sup>.

O ensino do desenho e da modelação em escolas profissionais cuja falta tinha resultados perniciosos no necessário desenvolvimento da indústria da cerâmica - e de outras - é uma das questões mais caras a Joaquim de Vasconcelos, pela qual se bateu durante anos.

Uma comissão nomeada em 1875 para propôr ao governo a reforma do ensino das Belas-Artes, a organização dos museus e da arqueologia, e a salvaguarda dos monumentos teve nas *Observações sobre o estado actual do ensino das artes em Portugal (...)*<sup>6</sup>, da autoria do Marquês de Sousa Holstein, presidente da mesma comissão, um importante documento para a elaboração do *Relatório (...)* que publicou em 1876.

Uma vasta análise crítica deste relatório oficial foi editada por Joaquim de Vasconcelos dois anos depois.

O ensino das artes aplicadas à indústria é considerado por Sousa Holstein de maior importância, notando a desorganização que campeava. O ensino contemplava principalmente o desenho de ornamento, realçando o autor a necessidade da aprendizagem do desenho da figura, humana e animal, e da modelação, assim como de conhecimentos sobre história da arte, dos estilos e regras da composição<sup>7</sup>.

A conhecida perícia dos artífices portugueses no trabalho da pedra fôra um dos factores do desenvolvimento da exportação de cantaria lavrada para o Brasil.

Sousa Holstein propunha habilitar os “nossos operarios não só a copiar com a sua acostumada pericia, mas também a inventar, ensinando-os a ter estylo (...) habilitando-os a perceber os admiraveis modelos da nossa arte *manuelina*, tão portugueza e tão original (...)”<sup>8</sup>.

O autor não deixa de referir o South Kensington Museum, que em trabalho modelar, criara desde 1851 mais de 150 escolas de ensino industrial sob a sua inspecção, nas principais cidades de Inglaterra, citando Ruskin e como ele sublinhando as vantagens para o progresso do talento de muitos artífices, talento perdido pela inexistência de escolas onde poderiam encontrar-se as vocações de cada um. Aos canteiros e ourives nacionais, executores admiráveis de sólida educação técnica, faltava a educação artística<sup>9</sup>.

Joaquim de Vasconcelos, no texto crítico de 1878, de torrenciais referências ao ensino no estrangeiro, cita uma vastíssima bibliografia europeia, sempre avesso aos “circumloquios mais ou menos poeticos” do texto da comissão que “não valem a definição breve, clara e concludente de qualquer bom compendio de esthetica”<sup>10</sup>.

O projecto enfermava de um erro de princípio, ao cingir-se à modéstia de meios imposta pelo governo, porque é sabido “que em todo o projecto de reforma se tem de tomar sempre o ponto de vista mais vasto, theoreticamente, e que *só achado elle*, é que se pode estabelecer a redução ao caso especial, na practica (...). Não existindo esse plano completamente elaborado, desde o principio, é impossivel completal-o depois methodicamente: poder-se-ha acrescentar isto ou aquillo, mais ou menos bem, mas esses acrescentos são e serão sempre remendos, e nunca a consequencia natural de um desenvolvimento organico”<sup>11</sup>. Entre os modelos apontados figura a reforma da Academia Real de Berlim (1875), cujo projecto tomara o “ponto de vista absoluto, theoreticamente; (...)”<sup>12</sup>.

Das adaptado da realidade portuguesa, Vasconcelos não se conformava com a falta de conhecimento e capacidade teórica que em Portugal realmente ninguém tinha, e mais uma vez, ninguém o ouviu ou quis ouvir.

Cerca de 20 anos mais tarde acusará o cansaço da indiferença oficial pelo seu trabalho:

“Há 25 anos que imprimo no País, viajo no país, prelecciono no país à minha custa, e dou o que não me querem comprar”.<sup>13</sup>

O ensino industrial, criado em 1852 por Rodrigo da Fonseca, no Porto e em Lisboa, reformado por João Crisóstomo de Abreu e Sousa, mereceu nova reforma em 1884 da autoria de António Augusto Aguiar que criou dez escolas de Desenho, tendo os governos seguintes fundado mais dezassete. Os centros urbanos de menor dimensão mas de alguma implantação industrial, como Leiria e as Caldas da Rainha, receberiam nos últimos anos do século um ensino ministrado por professores contratados na Alemanha, Suíça e Itália<sup>14</sup>.

Mas o ensino programado e acompanhado de cultura artística far-se-à à margem do ensino oficial, em torno da Escola Livre das Artes do Desenho, fundada e dirigida em Coimbra (1878) por António Augusto Gonçalves, e no Centro Artístico Portuense (1880) cuja fundação foi impulsionada por Joaquim de Vasconcelos<sup>15</sup>.

Aproximemo-nos do segundo vector da questão.

A Exposição de Cerâmica e todo o seu programa realizavam-se também **contra** a Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola inaugurada pelos reis de Portugal e Espanha em Janeiro do mesmo ano de 1882, em Lisboa<sup>16</sup>.

Não nos cabe agora explanar as motivações políticas desta Exposição - que as teve - mas sim sublinhar o critério dos objectos escolhidos, porque foi **contra** esse critério que Vasconcelos clamou na época - em conferências, escrevendo na imprensa e realizando as exposições de artes caseiras e industriais, primeiro no Porto e logo em Aveiro (1882), criando uma dinâmica de exposições regionais que irá tocar o final do século e cujo elo de união foi a valorização da arte profana e da produção nacional: ourivearia, tecidos, cerâmicas, vidros, bronzes, latões e jugos.

A Exposição de Lisboa, impulsionada pela que o South Kensington Museum realizara em 1881, reuniu fundamentalmente objectos com quatro características: antigos, sacros, áulicos e fabricados em materiais nobres. Não será correcto reduzir totalmente as colecções apresentadas a estas categorias - também foram expostos tapetes, relógios, rendas e alguma louça - mas não há dúvida que os primeiros constituíram o núcleo mais vasto.

O programa da Exposição de Cerâmica assenta em critérios completamente diversos: os objectos seleccionados fazem a amostragem da produção cerâmica actual, ou melhor coeva, desde a olaria produzida nas aldeias à escultura decorativa em barro, contemplando a faiança e a porcelana industriais e a cerâmica utilizada na construção. Também foram escolhidos importantes espólios privados de azulejo e cerâmica de uso, esses antigos, datáveis entre os séculos XV e XVIII, assim como bibliografia especializada.

As matérias-primas e os instrumentos da indústria da cerâmica foram igualmente expostos, e o trabalho e as técnicas de produção eram mostrados ao público por oleiros das aldeias e operários das fábricas das Devesas e de Santo António do Vale da Piedade, que junto às vitrines, fabricavam peças<sup>17</sup>.

Chegamos assim ao segundo vector da exposição: a valorização do trabalho e a sua estreita relação com a obra de arte. Expliquemos melhor.

Não é o valor do que é antigo e/ou precioso que confere a um objecto o sua qualidade artística, mas sim a transformação da matéria pelo trabalho do homem.

Não é a matéria que determina o valor do objecto, é a arte, é o trabalho da mão humana:

“Os artistas de hoje não devem esquecer que foi na matéria mais humilde, no barro dos seus vasos, que a Grécia aprendeu a criar os seus tipos artísticos mais puros, não foi no ouro nem na prata. Enquanto a arte erudita passava por todos os estilos, no ocidente, até cair na pobreza actual, a arte popular seguia sempre fiel, o caminho antigo. O legado do artista grego está ali, nas mãos do povo, depositário da tradição”<sup>18</sup>.

Está aqui patente a lição assimilada por Joaquim de Vasconcelos na obra teórica do arquitecto alemão Gottfried Semper (1803-1879), que Vasconcelos cita com frequência e, mais directamente, nos notáveis artigos que escreveu na imprensa acerca da Exposição de Cerâmica.

Segundo Semper tanto a arte como a arquitectura tiveram a sua origem no artesanato<sup>19</sup>. A parede teve como origem os textéis, tapetes pendurados que dividiam os espaços e também coloriam o interior da casa. É aliás a pesquisa da policromia, no caso concreto da arquitectura grega que conduz o teórico alemão a formular um postulado:

A policromia é sinónimo de uma concepção democrática do estado que se expressa artisticamente: na Grécia esta harmonia somente pôde existir mediante uma cooperação livre e associada de diversos elementos com igual valor, mediante uma democracia nas artes.

Republicano militante, combatente de Dresden em 1848, Semper enfatiza a importância da liberdade no desenvolvimento da criação artística. A sua complexa teoria sobre a arquitectura como obra conjunta de forças materiais e ideais, considerando que são os revestimentos que definem o estilo, deu um impulso decisivo no despertar do interesse pelas artes tidas como menores, e decorativas.

Esta promoção das artes da decoração e da construção - elevando-as à mesma qualidade da arquitectura, pintura e escultura - no desenrolar do processo artístico, é acolhida por Joaquim de Vasconcelos no que respeita à valorização das artes caseiras e industriais e das respectivas técnicas.

Vasconcelos valorizou as artes populares, não somente no seu aspecto etnográfico e folclorizante, de acordo com o espírito do tempo, mas também na sua qualidade de objectos ergológicos, produto do trabalho do homem.

A etnografia é um campo de estudo particularmente caro à *intelligenza* do último quartel do século. São os costumes, as festas, o vestuário, os rituais que sublinham a alteridade dos povos, ou seja, que distinguem e individualizam as nações.

A vontade de guardar os “costumes” tradicionais, “próprios do povo português”, que os novos hábitos civilizacionais iam mitigando ou eliminando, transformara os hábitos prevaletentes das sociedades em preciosos *mirabilia*, objectos de apreço intelectual que era preciso cristalizar.

É o próprio conceito de *tempo da nação* que se prolonga para um passado cada vez mais longínquo e para um presente cada vez mais próximo, nos quais se procuram as raízes da especificidade nacional para além dos factos históricos que propiciaram a definição do território e da independência.

No último quartel do século exploravam-se os castros, começava a exaltar-se a cultura celta, e atribuía-se importância ao factor rácico na distinção da produção artística entre as nações, sem dúvida à luz da enorme influência de Taine.

Luciano Cordeiro escreve em 1875:

### Artigo 67º

“São considerados monumentos historicos nacionaes todos os edificios, construções, ruínas, **objectos artisticos de caracter distinctamente typico do trabalho, usos, costumes, progressos, estado industrial, influências sociaes e modo de ser intelectual, moral e material da sociedade portugueza** nas diversas evoluções do seu desenvolvimento historico, bem como os que representem ou memorem os feitos mais distinctos da historia nacional”<sup>20</sup>.

Registe-se como a definição de monumento é recorrente de um ideal nacionalista.

Neste sentido, e com este exemplo, podemos observar quanto a salvaguarda do património é um processo de reconstrução do universo, sempre mutante e sempre utópico na vastidão das suas intenções de guardar e salvar não somente a herança. os bens, porque esses são sempre vestígios parcelares, mas a **totalidade** do passado como fonte de conhecimento da humanidade.

A noção de património como “propriedade artistica e historica da nação”<sup>22</sup> é assim referenciada por Luciano Cordeiro e modernizada quando se refere ao “**patrimonio opulento de historia do trabalho nacional(...)**”<sup>23</sup>. A valorização do trabalho como herança e forma de participação para o bem comum, decorre do conceito proudhoniano, ou se quisermos de forma mais lata, das doutrinas do socialismo utópico, retomadas em Portugal pela geração de 70.

A nação é entendida como uma entidade com vida própria, com alma e virtudes. Embora as escolas não façam os génios, os governos têm a obrigação de garantirem à arte “os meios de se afirmar utilmente, de se exercer e desenvolver, de expandir as suas beneficas influencias no movimento social. quando exactamente a arte é como a sciencia e como a industria uma força primaria na sociedade, porque é uma faculdade geral do homem”<sup>24</sup>.

O património como herança de toda a nação, o ensino como fonte de estímulo da capacidade artística do homem, de benéficos resultados no tecido social, e a consciência pública, só ela capaz de obstar ao mau gosto e às

plantas daninhas, à insciência do mercantilismo, obliteradores da tradição artística portuguesa, são os vectores fundamentais do texto de Luciano Cordeiro, mais fecundo no pensamento que nas soluções apresentadas para sanar aqueles males.

Na década de 90 o conceito de monumento assinala uma ruptura, e marca outra época ao incluir os objectos do *presente* e alguns aspectos da cultura que excluem o objecto físico, indicação patenteada nas exposições promovidas anteriormente por Vasconcelos.

O “complexo de Noé” de que se tem vindo a falar no nosso tempo, pelo desejo de tudo classificar como património, é uma utopia já aqui patente, *mutatis mutandis*, uma vez que actualmente o conceito de património abrange a natureza e pretende ser mundial.

De contornos positivistas, actualizado pelas novas ciências sociais e humanas, o conceito de monumento e de objecto artístico persistia no final de oitocentos, em decorrer da procura das raízes, ou seja, da produção simbólica da nação.

Segundo Ramalho Ortigão a viabilidade da conservação do património reside na crença das virtudes intocadas do povo, guardião das tradições e da cultura material do passado. O progresso, próprio da vida das capitais e nelas necessário, e o cosmopolitismo, desgastam e desnacionalizam o indivíduo. A forma de conservar consiste em representar o passado, cristalizando-o, afastando as vilas e aldeias do caminho do progresso<sup>25</sup>.

O mito da pureza do povo, incorruptível e imune aos males da civilização quando isolado, assoma aqui, e ele impedirá Ramalho Ortigão e outros de entenderem a impossibilidade de tal projecto porque, bom ou mau o “progresso” é sempre apelativo e inevitável, e porque, superlativamente, o património só o é, não quando a veneração intelectual pretende fixá-lo, mas quando a “comunidade o assume e toma consciência dele”<sup>26</sup>.

Não encontramos esta necessidade de cristalização do passado em Joaquim de Vasconcelos, pelo contrário, o retomar das artes tradicionais é entendido como forma de progresso artístico e industrial.

Exposição temática exemplar, adiantada no tempo cultural não só português, mas também europeu, ao eleger a cerâmica como único objecto, a Exposição que referimos só poderia ser idealizada e concretizada por Joaquim de Vasconcelos, se atendermos ao panorama da cultura artística em Portugal na década de 80.

Quatro anos antes propusera a criação de museus igualmente temáticos e regionais: de olaria em Coimbra, de ourivesaria em Guimarães, de rendas em Setúbal, Peniche, Vila do Conde e nas ilhas, de marqueteria também nas ilhas e de ouriverara, figuras de barro e azulejos no Porto<sup>27</sup>.

À valorização das indústrias tradicionais e locais associa a discordância da existência de um único museu em Lisboa que congregaria - como veio a

acontecer - todo o tipo de objectos, num gosto de bric-à-brac que se manteve no século XX portugueses, estendendo-se aos museus regionais.

Mestre de todos nós, assim escreveu Ramalho Ortigão a propósito de Joaquim de Vasconcelos, justamente considerado por José-Augusto França o real fundador da História da Arte em Portugal, entendida como ciência, com objecto e método próprios.

Situemos correctamente o pensamento de Joaquim de Vasconcelos. Também ele procura nas artes populares a resposta para a pergunta: existiu ou poderá existir uma arte original portuguesa?

Depois de procurar e lucidamente não encontrar a originalidade da arte no passado, na arquitectura manuelina e na pintura de Grão Vasco, tendo esclarecido as devidas correspondências europeias, onde até então o romantismo nacional apenas vira características portuguesas, conclui que “existe sim um estilo puro, nacional na sua expressão, tão adequado à habitação rústica do jornaleiro e do homem do campo, como à residência do burguês e ao palácio do príncipe. O futuro da arte portuguesa está na indústria popular, nas indústrias caseiras”<sup>28</sup>.

Das três vertentes a que Vasconcelos dedicou o seu estudo: a pintura, a arquitectura e as artes decorativas apenas escolhemos uma para melhor realçarmos a novidade das suas propostas, alicerçada numa vastíssima cultura artística cujas bases encontrou na Alemanha, em trabalho incansável e actualizado de investigação e numa acutilância de raciocínio que temos o dever de sublinhar.

## NOTAS

\* Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

1. “O Commercio do Porto”, Porto, n.º 259, 22 Out. de 1882, p.1, n.º 270, 5 de Nov.de 1882. Acompanhando as notícias fornecidas por este periódico, Joaquim de Vasconcelos escreve treze artigos, no mesmo Jornal, intitulados *Exposição Cerâmica*. Os textos são publicados entre 1 de Novembro e 9 de Dezembro de 1882.

O programa da Exposição, catálogo das peças expostas, discurso inaugural, lista de expositores e premiados, assim como os artigos que Joaquim de Vasconcelos escreveu no jornal diário portuense, foram publicados na “Revista da Sociedade de Instrução do Porto”, entre 1 de Julho e 1 de Dezembro do mesmo ano.

2. “Revista da Sociedade de Instrução do Porto”, Porto, n.º 1., 1 de Jan. de 1881, p.1.

3. Idem, p. 1-2.

4. Idem, n.º 7, 1 de Julho de 1882, p. 349.
5. Idem, n.º 11, 1 de Nov. de 1882, p. 536.
6. S.Ja.[Hölstein, Marquês de Sousa] *Observações sobre o estado actual do ensino das artes em Portugal, a organização dos Museus e o serviço dos monumentos históricos e da Archeologia offerecidas á Comissão nomeada por Decreto de 10 de Novembro de 1875 por um vogal da mesma comissão*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875.
7. Idem, *ibidem*, p.12.
8. Idem, *ibidem*, p. 14.
9. Idem, *ibidem*, p.14,14-15 e 39.
10. Vasconcellos, Joaquim de. *A Reforma do Ensino das Belas-Artes II (Analyse da segunda parte do Relatório Official)*, Porto, 1878, p. 7.
11. Idem, *ibidem*, p.9-10.
12. Idem, *ibidem*, p.10.
13. "Arte". Coimbra, 1895, p. 28.
14. França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Venda Nova, Bertrand Editora, 3ª ed., v.2, p. 66.
15. Cfr. o que escrevemos sobre o ensino artístico em: Rosas, Lúcia Maria Cardoso, *Monumentos Pátrios. A Arquitectura religiosa medieval - património e restauro, (1835-1929)*, Porto, 1995, dissertação de doutoramento policopiada apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, v. 1, p. 111-125.
16. Sobre esta Exposição veja-se: Pereira, Maria da Conceição Meireles e Rosas, Lúcia Maria Cardoso. *Arte e Nacionalidade - uma proposta de Yriarte a propósito da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, "Revista da Faculdade de Letras", História, Porto, 2ª série, v. 8, 1991, Universidade do Porto, p. 327-338.
17. Cfr. os artigos citados em nota 1.
18. "Revista da Sociedade de Instrução do Porto", Porto, n.º 7, 1 de Julho de 1882, p. 347-348. Embora o texto citado, parte integrante do programa da Exposição esteja assinado por toda a Direcção da Sociedade, não duvidamos em atribuir a sua autoria a Joaquim de Vasconcelos, senão na redacção, certamente que no pensamento.
19. Acerca da obra teórica de Semper veja-se, entre outros, Kruff, Hanno-Walter, *Historia de la teoría de la arquitectura, 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*, Madrid, Alianza Editorial, 1990. Edição original em língua alemã publicada em 1985), p. 541-551.
20. [Cordeiro Luciano], *Relatorio dirigido ao Illustrissimo e Exceletíssimo Senhor Ministro e Secretario D'Estado dos Negocios do Reino pela Comissão nomeada por Decreto de 10 de Novembro de 1875*, p.12.
22. Idem, *ibidem*, p.XIII.
23. Idem, *ibidem*, p.XIII.

24. Idem, *ibidem*, p. XVIII.
25. Ortigão, Ramalho, *Um brado a favor dos monumentos*, “Diário de Notícias”, Lisboa, n.º 17, Maio de 1905.
26. Almeida, Carlos Alberto Ferreira de, *Património - Riegl e Hoje*, sep. da “Revista da Faculdade de Letras”, História, 2ª série, v.10, Porto, 1993, p. 414.
27. Vasconcellos, Joaquim de, *A Reforma do Ensino das Belas-Artes II (...)*, p. 25.
28. Idem, *História da Arte em Portugal. (sexto estudo). Da arquitectura manuelina*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1885, p. 17.



ANA LUÍSA RODRIGUES DE FREITAS

Sanguínea de António Carneiro  
Coleção particular do Sr. Dr. Artur Santos Silva  
Fotografia de Luís Seixas Ferreira Alves

