MASTERPIECES

PEGADAS DOS PORTUGUESES NO MUNDO

MASTERPIECES

PEGADAS
DOS PORTUGUESES
NO MUNDO

FICHA TÉCNICA DATASHEET

COORDENAÇÃO GERAL GENERAL COORDINATION

Aguiar Branco, Pedro
Roquette, Álvaro

AUTORES DE ENSAIOS ESSAYS

Dias, Pedro
Franco, Anísio
Moura Carvalho, Pedro
Vassallo e Silva, Nuno

FOTOGRAFIA PHOTOGRAPHY

Samagaio, José Luís

APOIO EXECUTIVO EXECUTIVE SUPPORT

Andrade, Frederica

DESIGN GRÁFICO DESIGN

Chatimsky, Francisco
Rosa, Pedro

IMPRESSÃO PRINTING

Peres Gráfica

A realização deste novo catálogo é uma resposta aos pedidos formulados pelos nossos amigos, clientes e colaboradores, da necessidade de produzirmos livros da especialidade tendo igualmente um intuito claro de atrair mais publico e principalmente publico mais jovem.
A procura sistemática, às vezes obsessiva, de novas obras com qualidade estética e com carga histórica de relevo, resultam depois na necessidade de deixar obra escrita. Quisemos desta vez, propositadamente, reunir alguns especialistas com quem tantas vezes partilhamos dúvidas e certezas, numa tentativa sadia de procurar diferentes abordagens e novos pontos de vista nesta área das artes decorativas que temos vindo a valorizar e divulgar.
Passaram já quinze anos, desde que recebi o primeiro convite de Pedro Dias para colaborar nas exposições comissariadas por ele para a extinta Comissão dos Descobrimentos Portugueses. Incansável nos projectos e com grande capacidade de trabalho foi responsável por extraordinárias exposições como o Brilho do Norte Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina, Lisboa, no Palácio da Ajuda, em 1997; Reflexos – Símbolos e imagens do Cristianismo na porcelana chinesa, no Museu de São Roque, em 1997. Foram anos de aprendizagem importantes e que cimentaram os meus conhecimentos na Arte da Época dos Descobrimentos, e na Arte que resultou desse encontro de Culturas, de que Portugal foi motor e primeiro interveniente, da África às Américas, passando pela Índia, Ceilão, China e Japão.
Recordo com saudade a exposição. A Herança de Rauluchantim – ourivesaria e objectos preciosos da Índia para Portugal nos séculos XVI – XVII, no Museu de São Roque, em 1996, exposição incontornável nesta área dos objectos preciosos indo-portugueses, e que lançou nova luz nalguns temas com ensaios inéditos de Jordão Felgueiras, Annemarie Jordan, Susan Stronge, Leonor d'Orey, coordenados sabiamente por Nuno Vassallo e Silva. Mais tarde este mesmo autor é responsável pela Exótica - Os descobrimentos portugueses e as câmaras de maravilhas do renascimento, Kunsthistorisches Museum de Viena e Museu Calouste Gulbenkian em Lisboa, 2001, apresentando aos nossos olhos 115 peças de colecções portuguesas e estrangeiras, todas, ou quase todas com origens nos novos mundos e transaccionadas na Lisboa quinhentista à época a metrópole mais exótica da Europa.
Também importantíssima, apresentada no mesmo museu, agora pela mão de Pedro Moura Carvalho a exposição O Mundo da Laca - 2000 Anos de História, 2001, apresentando num mesmo espaço a diversidade de lacas produzidas nas várias regiões do globo e permitindo a sua comparação.
Recentemente Encompassing the Globe - Portugal e o Mundo nos séculos XVI-XVII, marcou culturalmente 2008 e 2009 e das várias vezes que a visitei com a família, amigos e clientes encontrei sempre motivo de orgulho, nos textos do catálogo, nas peças aí apresentadas e principalmente nos seus comentadores.
O meu aplauso é agora para o Anísio Franco que nas suas visitas guiadas soube cativar os ouvintes, conhecedores e aprendizes.
Continuam hoje como ontem a ser as minhas escolhas,... estas nove pegadas ou marcas que vos apresento, alguns são objectos de fé produzidos por povos do Mundo tão diferentes entre si e que a dimensão espiritual aproximou , naquele que foi chamado o século cristão no Japão, mas que em boa verdade também o foi em todo o Oriente. Outros são objectos de luxo fabricados em materiais do mundo natural como o coco , as madeiras raras ,o marfim, as pedras preciosas e que pela mão do homem se tornaram utilitários preciosos e coleccionáveis.
Agradeço aos quatro autores que prontamente aceitaram o desafio de escrever para este catálogo e claro a todos que comigo estiveram envolvidos neste projecto, principalmente Álvaro Roquette, José Samagaio e a minha mais que tudo e mulher Susana, e por fim um desabafo... que este esforço tenha valido a pena.

Porto ,14 de Maio de 2010

Pedro Aguiar Branco

SANTO ANTÓNIO

TONI MALAU

MARFIM COM PATINA E VESTÍGIOS DE USO
CONGO (ANTIGO CONGO BELGA)
CULTURA BAKONGO, SÉCULO XVII - XVIII
9 cm

TEXTO DE **ANÍSIO FRANCO**

O culto de Santo António teve em Portugal, e em muitos países europeus, seguidores desde pelo menos o século XIII. Logo após a sua canonização, lembremos que ainda hoje constitui um recorde a rapidez com que foi consagrado santo, mesmo a nível mundial, poucos meses depois da sua morte em 1231, estabeleceu-se o seu culto. A sua popularidade e lenda difundem-se com maior sustentação a partir do século XV graças aos sermões de São Bernardino de Siena onde se evocava o seu nome e milagres particularmente o do sermão aos peixes em Rimini. Só então ganhará autonomia relativamente à figura do fundador da ordem franciscana, São Francisco de Assis. O fervor religioso criado em torno da figura deste Santo será propagado pelos missionários franciscanos por todo o mundo, em particular pelos frades capuchinhos que se foram instalando ao longo das costas africanas por onde a presença dos portugueses ia deixando marcas. Pela sua mão a costa ocidental africana, em particular a zona do estuário do rio Zaire assistiu, pelo menos a partir do século XVII, à disseminação do culto antoniano e à produção de uma quantidade imensa de pequenas esculturas com a mesma tipologia representando o Santo do Menino Jesus produzidas em variados suportes que vão da madeira ao latão, do osso ao marfim. Encontra-se dentro desta categoria a pequena escultura que se dá agora a conhecer ao público português.

Naturalmente o surgimento de uma tão grande produção, num espaço territorial concentrado, terá de ser resultante de um qualquer fenómeno sociocultural particular que proporcionou execução de semelhante quantidade de obras de arte.

O reino do Congo teve desde pelo menos o século XVI, com o patrocínio da própria casa real portuguesa, uma organização administrativa elaborada que se manifestava na própria distribuição hierárquica da sociedade, com escrita e chancelaria instituída, que fazia dele um domínio em tudo semelhante aos reinos europeus.

Por meados do século XVII uma grave crise dinástica vai provocar a perda da hegemonia da capital do reino do Congo, S. Salvador, resultante de uma luta fratricida que opunha pretendentes ao ceptro real. Depois da batalha de Ambuíla, em 29 de Outubro de 1665, o Congo cindiu-se em três reinos, um com capital em Bula (nome que deve provir da Bula de Urbano VIII que concedia aos reis do Congo permissão de serem coroados pelos capuchinhos), outro em Ambriz e o terceiro em S. Salvador. Para além disso, o conde de Sonho exercia na embocadura do Zaire uma autoridade nitidamente soberana. Entre 1665 e 1694 houve catorze pretendentes ao trono do Congo: nove foram mortos, três faleceram de morte natural, só dois tiveram continuidade. Um deles, D. Pedro IV, fez-se coroar em S. Salvador mas refugiou-se no monte Chibango receando um ataque do seu inimigo D. João II (Eduardo dos Santos, 1972, pp. 42-44).

É neste contexto que surgirá o fenómeno do chamado Antonianismo. Entre 1704 e 1706 uma personagem feminina arrogar-se-ia ter encarnado o próprio Santo António. De facto na igreja de Chibango existia uma imagem de Santo António de Lisboa ladeada da Virgem e de São Francisco muito devota dos Congos. Claro que o surgimento desta "Santo António" não se trataria de caso isolado, pois antes dela conhecem-se outros "Santos" que pulularam por esta época no Congo.

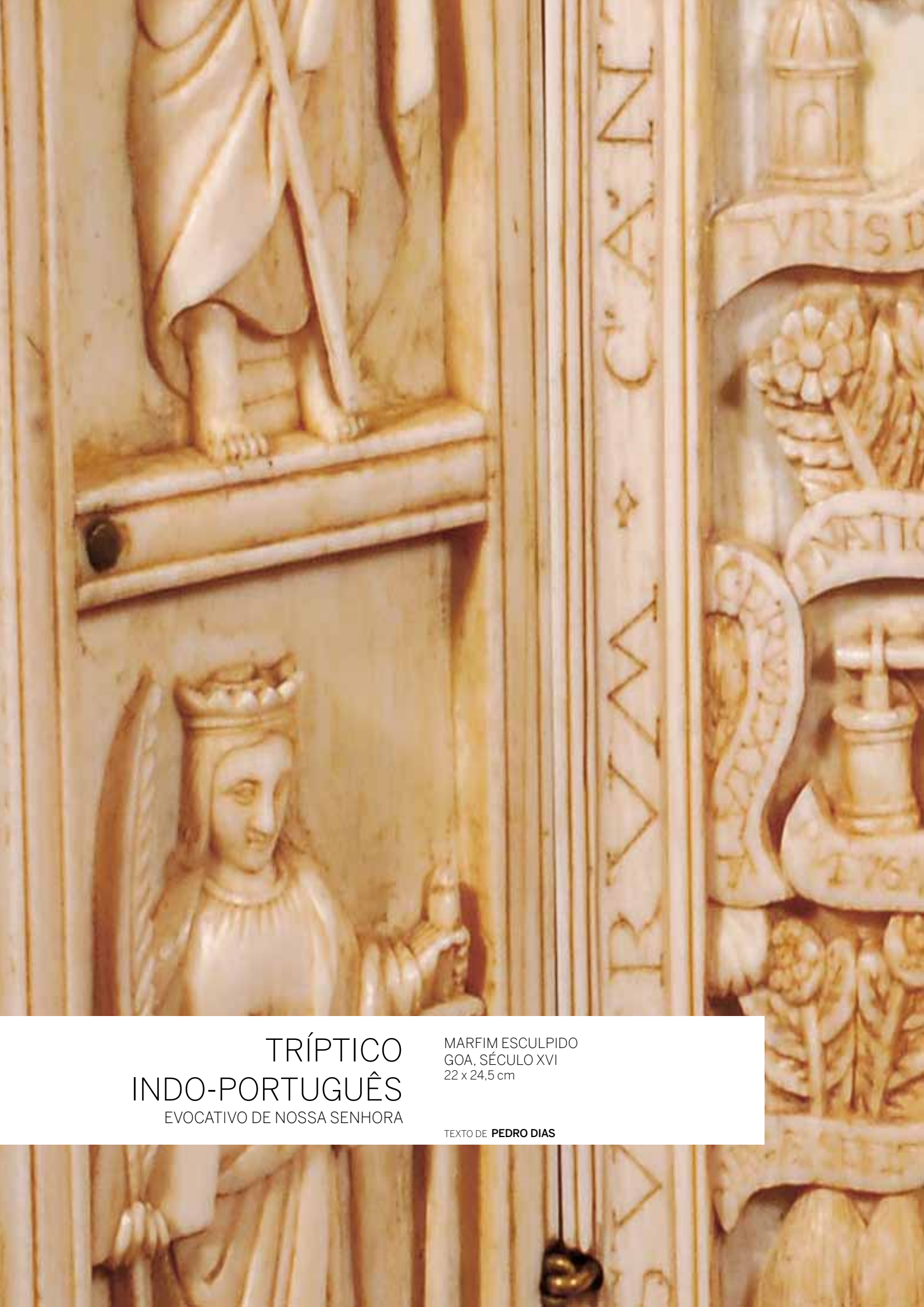
A jovem Chimpa Vita uniu-se à profetisa Apolónia (Mafuta na língua do país) para difundir a ideia que uma maldição cairia sobre o reino se o rei não voltasse para São Salvador e normalizasse a vida política do Congo. Apesar das medidas de dissuasão do padre Bernardo Gallo os boatos campeavam.

Um dia Chimpa Vita, baptizada com o nome de Beatriz, fez-se morta, aparecendo sete dias depois como se tivesse ressuscitado, afirmando que Santo António lhe tinha entrado na cabeça. Nessa altura renunciou ao nome de Beatriz passando a querer chamar-se Santo António. Explicou então ao padre Bernardo Gallo que na sua doença tinha recebido a visita de um capuchinho que lhe disse ser Santo António que vinha mandado por Deus para entrar na sua cabeça, a fim de pregar ao povo, promover a restauração do reino, ameaçando com severos castigos todos os que se lhe opusessem. Então morreu e Santo António ocupou o vazio da sua alma. Depois de ressuscitar contou o sucedido à sua família e depois de se desfazer dos seus bens partiu em missionação tal como tinha sido indigitada a fazer por Deus. Dirigiu-se ao monte Chibango e daí começou a pregar a nova doutrina. Apesar das insinuações do capuchinho Bernardo de Gallo contra esta "falsa Santo António", depois de a ter interrogado e entregado ao rei, este deixa-a ir em liberdade. Juntando-se a velha profetisa Mafuta andam pelo vale de Ambriz a queimar feitiços e cruzes que encontravam pelas aldeias. D. Manuel da Cruz Barbosa, mordomo-mor do rei, chegou a pedir a D. Pedro IV autorização para decapitar Beatriz, mas ele respondeu que a deixassem ir para onde ela quisesse. Não podendo permanecer em Chibango, Beatriz dirigiu-se a Bula onde colocou a população em alvoroço pelas ameaças de castigos quase provocando uma revolta dos povos. Nessa altura quase lhe foi entregue uma bolsa onde se dizia conter o Santíssimo Sacramento, na verdade a bula de Urbano VIII. Esta bolsa que se tornaria depois uma insígnia real, e era remetida para a cerimónia de coroação dos reis. Serviria a bolsa para Chimpa Vita usar como "isco" para aqueles que desejassem segui-la para S. Salvador onde pretendia instaurar a restauração do velho reino do Congo. Para além disso Chimpa Vita vangloriava-se de poder tornar férteis as mulheres e converter em gado aqueles que se recusassem a obedecer-lhe, em suma, fazia milagres. O poder de Beatriz parecia ir num crescendo sem limites. No entanto algo escapou às suas decisões e irá sofrer um fatal revés. À sua proclamada atitude de humildade juntava-se a sua inquestionável castidade.

Ora aconteceu que Beatriz engravidou várias vezes, mas valia-se do facto de "morrer" todas as sextas-feiras, para "ir" jantar com Deus e perante Ele defender a causa dos negros seus partidários, sobretudo a restauração do reino do Congo, para provocar o aborto sem que os seus adeptos notassem. À terceira vez foi, contudo, descoberta, pois passando pelo fundo do monte Chibango, os embaixadores do duque de Bamba e da velha rainha do Congo, ouviram vagidos de bebé, vindos do meio do capim. Metendo-se no meio do mato deram com ela amamentando uma criança tendo a seu lado o "anjo da guarda", o Barro, e uma rapariguita sua criada. Estava desmascarada Beatriz, a falsa Santo António.
Então pretendeu-se envia-la para interrogatório ao próprio Bispo de Luanda, mas Bernardo, o capuchinho, ainda com influência sobre o rei, fez interrogar a falsa santa perante D. Pedro. Depois de se reunir o "Conselho Real" Chimpa Vita, o Barro e a velha Mafuta foram condenados à morte pelo fogo.
O filho de Beatriz, baptizado com o nome de Jerónimo antes da execução da mãe, foi salvo in extremis de ter a mesma sorte, graças à intervenção do padre Lorenzo que o salvou obtendo junto ao rei a libertação do inocente.
No dia 1 de Julho de 1706 Beatriz e o seu "anjo da guarda" foram conduzidos ao local de execução, atirados para cima de uma pira de lenha e queimados. "No espaço de um credo" foram reduzidos a cinzas. No entanto a morte de Chimpa Vita não pôs fim à rebelião dos seus adeptos. Apoderaram-se de S. Salvador e tornaram-se ainda mais obstinados. Afirmavam que a forma do Santo António tinha sido morta, mas não o santo e vários relatos de aparições foram surgindo nomeadamente em cima de árvores de S. Salvador. Apesar de rapidamente a seita antoniana se ter desagregado, um ano depois o padre Bernardo Gallo podia encontrar em S. Salvador antonianos "convencidos e persuadidos" continuando a devoção à sua santa. Em 1709, no mês de Fevereiro, por altura da batalha que D. Pedro IV travou contra Chibenga, o mesmo capuchinho alegou existirem ainda antonianos, que cantavam Salve-Antoniana. (Eduardo dos Santos, 1972, pp. 45-57).
O surgimento de várias imagens de Santo António que, tal como a que se encontra neste catálogo, têm reduzidas dimensões e apresentam argola ou gancho de sustentação na parte posterior, deve resultar desta conjuntura histórica. Os Toni Malau, ou Dontoni Malau, como eram conhecidos, pois "Malau" é o plural de "Lau" que quer dizer "boa sorte" ou "êxito", eram uma espécie de amuletos usados como protector contra os ataques dos inimigos ou simplesmente intercessor para a sorte dos seus detentores, eram também verdadeiras insígnias de determinados grupos servindo de símbolo dos seus ofícios. Para além desta funções ligadas ao mundo masculino o santo era usado pelas mulheres que segurando-o nos joelhos esperavam que as ajudassem a ter partos bem sucedidos, ou, noutras zonas do Congo, as mulheres recorriam à intervenção do santo para lhes dar filhos, ou uma filha se até então apenas tivessem rapazes.

Uma das características que muitas destas imagens apresentam são os sinais de uso excessivo em determinadas partes da figura, nos olhos, boca, pernas ou cabeça, pois as crenças locais levavam a que o devoto esfregasse a parte do santo correspondente ao mal que açulava determinado carente atacado por alguma doença.

O Santo é habitualmente representado de pé segurando no seu braço esquerdo um livro onde está sentado o Menino Jesus, na mão direita segura uma cruz latina. Existem vários exemplares semelhantes ao aqui reproduzido, ainda que em materiais diversos, em vários museus e colecções particulares. Os do museu de Tervuren e do Ethnologisches Museum, de Berlim, são em latão, de madeira é o que se encontra no Museum für Völkerkunde, também em Berlim, mas existem outros ainda mais próximos a este exemplar, em marfim. Um em particular, reproduzido por Mark Félix na sua obra (Congo Kingdom Art), com o número de ilustração 5.27, é de tal forma semelhante a este que quase poderíamos afirmar tratar-se de um mesmo artificie a esculpi-las.



TRÍPTICO INDO-PORTUGUÊS

EVOCATIVO DE NOSSA SENHORA

MARFIM ESCULPIDO
GOA, SÉCULO XVI
22 x 24,5 cm

TEXTO DE **PEDRO DIAS**

SELAVIS
ERSPIVAS
ORO
PACEM
ORA PRO NOBIS
ORA PRO NOBIS
PONTIFICI

No campo vastíssimo das artes resultantes do encontro de culturas proporcionado pelos Descobrimentos Portugueses, e da miscigenação estética que dele resultou, tem um papel de relevo a imaginária ebúrnea. Devemos dizer, no entanto, que a escultura feita em marfim era comum, quer na Europa quer na Ásia, antes da Grande Aventura da abertura do Mundo, operada a partir dos alvores do século de Quatrocentos, quando as frágeis barcas e caravelas do infante D. Henrique começaram a enfrentar os mares desconhecidos, e mais não se deu então, no Oriente, do que o adaptar formas que eram para eles novidades, a saberes ancestrais que possuíam. Imagens isoladas de tamanhos muito díspares, conjuntos escultóricos, placas, pequenos retábulos e polípticos, na verdade foi criada na Índia, e depois também na China, no Japão, nas Filipinas e noutros países do Sudeste Asiático, uma verdadeira indústria que forneceu uma clientela cada vez mais ávida e que, frequentemente, fornecia gravuras como modelos, exactamente como fazia quando encomendava pinturas a artistas locais.

Não sabemos ao certo quando é que se fizeram as primeiras imagens sacras ebúrneas de temática cristã. Infelizmente, os autores coevos são omissos nesta matéria, ao contrário do que acontece relativamente a outras, e a documentação avulsa, édita ou inédita, também não nos esclarece. Por outro lado, em certos casos, ainda temos algumas dificuldades em distinguir certa produção, saber com segurança se é indo-portuguesa ou se originária de outras regiões asiáticas, não só porque os motivos são os mesmos, mas também por se terem copiado as mesmas fontes, as já referidas gravuras europeias que eram entregues aos fabricantes, ou mesmo esculturas europeias que tinham sido levadas por religiosos e laicos piedosos, como aliás eram todos os homens do século de Quinhentos.

No entanto, esta destrinça tem sido sedimentada e podemos já ter alguma segurança. Já em época

avançada relativamente ao século XVI, quer frei Gaspar da Cruz quer Jan Huyghen van Linschoten falam de esculturas em marfim que os maravilharam, feitas na Índia e no Ceilão. Outra referência muito importante é a do padre Jerónimo Xavier, numa carta enviada ao padre-geral Rudolfo Acquaviva, onde diz que o príncipe Salim, futuro imperador mogol, tinha mandado fazer aos seus artífices duas esculturas de Cristo Crucificado imitando uma, em pasta, que os jesuítas levaram consigo, quando foram para aquela Corte do Norte da Índia, e outras duas do Menino Jesus, que ele mesmo mandou vestir com roupas preciosas adornadas de pedraria.

A tradição escultórica indiana em marfim era muito anterior à chegada dos portugueses, e disso há provas abundantes, mas é natural que os primeiros missionários, militares e funcionários administrativos desejassem obter imagens sacras num material precioso, caríssimo na Europa, e que ali encontravam em abundância e muito melhor preço. As primeiras peças executadas foram obviamente cópias de originais europeus, e podemos dar exemplos de imagens do Menino Jesus que têm todas as características formais dos que se faziam em Malines. Estas esculturas, dadas as suas dimensões, destinavam-se, em primeiro lugar aos oratórios privados, e até se construíram estojos para o seu transporte. Em breve apareceram obras de maiores dimensões, sobretudo esculturas de Cristo Crucificado, algumas com perto de um metro, como é o caso dos do altar-mor da sé catedral de Goa, da igreja de Nossa Senhora da Conceição de Pangim e da igreja do convento de Nossa Senhora do Cabo. Porém, também em Portugal os há enormes, como na casa-professa jesuíta de São Roque de Lisboa, na igreja da Misericórdia de Aveiro, na igreja de São Bartolomeu de Vila Viçosa, etc. Mas são poucas, no entanto, as obras que podemos datar com segurança, sendo uma excepção o referido Cristo de Aveiro, oferecido, entre 1608 e 1610, por Diogo de Oliveira Barreto; isto é muito importante para os historiadores da arte, pois permite que a partir dele se estabeleçam cronologias aproximadas para outras obras do mesmo género.

Morfologicamente, este tríptico mariano que aqui analisamos organiza-se de forma tradicional, com uma placa central rectangular, mas com a parte superior recortada e conformada por uma linha de curvas de raios distintos, formando segmentos côncavos e convexos, ligados por ângulos agudos no segmento mais elevado. Os volantes são simétricos, com dois registos sobrepostos cada, sem legendas, apenas com representações hagiográficas, fechando, completamente através de pequenas argolas e abraços, tendo por isso a forma superior igual à do pano central, mas obviamente apenas metade cada. O marfim é de boa qualidade, branco ligeiramente amarelado, sem policromia ou vestígios dela, placas inteiras , com relevo feito por escavamento perpendicular, talhe duro, não havendo esbatimento gradual dos volumes para proporcionar a correcta representação da profundidade. A grande placa central, com 22cm de altura e 12,2cm de largura, tem uma única cena, em que avulta a imagem da Virgem Maria, entre os seus símbolos mais tradicionais, estando ao alto Deus-Pai, vindo do ângulo superior direito, em meio corpo, que abençoa a Mãe de Cristo. As várias peças secundárias da composição estão identificadas por inscrições em capitais humanísticas em Latim gravadas em filacteras. Esta placa central tem uma legenda mais extensa, no mesmo tipo de caracteres, com erros evidentes, pois o texto fornecido foi mal copiado:

VENIA DILECTVS MEVS * IN HOTUM SVVM * COMEDATER VCVMPOMORVM * SVORVM * CANT * S.

Nos volantes, que quando estão abertos proporcionam uma largura total da peça de 24,5 cm, estão representados São João Baptista, ao alto no volante esquerdo; Santa Catarina, padroeira de Goa, logo por baixo e, no outro volante, simetricamente, São João Evangelista e Santa Luzia.
Na placa central avulta a figura de Nossa Senhora, frontalmente, de mãos postas, coberta com véu que lhe cai sobre os ombros, e vestes longas.De cada lado, tem seis elementos iconográficos, correspondentes às atribuições das litânias ou ladainhas populares que eram repetidas nas celebrações marianas, associando-se cada comparação, cada alegoria, a um símbolo perceptível, mesmo pelos iletrados e incultos. Cada ícone é acompanhado por uma filactera, com uma legenda alusiva, escrita em Latim, quase sempre de forma abreviada. À esquerda vê-se, de cima para baixo, o sol, a estrela, a torre, flores, o poço com água que mata a sede, açucenas e duas montanhas cercadas. Do lado oposto, e seguindo a mesma ordem, a lua, plantas, o espelho, o templo, a fonte do horto e a Cidade de Deus. Todas têm uma curta legenda na respectiva filactera, e voltam a repetir-se aqui erros, por desentendimento do artífice, que não copiou correctamente o texto que inevitavelmente lhe foi entregue.
Uma grande filactera mestilínea corta o campo em dois, conformando um novo espaço, com a quarta parte do total, no qual irrompe o Criador, abençoando com a direita e tendo na mão esquerda a esfera do Mundo com a cruz sobre ela. A dita filactera tem a frase:

TOTA PULCHRA EST MICA MEA. ET MCVA NON ESTINTE.

É óbvio que a frase tem incorrecções, além de que esta é uma iconografia totalmente anómala.
Os santos apresentados nos volantes têm pouca coerência, a não ser os dois das reservas superiores, os dois Joões; o Baptista, adulto e ascético, de barba e cabelo longos, coberto com uma longa capa e não com a sua pele de cordeiro a vesti-lo, o anho na mão esquerda, e a vara crucífera na direita, com um pendão ou estandarte com a Cruz de braços iguais, que deveria ter escrito Ecce Homo. É o último profeta do Antigo Testamento e o primeiro mártir do Cristianismo
São João Evangelista foi um dos discípulos de Cristo, depois de ter sido seguidor de São João Baptista. Acompanhou-o sempre e foi o único que esteve no Calvário, quando da Sua morte. Ficou a olhar por Maria e levou-a para sua casa em Éfeso. Desterrado para Patmos, foi aí que escreveu o Evangelho e o Apocalipse. É apresentado jovem e sem barba, e tem na mão o cálice ou taça envenenada com que o quiseram matar. Por trás parece estar a águia que é o seu símbolo.
Santa Catarina de Alexandria era uma jovem de uma família nobre, que foi convertida por um eremita, vindo a recusar a mão do imperador Maximiliano, para se manter virgem, pois fizera-se noiva mística de Cristo. Discutindo com meia centena de teólogos, logrou convencê-los. Isso não a poupou à morte, passando por vários martírios, como o suplício com a roda de navalhas, que está representada por trás da santa, e à decapitação, pela espada, que tem na mão esquerda, e cujo bico está sobre a cabeça de um rei coroado, representação alegórica do imperador que ela repudiou. Como mártir e santa está coroada.
Santa Luzia é uma mártir do Cristianismo primitivo É jovem, veste uma longa túnica e tem na mão direita uma taça com dois olhos. A sua devoção foi grande em todo o Oriente português.

CONTADOR INDO-PORTUGUÊS

INFLUÊNCIA MOGOL

TECA, SISSÓ E OUTRAS MADEIRAS EXÓTICAS,
MARFIM E MARFIM TINGIDO DE VERDE;
FERRAGENS DE COBRE DOURADO
INDIA, SÉCULO XVI
108 x 72 x 41 cm

TEXTO DE **PEDRO DIAS**

O mobiliário foi um dos mais fecundos domínios da arte indo-portuguesa, com a adaptação de modelos europeus totalmente alheios à tradição local, a que os artífices indianos juntaram uma decoração que variava consoante o sítio de fabrico e as modas aí enraizadas, mas que era a que conheciam e praticavam. É este também um campo onde se encontram obras de maior amplitude de preço e qualidade, exceptuando., já se vê, a joalharia e a ourivesaria. Fabricou-se mobiliário civil, para uso nas moradas, e mobiliário religioso, para funções litúrgicas, nas milhares de igrejas e capelas levantadas, na Índia, logo a partir do início do século XVI. As formas do mobiliário indo-português são, no essencial, as europeias. Os nossos costumes, os nossos hábitos e vivências eram muito diferentes dos das gentes da Ásia, e isso reflectiu-se na casa que os portugueses foram habitar, ou construíram de raiz, e no seu recheio, tendo sido sábios os marceneiros e entalhadores indianos a adaptar-se às exigências da nova e rica clientela. É claro que alguns móveis eram comuns à Europa e à Ásia, como as arcas e os cofres, por exemplo, mas em geral houve uma adaptação às exigências dos clientes, e as oficinas que já produziam bem e com qualidade alteraram algumas espécies, para contentar os compradores.

São várias as descrições quinhentistas do fabrico de móveis, já que os viajantes ficavam impressionados com a sua riqueza e abundância. Estas obras vinham de muitos pontos e eram desembarcadas em Goa, seu principal mercado e escápula. François Pyrard de Laval referiu-se explicitamente às terras de influência mogol, a Cambaia e a Surate, de onde, duas ou três vezes ao ano, vinham cáfilas de trezentos ou quatrocentos navios, trazendo camilhas e leitos pintados e lacados, cadeiras, tamboretes e escabelos, escritórios feitos ao modo da Alemanha, marchetados de madrepérola, marfim, ouro e pedraria.

Jan Huygen van Linschoten maravilhou-se com Sinde, também já terra do aro mogol, e escreveu no seu relato de viagem que aí faziam escrivaninhas de todos os tipos, armários, malinhas, caixinhas, bastões e outras mil bugigangas e curiosidades semelhantes, todas embutidas e lavradas com madrepérola, sendo daí tudo levado para a Índia, e especialmente para Goa e Cochim na altura em que os navios portugueses ali estavam a carregar.

Também neste campo houve regiões que se especializaram em obras de alto preço, para fornecer os portugueses, as terras meridionais do Império Mogol. Aí, souberam aliar aos modelos desejados pelos portugueses os materiais preciosos, como a carapaça de tartaruga e a madrepérola, para além do já mais comum marfim e as madeiras como o sissó, frequentemente enriquecidas com aplicações de prata.

É relativamente pouco o mobiliário indo-português anterior à segunda metade do Século XVIII que encontramos hoje na Índia, exceptuando o que se destinava a igrejas, já que o mobiliário civil precioso foi feito especialmente para os portugueses, que enobreciam com eles as suas câmaras e alcovas, adeptos incondicionais que eram de móveis com decoração exótica. No regresso, no fim das suas missões, traziam-nos para o Reino, enchendo solares e palácios, já que desde o vice-rei aos capitães das praças eram eles que pagavam do seu próprio salário o recheio das suas moradas, pelo que eram legítimos proprietários de todo o recheio. Os indianos, fossem muçulmanos ou hindus, continuaram a ter os seus móveis, os mesmos que já usavam antes da nossa chegada, sendo muito poucos os que se converteram à utilidade de peças estranhas aos seus usos e costumes.

Lembremos que nós designamos por mobiliário indo-português o que resultou da miscigenação estética, técnica e funcional proporcionada pela presença dos portugueses na Índia, as espécies que incorporam

elementos de ambas as culturas, ou que sendo fundamentalmente típicos dos usos de uns foram executados, para uso e ao gosto dos outros. A maioria do mobiliário indo-português foi feito para exportação, para vender aos capitães, feitores, vice-reis e militares que estiveram no Oriente. Foi fabricado em quase todas as regiões costeiras onde havia feitorias e fortificações, e também em territórios que nunca foram dominados por Portugal, como as terras do Império Mogol, no Norte da Índia; os malabares, canarins, bengalis, gujarates, etc., encontraram nesta actividade um filão que souberam explorar.

Nos domínios do Grão-Mogol, a decoração de embutidos dos móveis teve um brilho e uma profusão que espantou os europeus, logo em meados do século XVI, fazendo acorrer os nossos comerciantes a Sinde ou aos portos de Cambaia. Cidades importantes da órbita do Império Mogol aplicaram a sua notabilíssima decoração nos modelos europeus, e mesmo depois da partida dos nossos compatriotas, continuaram a fabricá-los, adaptando-se mais ao gosto de ingleses e holandeses.

Os contadores que chegaram até nós descendem dos congéneres europeus; os alemães e italianos são citados nas fontes como exemplos paralelos, como já vimos atrás. A produção autonomizou-se dos modelos originais e variou, quer em tamanho quer em riqueza ornamental. Quando eram grandes, dotavam-nos de estrutura própria de suporte, e podendo continuar-se para baixo da linha da mesa, com novas gavetas ou arcadas. Nos pés, são frequentemente figuradas as nagas ou nagini, divindades secundárias indianas. A decoração das faces, frente e parte superior, bem como das gavetas, podia ser mais ou menos rica, com incrustações de ébano, sissó e marfim sobre teca ou outras madeiras, consoante os centros de fabrico, mas nos mogóis também aparece metal , osso e marfim tingido , tudo em esquemas geométricos muito miúdos e repetidos, acrescentando-se ferragens, normalmente em cobre dourado. Noutros casos, a decoração baseava-se na combinação de motivos vegetalistas e animalistas, com preocupação de simetria nos elementos, como as frentes das gavetas, as ilhargas ou o tampo. O número de gavetas que aparentam nem sempre é o real, pois era comum haver gavetas mais largas ou fundas que tinham na face duas ou mais falsas frentes.

Há vários tipos de contadores, do ponto de vista morfológico. O de maiores dimensões assenta sobre uma base, constituído por uma caixa com a fábrica completamente coberta com as faces das gavetas, mas pode também ser dotado com duas portas que se abrem lateralmente e que tapam essas gavetas, como se fosse um armário.

Mais raramente do que os contadores de corpo paralelipipédico, que é o normal, aparecem alguns com a terminação triangular, ou cortada no topo, também chamados de capela, conhecendo-se de Goa como do Norte da Índia e com decoração típica mogol.

Já os contadores de mesa diferem fundamentalmente nas dimensões, e por não terem base própria. Se mais pequenos, e assim seriam de menor preço, o certo é que o facto de terem menor tamanho propiciou o enriquecimento de certos exemplares, em que o cobre dourado a azougue foi substituído por prata, e a superfície coberta com placas de tartaruga, ou aumentando-se a riqueza dos embutidos, com o interior a receber diversos tipos de decoração, nomeadamente, com cenas do dia-a-dia, de corte, de caçadas, etc. Outros foram decorados com uma minuciosa decoração de micromosaico de marfim e madeiras coloridas de origem persa, o chamado sadeli.

O contador mogol que queremos analisar tem 108 cm de altura, 72 cm de largura e 41 cm de profundidade. Tem a estrutura externa em ébano com embutidos de marfim branco, marfim tingido de verde e outras madeiras indianas, e com o interior das gavetas em teca. A sua estrutura é de excepcional qualidade, o fabrico perfeito e a decoração cuidadíssima, o que faz dele um dos mais notáveis de quantos conhecemos, também pela elegância e conjugação dos diversos elementos constitutivos e pela finura da decoração, e que finalmente podemos datar do fim do século XVI, por razões técnicas e estéticas. [1]

O corpo superior é paralelipipédico, com quatro renques de três gavetas, todas com espelho e fechadura e do mesmo tamanho, na verdade oito a simular doze. Sob este, fica um friso saliente, com os cantos sobredecorados a cobre dourado a azougue, profundamente rendilhado, seguindo-se novo corpo paralelipipédico, posto que mais baixo, com duas gavetas, a dividir simetricamente a fábrica. Em volta das gavetas, e acompanhando externamente o friso de marfim, há uma série de tachas em cobre dourado, colocadas regularmente, que dão movimento à peça. A decoração das gavetas baseia-se no principio da simetria tendo o espelho de cobre dourado da fechadura a servir de eixo.

O topo tem uma decoração igualmente complexa, fina e rica. Encontramos um friso externo com rosetas entre dois filetes de marfim, seguindo-se uma barra com a decoração vegetalista estilizada ou naturalista, com as mesmas cores e materiais e, no centro, uma reserva rectangular com três secções, a do meio com uma planta de dimensões avantajadas, mas com o mesmo desenho das restantes, e dois quadrados, um de cada lado, com um enxaquetado de cubos de ilusão, a verde, branco e vermelho escuro.
Nos lados este rectângulo passa a quadrado, mas o esquema enxaquetado mantém-se sendo este rodeado por elementos mistos, vegetalistas e geométricos, tendo o artista jogado muito bem com as distintas tonalidades dos materiais e também com as formas, pois raramente se afasta das que têm por base o mundo vegetal, caules, folhas e flores, respeitando sempre o princípio da simetria.
A base tem dois corpos justapostos, com uma abertura ampla cada, com a parte superior em arco semi-circular, e assenta sob quatro pés em forma de pássaro, vazados, para melhor permitir a figuração de uma ave, cujo pescoço se enrola e o bico atinge o corpo, conformando uma agradável e bem planeada curvatura.

1 É comparável técnica e esteticamente embora de muito menores dimensões com uma pequena caixa contador do Museu Grão Vasco, inv. 1959.

ADAGA

AÇO, PRATA, PRATA-DOURADA E OURO
CEILÃO, SÉCULO XVI
28 cm

TEXTO DE **NUNO VASSALLO E SILVA**

Adaga com o punho cinzelado em prata e ouro e lâmina de duplo gume em aço. Trata-se de uma importante peça, em que o trabalho do ourives confunde-se, se não mesmo ultrapassa, com o do armeiro. Tem igualmente a característica rara de apresentar um glossário de motivos ornamentais cingaleses, que combina com europeus, numa tipologia claramente portuguesa.

O punho é totalmente ornamentado com motivos cinzelados de elevadíssima qualidade. O guarda-mão, em prata dourada ligeiramente levantado nos extremos, é ornamentado em toda a superfície com motivos de flores, num desenho de grande qualidade.

O arranque da empunhadura possui um anel com rubis em cabuchão rematado inferiormente com motivos florais. A decoração das duas faces é de idêntica ornamentação. Sobre o anel destaca-se uma figura feminina fantástica, comum na ornamentação cingalesa uma Nãri lata, com a parte inferior do corpo em folhagens. Muitas vezes as Nãri lata surgem ainda envolvidas em espirais de folhagens. Em ambos os lados da figura cinzelaram-se elementos de cunho arquitectónico, recordando pilastras. No centro da empunhadura destaca-se um elemento circular, em ouro, que representa quatro figuras de mulheres entrelaçadas segurando os braços e os cabelos, como se se tratasse de uma roda. Este motivo, que não possui início nem fim, em constante movimento, muitas vezes apresenta cinco figuras femininas, e tem várias variações, sempre com representações entrelaçadas; figuras de Nãri lata e folhagens, serpentes, nãga dangaya, ou mesmo passáros, hamsa putuva [1].

Sobre este medalhão, e recordemos que as faces do punho são idênticas, desenvolve-se uma Nãri lata coroada. Aos lados nova presença de elementos de cariz arquitectónico cercados de folhagens. A figura feminina serve de elemento de passagem para o pomo. Aqui surge com grande evidência uma cabeça de anjo com as suas asas finamente cinzeladas que alterna com a representação de uma cabeça de leão, kibihi-muna.

Diga-se que os leões são elementos recorrentes na arte cingalesa e a sua representação como kibihi-muna. é comum na arquitectura, nomeadamente no fecho dos arcos, como nas artes decorativas.
O punho apresenta alguns elementos em falta, nomeadamente no centro das faces laterais da empunhadura e no topo do pomo. Aqui terá sido colocado posteriormente um elemento esférico para atribuir maior equilíbrio à peça. Provavelmente seriam gemas engastadas que, pelo seu valor, foram retiradas. Pelo menos é o que sugerem os três elementos que as rodeavam e que funcionavam como verdadeiros engastes dos motivos em falta.
Um dos aspectos mais surpreendentes desta obra resulta do facto de se tratar de uma peça realizada em vulto pleno, totalmente em metal precioso com trabalho de cinzel de grande qualidade. Não são comuns, para não dizer que raríssimos. Muitos dos trabalhos que conhecemos cingaleses, em metal precioso, não apresentam tão acentuada volumetria. Cremos mesmo tratar-se de uma obra única. É patente a alta qualidade da prata, nomeadamente do cinzelado, apenas possível numa oficina de primeiro plano.
Um outro ponto a referir é o facto de seguir o modelo de uma adaga europeia do qual não foram, ao que sabemos, identificados exemplares idênticos o que não quer dizer que não existissem. É o que o viajante Pyrard de Laval documenta nos alvores de Seiscentos sobre os artífices cingaleses cujo trabalho muito apreciava: "Fabricam toda sorte de armas, como arcabuzes, espadas, piques e rodelas, que são as mais bem feitas e estimadas da Índia..." [2] .
Outro aspecto que deixamos propositadamente para o fim é o da presença das cabeças de anjos, elemento da cultura cristã, sem qualquer relação com os outros elementos do punho, exceptuando porventura o seu encomendador.
A introdução de elementos da arte cristã na produção cingalesa dá-se na década de 1540. É o que nos

documenta o pequeno conjunto de cofres em marfim executados nesta década, na sua totalidade para exportação ou oferta aos monarcas e dignitários portugueses [3]. Destaco o cofre com as faces laterais transcrevendo de modo fidedigno gravuras de Lucas van Leyden "São Lucas" e "Cristo no Limbo", editadas em c. 1508 e 1521 respectivamente. Ainda no Victoria & Albert Museum no "Robinson Casket" de c. 1557 surge uma bela transcrição da "Arvore de Jessé" copiado o livro "Horae Beatae Mariae Virginis" impresso em Paris, em 1498 [4] .

Mais tarde, no século XVII, conhece-se a presença de elementos cristãos, mas com carácter puramente ornamental. É o caso do palanquim conservado no tesouro do Embekke Devale, perto de Kandy, onde num dos pilares se esculpiu o célebre Cavaleiro Português. Neste palanquim podemos observar em painéis esculpidos dois anjos suportando uma coroa que em vez de enquadrar a Virgem, como se faria num contexto cristão, protege uma divindade. Aliás neste palanquim, nos lados, também se encontram duas belas cabeças de leão, kibihi-muna**, tal como surgem no pomo da adaga.**

Outros elementos de origem europeia são as flores que ornamentam completamente o guarda-mão. Em nada seguem a representação floral da tradição cingalesa aproximando-se das representações naturalistas europeias, sobretudo conhecidas a partir da segunda metade do século XVI. A sua associação com os motivos tradicionais do Ceilão é por si só digno de especial realce.

O carácter único desta peça sugere-nos uma obra de encomenda especial e muito provavelmente destinada a ofertar um alto dignitário ou oficial português. Trata-se de uma obra de aparato realizada claramente para enobrecer o seu proprietário.

[1] Para a identificação dos motivos ornamentais cingaleses seguimos as classificações de Ananda Coomaraswamy, "Elements of Sinhalese design and ornament" Medieval Sinhalese art, New York, Pantheon Books, 1956, pp. 80- 109.

[2] Pedro Dias, Portugal e Ceilão: baluartes, marfim e pedraria, Lisboa, Santander Totta, 2006, p. 264.

[3] Nuno Vassallo e Silva, "An Art for Export: Sinhalese Ivory and Crystal in the Sixteenth and Seventeenth Centuries" in Re-exploring the Links. History and Constructed Histories between Portugal and Sri Lanka, ed. Jorge Flores, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2007, pp. 281-285.

[4] Amin Jaffer e Melanie Anne Schwabe, "A group of sixteenth-century ivory caskets from Ceylon" in Apollo, n. 445, March 1999, p. 9.

COCO MONTADO

NOZ DE COCO E PRATA
CEILÃO, SÉCULO XVI (2ª METADE)
10.7 cm x Ø 12.8 cm

TEXTO DE **NUNO VASSALLO E SILVA**

Noz de coco quase esférica, profusamente ornamentada em quatro secções divididas por faixas lisas. Possui adoçado um pé circular totalmente trabalhado. O coco é enriquecido com anéis de prata que circundam o bocal, a ligação do pé e a base. Quatro faixas dispostas à altura servem de elemento de ligação, e simultaneamente de fixação, dos três anéis. As montagens em prata são decoradas com finos gravados. No bocal pequenos elementos florais, recordando flores-de-lis, conhecidos na arte cingalesa como palã-peti e nas faixas palmetas sobrepostas. Os anéis da base são em metal liso.

O corpo da noz de coco possui sob o bocal uma faixa de pequenos quadrifólios que o circunda na totalidade. A base possui motivos florais inseridos em folhagens dispostas em "C" invertidos num elegante jogo com os motivos da prata do bocal. Sem dúvida que os elementos mais apelativos da taça são as quatro áreas trabalhadas do bojo da noz. Estes apresentam um arco formado por pequenas flores, rematado em semicírculo. No seu interior desenvolve-se um motivo de folhagens, kola, dentro da tradição cingalesa dos marfins com entrelaçados e espiralados dispostos de modo geométrico. Nos cantos superiores surgem elementos idênticos de menores dimensões. Uma faixa de pequenos quadrifólios, idêntica à do topo, remata inferiormente a ornamentação.

A produção de cocos na Ilha do Ceilão foi desde muito cedo descrita pelos europeus que visitavam o Oriente. Curiosamente, mas não intencionalmente porventura, Van Linschoten descreve em parágrafos seguidos a grande quantidade de palmeiras-da-india de onde provinham cocos que se encontravam no Ceilão, a variedade quase infinita das preciosidades, a "quantidade milagrosa de marfim" e ainda que "Os indígenas ou cingalás, são muito engenhosos e grandes artistas em ouro, prata, marfim, ferro e outros metais, que é uma maravilha para ver" [1]. A obra que apresentamos quase que documenta a escrita do viajante holandês.

São hoje conhecidas algumas raras obras cingalesas realizadas em noz de coco trabalhadas enriquecidas com montagens em prata, pelo que a divulgação deste exemplar revela-se de especial interesse. Sem dúvida, que a que mais se aproxima, é o coco montado, como uma caldeirinha, pertencente ao Kunsthistorisches Museum, Viena.

Esta apresenta a superfície do coco profusamente ornamentada com motivos vegetalistas e aves, dispostos de modo geométrico, com maior contenção que o presente exemplar, que provavelmente lhe será posterior. Possui maciças montagens em prata dourada certamente executadas em Portugal, na segunda metade do século XVI, dadas as semelhanças que possui com a caldeira de água benta mandada executar, em c. 1551, para a Sé de Coimbra em cumprimento do testamento do bispo-conde D. Jorge de Almeida.
A caldeira de Viena associa ainda ao coco, corno de rinoceronte, que forma a asa, e um bezoar fixado no seu fundo. Obra marcadamente exótica descrita no inventário do imperador Rudolfo II, de 1607 [2].

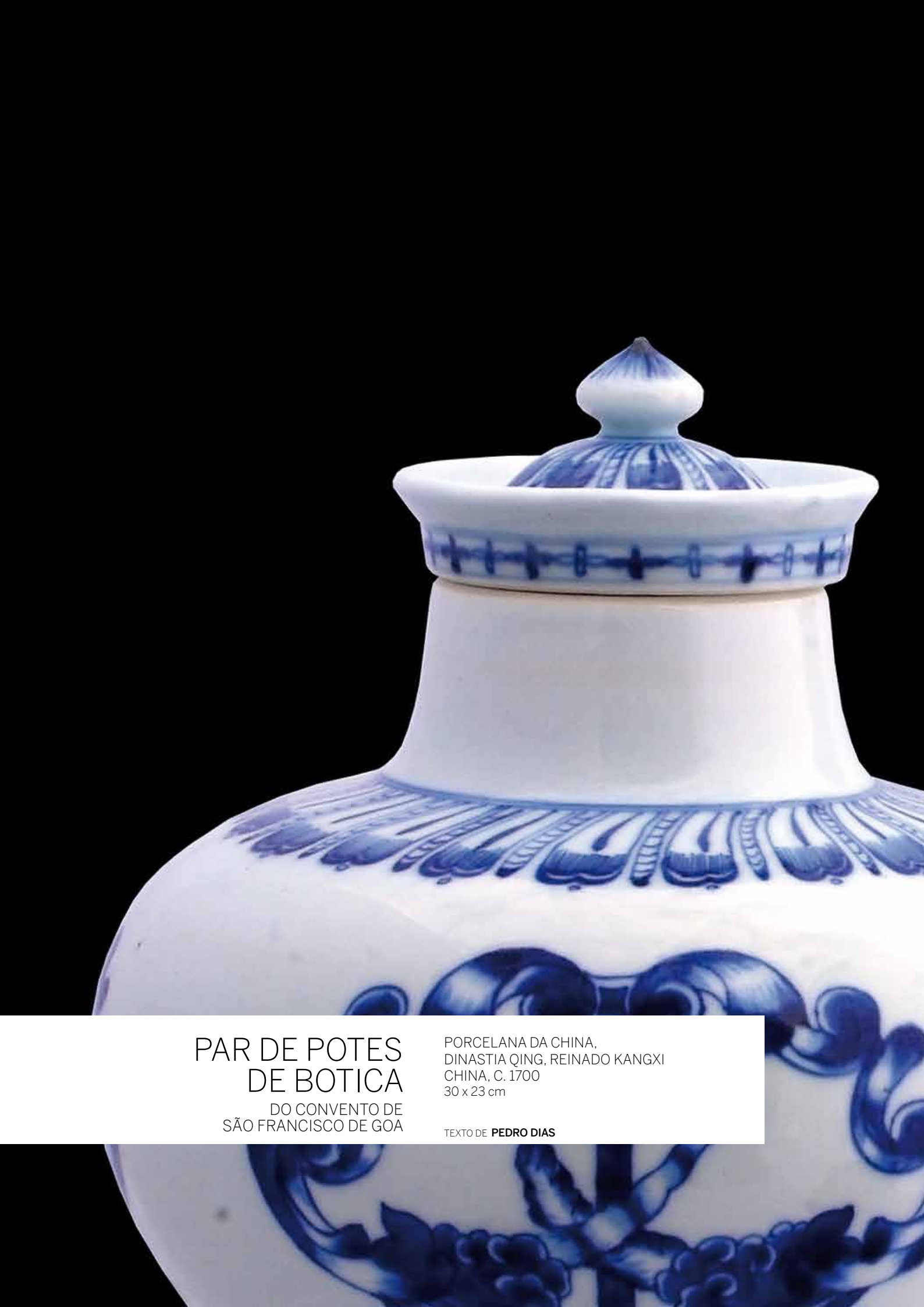
De dimensões mais pequenas conhece-se ainda um copo ou pequena taça em noz de coco com montagens em prata da colecção Távora-Sequeira Pinto, no Porto. Apresenta no bojo três áreas com diferentes ornamentações. Na primeira duas figuras, um europeu e um indígena; na segunda o pelicano místico picando o peito para alimentar as crias e no segundo um brasão português da família Viveiros. Os elementos em prata são simples, igualmente com gravados no rebordo do bocal e decoração recortada e gravada, sugerindo acantos, na orla inferior. Possui três faixas ou filetes em prata que seguram a montagem do bocal ao pé. Dada a representação dos trajes das figuras, sugere uma obra de transição do século XVI para o século XVII [3].
A tipologia destes cocos montados cingaleses encontra-se transposta num instrumento ritual, o Kimissa, com a "concha" em forma de noz de coco, acrescida de uma pega. Num belíssimo exemplar do Victoria & Albert Museum a concha é realizada em prata cinzelada profusamente ornamentada, assim como a pega, em marfim, enriquecida a ouro e pedrarias [4].

[1] Jan Huygen van Linschoten, Itinerário, viagem ou navegação para as Índias orientais ou portuguesas, ed. Arie Pos e Rui Manuel Loureiro, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 104.

[2] Exotica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento, coord. por Helmut Trneck e Nuno Vassallo e Silva Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, cat. 85; Pedro Dias, Portugal e Ceilão: baluartes, marfim e pedraria, Lisboa, Santander Totta, 2006, pp. 254-256.

[3] Exotica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento, cat. 86. / Pedro Dias, Portugal e Ceilão: baluartes, marfim e pedraria, Lisboa, Santander Totta, 2006, pp. 256-257.

[4] Victoria & Albert Museum inv. IS.19-1886; Ananda Coomaraswamy, Medieval Sinhalese art, New York, Pantheon Books, 1956, est. XLI.



PAR DE POTES DE BOTICA

DO CONVENTO DE SÃO FRANCISCO DE GOA

PORCELANA DA CHINA,
DINASTIA QING, REINADO KANGXI
CHINA, C. 1700
30 x 23 cm

TEXTO DE **PEDRO DIAS**

É um facto hoje universalmente aceite pelos historiadores da arte e por todos os que estudam as relações entre o Oriente e o Ocidente que a porcelana chinesa chegou a vários países da Europa de Seiscentos e de Setecentos, e também aos seus domínios no Continente Americano, fundamentalmente, levada por emigrantes e comerciantes holandeses e ingleses. Porém, tal só foi possível graças à acção dos portugueses e dos seus contactos pioneiros com os povos da Ásia, a partir de 1498, da viagem inaugural do Gama. Esta segunda afirmação, indesmentível, provada pela documentação, pelas tipologias e até por evidências arqueológicas é que nem sempre é tida em consideração pela historiografia, ou pseudo-historiografia internacional. Aliás, Portugal, o pioneiro da primeira Globalização, não só proporcionou e potenciou aquilo a que podemos chamar a viagem das plantas, a viagem dos animais, como também a viagem das obras de arte, sendo, neste último campo específico, o motor de um intercâmbio que, acabou por mudar a paisagem, em grande parte do Mundo, e fez chegar a homens e mulheres de todos os Continentes, bens, plantas e animais, e até outros homens e mulheres, de aspecto considerado então estranho, e aí completamente desconhecidos. Foi um mundo novo que se abriu, através da esteira das naus de Bartolomeu Dias, dos Corte-Real, de Vasco Gama, de Albuquerque, de Jorge Cabral e de tantos outros.

A chegada de porcelanas isoladas ou em pequenas quantidades, e o que já podemos chamar comércio por grosso destas preciosas espécies cerâmicas, até ao início do século XVII, deveu-se quase exclusivamente aos portugueses, o que nos permite considerar a existência de um "período português", que terminou com a supremacia holandesa no Atântico e no Índico, com a conquista de fortalezas e cidades que aí tínhamos fundado nos alvores de Quinhentos, como Cananor, Cochim, Galle e Malaca, (como acontecera em África, com Arguim e São Jorge da Mina, e durante algumas décadas com São Paulo de Luanda, e no Brasil com Pernambuco e a Bahía) e com o fim da Dinastia Ming, destronada em 1641 pelos novos monarcas Qing.

Macau, a cidade do Santo Nome de Deus da China, situada na embocadura do Rio das Pérolas, perto da grande metrópole de Cantão, foi o porto por onde estas peças sairam, primeiro até Malaca, onde faziam escala e onde aguardavam transporte até Goa, e daí, nas naus da Carreira da Índia, chegavam a Lisboa e ao resto da Europa. A nossa documentação coeva fala amiudadamente de "porcelana da China que vem da Índia", ou inversamente, "porcelana da Índia que é feita na China"; Na Roma do Oriente era comum, e o viajante francês François Pyrard de Laval – e vários outros aventureiros europeus podiam ser citados - admirou-se, ao ver que os doentes do Hospital Real de Goa, instituição assistencial gigantesca para os padrões do tempo, comiam habitualmente em porcelanas chinesas, coisa que na Europa estava reservada aos reis e aos príncipes da Igreja.

A raridade da porcelana, no século XVI, e muito mais nos tempos anteriores, era acompanhada pelo desconhecimento da sua constituição, mesmo pelos eruditos, o que deu origem a fábulas. Só em 1556, quando frei Gaspar da Cruz visitou Cantão, é que referências mais correctas e mais concretas chegaram até à Europa e se espalharam, a partir de Portugal. Identificou claramente o caulino e os dois tipos que daí resultavam, uma porcelana fina e outra grosseira, advertindo o dominicano eborense que a melhor ficava reservada para os altos dignitários do Império; o seu Tratado foi editado em 1570.

As duas peças excepcionais que temos para analisar foram executadas devido a uma encomenda dos responsáveis pelo convento de São Francisco de Goa, como adiante provaremos. Para já, e para percebermos melhor o enquadramento da questão, lembremos quem eram estes religiosos. Os franciscanos, como são vulgarmente designados, vivem segundo a Regra de Vida que foi estabelecida por São Francisco de Assis.

De início, chamaram-se frades menores e, nem de perto nem de longe, os seus fundadores imaginariam a expansão que teriam, ao longo dos séculos. Começando uma lenta expansão, um primeiro grupo passou por Portugal, em 1219, onde se instalaram e, apesar de todas as vicissitudes, como a extinção das ordens religiosas, em 1834, ainda hoje desenvolvem um relevante papel.

A importância que já tinham no século XV e o favor régio e de muitas figuras da família real deu-lhes enorme prestígio, pelo que estavam em óptima situação, para acompanhar os navegantes nas expedições oceânicas, para dar apoio, nas caravelas e nas naus, e para se estabelecerem nas povoações nascentes com que polvilhámos as orlas marítimas de três Continentes, África, América e Ásia. Lembremos que foi a primeira das ordens religiosas a chegar ao Oriente. Chegados a terra, os franciscanos fundavam pequenas capelas ou igrejas, mas a sua expansão acabou por ser imensa, em todo o espaço banhado pelo Oceano Índico.

A sua casa principal foi, naturalmente, a de Goa, mas também tiveram outras casas importantíssimas, em Baçaim, Chaúl, Diu, Cochim, Colombo, Malaca, Macau, Ayuthya, etc., além de dezenas de igrejas paroquiais nos territórios de Salcete, vizinhos, a Norte, da Ilha de Tiswadi ou de Goa.

Não temos qualquer dúvida, pelo que lemos nos milhares de documentos do tempo que já analisámos, de que houve várias encomendas de porcelanas chinesas feitas a partir de Goa, desde os primeiros tempos da nossa instalação na cidade, o que ocorreu em 1510, mas aquela que está agora em apreço data do fim do século XVII ou dos primórdios do século XVIII, do reinado do imperador Kangxi da Dinastia Qing.

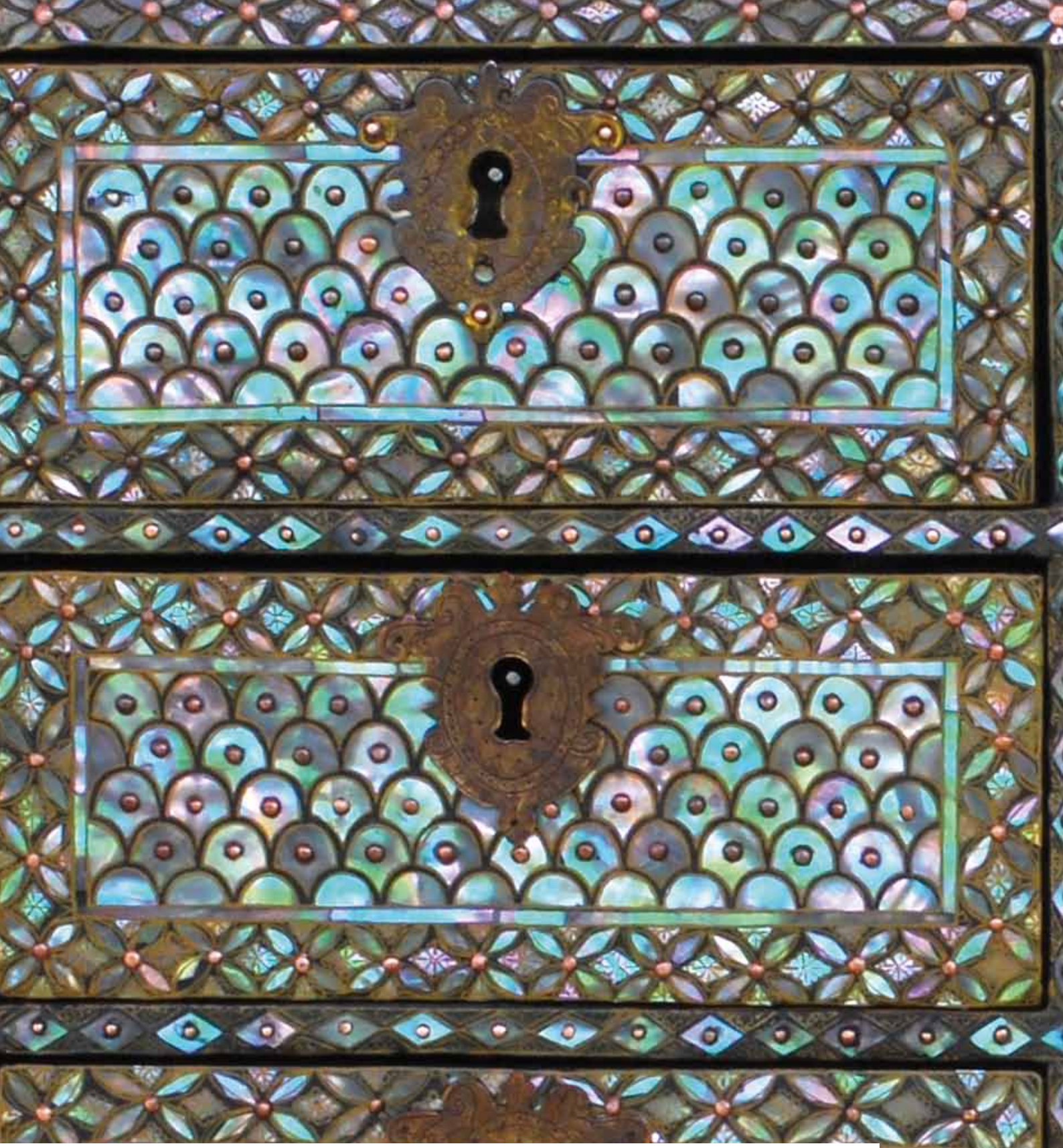
Temos como certo que foi mandado fazer um vasto número de recipientes para a botica conventual, posto que, posteriormente, alguns potes e garrafas tenham

sido utilizados como jarras de altar e, eventualmente, até para servir água ou vinho, nas mesas dos particulares.
Não nos esqueçamos que estas instituições, embora de carácter essencialmente espiritual, tinham praticamente o exclusivo da assistência médica, dentro do princípio cristão de acudir aos desfavorecidos, e por isso, mosteiros, conventos e abadias, mesmo nas terras-mãe da Europa, possuiam as suas farmácias, anexas às enfermarias, para cuidar dos seus religiosos, em primeiro lugar, e eventualmente de fiéis, peregrinos ou gente simples que a eles recorria. As boticas eram uma peça fundamental e sempre presente na repartição espacial das casas regulares do Cristianismo medievo e moderno, atingindo algumas dimensões monumentais, de que a maior e mais famosa de todo o espaço português é a do palácio-convento de Mafra. No entanto, os potes, mangas e outros recipientes usados entre nós foram quase sempre feitos em faiança azul e branca, quer das olarias de Lisboa quer de outras regionais, sendo muitas as espécies conhecidas armoriadas, com os emblemas de São Domingos, de São Francisco e de instituições específicas, com a respectiva identificação. Conhecemos várias peças destas que pertencem a esta grande encomenda, algumas com averiguada e já distante proveniência goesa, como nos relataram os seus proprietários. Também encontrámos em Pangim e nos arredores da capital do território, exemplares de diferentes tipologias, mas da mesmíssima encomenda. Algumas das primeiras, nomeadamente as conservadas em Coimbra, foram trazidas por militares que, em meados do século XX, cumpriram o serviço militar em Pangim e noutras cidades do Estado Português da Índia. Todas as peças desta encomenda para a botica franciscana do convento goês apresentam, dentro dos rótulos ou cartelas, o habitual emblema de São Francisco de Assis, que é a imagem dos braços cruzados

sobre a Cruz, aqui totalmente azul sem a inscrição INRI, um despido e outro vestido com uma manga de tecido grosseiro; no segundo rótulo uma ave, talvez um pato, mas o terceiro rótulo está vazio, propositadamente para aí ser escrito o nome do produto medicinal que deveria conter. O brasão ou, mais correctamente, as armas da Ordem de São Francisco, são constituídas por um escudo, aqui substituído por um rótulo formado por uma cercadura de lóbulos invertidos e verticais, tendo dentro referidos dois braços cruzados, que saiem de entre nuvens , num desenho chinês, mas a imitar o último barroco europeu e prenunciando esquemas que ganharam vantagem quando do estilo regência e, depois, do rococó. Isto leva-nos a aceitar que os modelos foram vinhetas tipográficas nórdicas, quase de certeza alemãs. Outra cartela apresenta uma ave, exactamente com o mesmo desenho da que se pode observar no alto do portal lateral da fachada da igreja de São Francisco de Assis de Velha Goa.

Os potes de botica que estamos a tratar são constituídos por uma porcelana fina mas pesada, branco leitosa com a decoração a azul cobalto sob a camada de vidrado translúcido, têm uma forma diferente e única, embora apresentem a mesma decoração de todos quantos pudemos estudar e analisar ou cujas imagens foram publicadas em catálogos de leiloeiras prestigiadas ou de grandes exposições internacionais. A sua forma é distinta da de todos os outros, sendo mais bojudos, com a base a alargar significativamente para fora, estreitando depois para o gargalo, tronco piramidal, que termina num bordo saliente, onde assentam as tampas. Tanto quanto sabemos são os únicos exemplares desta encomenda que ainda conservam as tampas originais e os de maiores dimensões de todo o conjunto franciscano goês. [1]

[1] Dada a forma extraordinária e desconhecida das tampas foram efectuados testes de termo luminiscencia em Oxford que corroboraram a datação proposta.
Sample nº P107u3 da Oxford Authentication Ltd.



CONTADOR NAMBAN

CIPRESTE DO JAPÃO (CHAMAECYPARIS OBTUSA) REVESTIDO A LACA COM INCRUSTAÇÕES A MADREPÉROLA E PINTURA A OURO; PEGAS, ESPELHOS E PREGARIA EM COBRE DOURADO
JAPÃO, c. 1600
39,5 x 63,5 x 34,5 cm

TEXTO DE **PEDRO MOURA CARVALHO**

Entre as tipologias de mobiliário Namban menos comuns encontram-se os contadores, que se distinguem dos mais usuais escritórios pela ausência de tampo de abater, porta ou portas laterais. A presente peça é ainda inusitada pela sua decoração, dita de "escamas", que lhe reveste a frente, ilhargas e painel do topo.

De entre as muitas variações com que os móveis Namban se apresentam esta será uma das menos usuais já que a ausência da protecção oferecida pelo batente ou portas deixa exposta a frente, composta, neste caso, por doze gavetas. Estas têm dimensões idênticas, alinham-se em grupos de três e dividem-se por quatro níveis. Entre os poucos contadores com estas características destaca-se um exemplar com menores dimensões nas antigas colecções de Rodolfo II (1552-1612) e hoje pertença do Kunsthistorisches Museum em Viena [1]. Este encontrava-se na Kuntskammer do imperador entre 1607 e 1611 mas é possível que tenha anteriormente pertencido ao Arquiduque Fernando II (1529-1595) já que o inventário de bens deste, redigido em 1596, poderá indicar a sua eventual existência [2]. Um segundo contador semelhante ao de Viena foi adquirido em 1998 pelo Ashmolean Museum, Oxford [3]. A existência de outros três contadores foi assinalada mais recentemente [4].

Também as colecções do Museu Nacional de Arte Antiga contam com um contador Namban [5]. No entanto, a sua divisão interna é distinta das anteriores. Em vez de uma série de gavetas de iguais dimensões apresenta-se com grande gaveta central rodeada de "dez" [6] gavetas mais pequenas. Não fosse o facto de a gaveta central ter o dobro da altura de todas as outras e a divisão interna do contador de Lisboa seria em tudo semelhante à da peça em análise. Uma característica comum a todos os contadores referidos é a presença de pegas laterais usadas para facilitar o transporte dos mesmos.

A decoração em escamas merece igualmente ser analisada. Estas foram recortadas de forma a dar a impressão de estarem sobrepostas. Para a obtenção deste efeito em muito contribui não somente a forma mas também a laca negra que separa cada placa e que contrasta eficazmente com a iridescente madrepérola. Também a pregaria metálica que fixa as placas de madrepérola tem para além de óbvia função prática, um aspecto claramente estético, já que o reflexo do metal confere maior luminosidade ao conjunto. Peças com superfícies decoradas com padrão composto exclusivamente por escamas idênticas e ordenadas de forma regular e sistemática são pouco comuns. Para além do grande baú com tampo abaulado do Victoria and Albert Museum [7] e de outros dois em Lisboa [8] e no Japão [9], conhece-se ainda um pequeno cofre com uma variante desta mesma decoração [10]. Os baús têm em comum com o presente contador o facto de os respectivos versos serem decorados com os característicos enrolamentos Namban pintados a ouro maki-e sobre laca e não com o padrão de escamas. Na decoração daqueles sobressaem folhas realizadas em madrepérola recortada e incrustada na laca. Uma moldura com quadrados em madrepérola intervalados com espaços de igual forma quadrada mas decorados com losangos a ouro delimita o painel vegetalista. A decoração da moldura que cerca o painel difere da apresentada nas ilhargas, topo e frentes das gavetas onde se exibem em vez círculos contínuos com estrela ao centro. A superfície da base onde assenta o contador apresenta-se lacada a negro.

A escassez de peças com as duas características acima referidas poder-se-á justificar de várias formas. Visto que os contadores e escritórios tinham não somente uma função decorativa mas também funcional e que os seus proprietários nas suas deslocações se faziam acompanhar dos mesmos conclui-se que peças desprovidas de tampo ou porta(s) ofereciam certamente menos segurança. Acrescente-se que tanto

o tampo como a(s) porta(s) facilita(m) de sobremaneira o seu uso, já que uma única fechadura impede o acesso às gavetas [11]. Já neste contador, cada gaveta tem a sua própria fechadura, o que tornará menos prática a acessibilidade ao conteúdo das mesmas. Além do mais, a magra espessura da frente de uma gaveta permite apenas a instalação de uma fechadura de dimensões reduzidas enquanto o tampo/porta(s) obrigatoriamente mais espesso(s) faculta(m) a possibilidade de instalar fecho mais robusto e logo mais seguro. Percebe-se assim o porquê da raridade dos contadores.

Finalmente torna-se necessário explorar a origem de tão geométrico e simétrico padrão de escamas já que tais características são estranhas à estética nipónica. Como já observado a sua origem encontrar-se-á não no arquipélago japonês nem tão pouco no continente europeu mas seguramente nas tradições artísticas do Guzarate, estado indiano banhado pelo Mar Arábico e onde se localiza geograficamente Diu, parte do antigo território do Estado da Índia [12]. Foi lá que nos séculos XVI e XVII se executaram elevado número de peças decoradas com duas técnicas onde a madrepérola assumia predominância. Uma destas caracteriza-se pelo uso exclusivo de placas de madrepérola que em variadas peças assumem a forma de escamas em tudo semelhantes às do presente contador. Veja-se por exemplo o baú-relicário de S. Vicente no tesouro da Sé de Lisboa [13]. Toda a sua superfície externa é revestida com escamas deste tipo. Como se tal não fosse por si só suficiente, também cada escama da peça da Sé é fixa à estrutura de madeira através de pino metálico.

Assim sendo, é muito provável que este grupo particular de peças do Guzarate seja a mais relevante prova de que na segunda metade do século XVI os artesãos japoneses começaram a usar madrepérola nas suas lacas devido à influência do mobiliário do Guzarate, e não somente como consequência das invasões japonesas da Coreia onde tradicionalmente se empregava madrepérola na decoração de lacas [14].

Acrescente-se ainda que a raridade de mobiliário Namban decorado com padrão de escamas parece estar directamente relacionado com o custo da sua produção. Não parece haver dúvidas que a decoração a madrepérola era mais dispendiosa do que a decoração a laca e ouro. Isto explica o facto de as superfícies normalmente menos expostas – como os versos normalmente virados para uma parede – serem simplesmente lacadas com os típicos enrolamentos vegetalistas Namban.

1 Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, inv. nº 5421, Viena (ilustrado em Vassallo e Silva e Trnek 2001, pp. 228-9, cat. 106).

2 Segundo Johannes Wieninger em Vassallo e Silva e Trnek 2001, pp. 228-9.

3 Ashmolean Museum, inv. nº 1998.17, Oxford (ilustrado em Impey e Jörg 2005, p. 123, cat. 226).

4 Para um contador no Sakai City Museum ver Tóquio 1999, p. 170, cat. 211; para referências aos outros dois contadores ver Impey e Jörg 2005, p. 123.

5 Museu Nacional de Arte Antiga, inv. nº 1637 mov (ilustrado em Mendes Pinto 1990, p. 80).

6 Embora estas sejam na realidade somente oito pois o nível superior é preenchido por uma única gaveta cuja frente simula três.

7 Victoria and Albert Museum, inv. nº FE.33-1983, Londres (ilustrado em Earle 1986, p. 151, fig. 149).

8 Colecção privada, Lisboa (ilustrado em Mendes Pinto 1990, p. 89 e Canepa e Impey 2003, pp. 60-64, cat. 8).

9 Colecção privada, Japão (ilustrado em Bassani e Mendes Pinto 1993, p. 209, cat. 189)

10 Sem a decoração em laca envolvendo o perímetro de cada escama. Colecção privada, Japão (ilustrado em Bassani e Mendes Pinto 1993, p. 210, cat. 190).

11 Estas têm normalmente simples puxadores embora não raras as vezes a gaveta central dos mesmos seja dotada também de fechadura.

12 Impey 2001, pp. 108-109; Canepa e Impey 2003, pp. 62-63, cat. 8.

13 Ilustrado em Vassallo e Silva e Trnek 2001, p. 111, cat. 18; como referido em Canepa e Impey 2003, pp. 62-63, cat. 8.

14 A influência foi recíproca já que também o artesão indiano foi influenciado pelas lacas Namban como revelado por algumas peças de mobiliário indo-português (Moura Carvalho 2001, p. 152, cat. 76).

Bassani e Mendes Pinto 1993
Ezio Bassani e Maria H. Mendes Pinto, Via Orientalis: porutogaru to nanban bunka ten: mesase toho no kuniguni [Via Orientalis: Portugal and Nanban culture exhibition: voyages to Eastern countries], catálogo de exposição, Tóquio, 1993.

Canepa e Impey 2003
Teresa Canepa e Oliver Impey, Depois dos Bárbaros; Um excepcional Conjunto de obras Namban, catálogo de exposição, vol. 5 (Galerias Jorge Welsh), Lisboa, 2003.

Earle 1986
Joe Earle (ed.), Japanese Art and Design, Londres, 1986.
Impey 2001

Oliver Impey, "Namban: Japanese export lacquer for Portugal" in: P. Moura Carvalho (ed.), O Mundo da Laca, 2000 Anos de História, catálogo de exposição (Museu Calouste Gulbenkian) Lisboa, 2001, pp. 105-114.

Impey e Jörg 2005
Oliver Impey e Christiaan Jörg, Japanese Export Lacquer, Amsterdão, 2005.

Mendes Pinto 1990
Maria H. Mendes Pinto, Namban Lacquerware in Portugal, Lisboa, 1990.

Moura Carvalho 2001
P. Moura Carvalho (ed.), O Mundo da Laca, 2000 Anos de História, catálogo de exposição (Museu Calouste Gulbenkian) Lisboa, 2001.

Vassallo e Silva e Trnek 2001
N. Vassallo e Silva e H. Trnek (eds.), Exotica, The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstkammer, catálogo de exposição (Museu Calouste Gulbenkian) Lisboa, 2001.

Tóquio 1999
Worlds Revealed, the Dawn of Japanese and American Exchanged, catálogo de exposição, Tóquio (Edo-Tokyo Museum) 1999.

PAR DE ESTRIBOS NAMBAN

FERRO FUNDIDO COM INCRUSTAÇÕES EM LATÃO, COBRE E PRATA; MADEIRA REVESTIDA A LACA COM INCRUSTAÇÕES DE MADREPÉROLA
JAPÃO, ANTERIOR A 1614

25 x 30 x 13 cm

TEXTO DE **PEDRO MOURA CARVALHO**

Tal como na cultura ocidental também na nipónica os estribos faziam parte dos acessórios tradicionais usados pela nobreza e classes abastadas. Tinham em comum o facto de indicarem o alto estatuto social do respectivo proprietário. Estes eram utilizados em disputas militares, como adereços cerimoniais ou simplesmente no dia a dia. Neste caso particular, a presença de uma cruz vazada em cada estribo indicia ainda as convicções cristãs do seu (primeiro) possessor. Tal pormenor – ao que parece único, pois não se conhecem outros estribos onde o símbolo cristão assuma tal proeminência – não é de menor importância já que possibilita a datação deste par de estribos dentro de um intervalo de tempo mais breve do que normalmente é possível. Com efeito foi em Janeiro de 1614 que o Xogum Tokugawa Ieyasu (1543-1616) assinou o édito que proibia práticas cristãs no arquipélago. Por os estribos serem acessórios de uso eminentemente público afigura-se pouco ou nada provável que tenham sido feitos após esta data. A auto-identificação como cristão num período em que estes começavam a ser perseguidos acarretaria graves riscos a que poucos estariam dispostos a submeter-se [1].

A tradicional forma dos estribos japoneses tem origem no período Heian (794 a 1185) quando as artes nipónicas atingiram um nível particularmente próspero [2]. No período Momoyama (1573-1615) certos capacetes e armaduras reflectem a influência do armamento ibérico[3], mas a forma dos estribos japoneses manteve-se inalterada [4]. A chegada dos portugueses ao arquipélago teve no entanto uma consequência a um outro nível: certos exemplares reflectem a moda pelas figuras e acessórios europeus já que alguns são decorados com figuras com trajes portugueses [5] acompanhados por vezes de jesuítas [6]. Estas estão normalmente envoltas em ramagens e flores mais ou menos estilizadas e são realizadas com incrustações de latão e prata [7].
A decoração do par de estribos em análise não inclui

figuras mas o restante programa decorativo apresenta analogias com os observados em outros estribos Namban. Na superfície exterior da base de cada um destes estribos destacam-se quatro flores semelhantes entre si e envoltas também em ramagens várias.

A área superior da parte bojuda é preenchida com o que aparenta ter sido um mon, nome dado aos brasões da nobreza, mas também às insígnias e emblemas de corporações, profissões, etc. Este é formado por um (pouco visível) círculo onde se dispõem entre intervalos regulares três folhas idênticas, lanceoladas e unidas ao centro por uma das pontas [8]. A leitura difícil do mesmo deve-se à falta dos elementos metálicos (?) que antes preenchiam aparentemente o interior das folhas. A identificação deste símbolo permanece uma incógnita. Pistas para o seu reconhecimento poderiam ter sido dadas por resquícios do que parecem ter sido inscrições nos braços dos estribos, mas hoje ilegíveis [9]. Em termos de forma, os estribos japoneses caracterizam-se pela graciosidade e simultaneamente pela sua funcionalidade. Toda a planta do pé é suposto assentar ao longo do plano horizontal, enquanto os dedos são resguardados pela parte pronunciada e bojuda. Esta configuração permitia que os cavaleiros se erguessem e adquirissem maior estabilidade para usar o arco ou mais provavelmente armas de fogo introduzidas no arquipélago nas décadas anteriores. Os sinais de uso no revestimento interno destes estribos indicam que a

pressão era feita ao nível do dedo maior e na base do calcanhar. A geometria do revestimento de madrepérola indica influência estrangeira. Com efeito as centenas de placas triangulares em madrepérola encontram-se alinhadas de forma precisa e recordam por essa mesma razão o padrão de escamas do contador Namban analisado também neste catálogo. Neste caso, as placas foram embutidas em várias camadas de laca, negra inicialmente mas acastanhada à superfície.

Por serem peças fundidas em ferro são altamente resistentes. Eram também pensadas como poderosas armas já que o seu volume e o gomo frontal que se destaca na parte bojuda garantia injúrias consideráveis, sobretudo quando arremessados contra inimigos desprovidos de montada. O braço vertical que liga a parte superior do estribo propriamente dito é encimado por fivela ovóide usada para prender este à sela.

1 Para mais informação sobre este período e as razões que levaram à perseguição dos católicos ver por exemplo Schwade 1994, pp. 459-475.

2 Harris e Ogasawara 1990, pág. 37, cat. 14.

3 Ver por exemplo um capacete no Fukuoka City Museum que terá pertencido a Kuroda Nagasama (1568-1623), um dos líderes militares que combateu ao lado de Hideyoshi e Ieyasu (ilustrado em Hickman 1996, p. 270, cat. 138).

4 Para estribos com forma semelhante numa pintura do ano de 1351, Boki ekotoba(5), Nhishi Hongan-ji, Quioto, ver Watt e Ford 1991, p. 155. Para o mesmo tipo de estribos mas num biombo datável entre 1630 e 1650, Corridas de cavalos no mausoléu de Kamo, Kongoji, Miki (Japão), ver Hickman 1996, p. 135, cat. 34.

5 Ver por exemplo o par de estribos no Museu Nacional de Arte Antiga, inv. nº 393 met, Lisboa (ilustrado em Mendes Pinto 1990, p. 88, cat. 23).

6 Ilustrado em Canepa e Impey 2003, pp. 22-31, cat. 1.

7 Estas deverão ser obtidas através de folha metálica previamente cortada em tiras finas.

8 A disposição recorda o mon da família Tokugawa, onde três folhas de uma planta da família Malvaceae se dispõem no interior de um círculo.

9 Das incrustações em prata ao longo dos braços só restam alguns elementos do que parecem ter sido caracteres.

Canepa e Impey 2003
Teresa Canepa e Oliver Impey, Depois dos Bárbaros; Um excepcional Conjunto de obras Namban, catálogo de exposição, vol. 5 (Galerias Jorge Welsh), Lisboa, 2003.

Harris e Ogasawara 1990
Victor Harris e Nobuo Ogasawara, Swords of the Samurai, catálogo de exposição (The British Museum), Londrs, 1990.

Hickman 1996
Money L. Hickman, et al., Japan's Golden Age: Momoyama, catálogo de exposição, Dallas (Museum of Art) 1996.

Mendes Pinto 1990
Maria H. Mendes Pinto, Namban Lacquerware in Portugal, Lisboa, 1990.

Schwade 1994
Arcadio Schwade, "O Cristianismo no Japão durante o reinado de Tokugawa Ieyasu (1600-1616)" in: R. Carneiro e A. T. De Matos (eds.), O Século Cristão do Japão, actas do colóquio internacional comemorativo dos 450 anos de amizade Portugal-Japão (1543-1993), Lisboa, pp. 459-475.

Watt e Ford 1991
James C.Y. Watt e Barbara B. Ford, East Asian Lacquer, the Florence and Herbert Irving Collection, catálogo de exposição (The Metropolitan Museum of Art), Nova Iorque, 1991.

PLACA DA ORDEM DE CRISTO

OURO, PRATA, DIAMANTES-BRILHANTES, RUBIS E ESMERALDAS
PORTUGAL, FINAIS DO SÉCULO XVIII / INÍCIOS DO SÉCULO XIX

8,4 x 7 cm 38,3 g

TEXTO DE **NUNO VASSALLO E SILVA**

Placa da ordem de Cristo realizada totalmente em diamantes lapidados em brilhante, rubis e esmeraldas engastados em prata e ouro. Ao centro encontra-se o símbolo da ordem num círculo de onde parte uma radiação, tudo em diamantes. No topo surge o símbolo do Sagrado Coração, finamente realizado em ouro com rubis e esmeraldas engastados. Para a realização desta belíssima insígnia foram utilizados 248 diamantes todos lapidados em brilhante de talhe antigo, com um peso total de aproximadamente 31,55 quilates. Possui ainda 78 rubis e 20 esmeraldas que constituem a coroa de espinhos que circunda o Sagrado Coração.

Esta bela placa é um importante testemunho da perícia dos joalheiros no decorrer do reinado de D. Maria I. Tratou-se de uma época com profusa produção de obras de luxo, pouco estudada, associando a uma grande quantidade de materiais preciosos, um conjunto notável de joalheiros e um desenvolvimento económico ímpar a que a primeira invasão francesa e a consequente ida da família real para o Brasil tudo pôs termo. Neste período destacam-se as duas gerações dos joalheiros da família Pollet, provenientes da cidade de Gdansk, na actual Polónia. Adão Godllieb Pollet serviu D. Maria I desde 1777, sendo nomeado Engastador da Casa Real, em 1779. À sua oficina devem-se a execução de grande número de encomendas como um hábito da Ordem de Cristo para a Rainha, de 1778, "composto de diamantes brilhantes de pasmosa grandesa", de paradeiro desconhecido, certamente desmontado, o alfinete com uma grande safira, de 1784, que ainda hoje se encontra no tesouro do Palácio da Ajuda e a célebre custódia da Bemposta, que executou para D. Pedro I, de c. 1775-1780, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa [1].

O seu filho, David Ambrósio Pollet, seguiu-lhe como fornecedor da Casa Real tendo sido a sua encomenda mais importante o conjunto de jóias que a Rainha mandou fazer para o casamento do Príncipe D. José com D. Carlota Joaquina em 1786. No final da década

executaria as grandes insígnias, que são hoje a glória da joalharia portuguesa, conservadas pelos descendentes de D. Miguel, pertencente ao conjunto das Jóias da Coroa, no Palácio Nacional da Ajuda.

Na lapidação de diamantes destacou-se Tomás de Bastos entre outros poucos. É muito curioso destacar que mesmo que Portugal dominasse a produção de diamantes, com as minas do Brasil, - que alterariam profundamente a joalharia europeia -, registavam-se grandes dificuldades em encontrar quem os lavrasse entre nós. Assim se lamentava em 1784 o guarda-jóias de D. Maria, João António Pinto da Silva: "Parece serto que sendo Nós os Senhores dos diamantes deveríamos fazer todas as jóias guarnecidas destas pedras; mas a primeira dificuldade hé no lavrado dellas, porque em toda esta Corte não há mais que nove lapidários de brilhantes e estes tão preguiçosos..."

A grande placa executada por David Ambrósio Pollet, em 1789, para a Rainha, celebrando a reunião das três ordens militares, Cristo, Avis e Santiago, sob o Sagrado Coração de Jesus, quando da sagração da basílica da Estrela serviu de modelo da presente jóia [2]. Certamente que a radiação de diamantes desta insignia acompanha, dado o carácter mais definido dos raios, outras obras da época como o resplendor da custódia da basílica da Estrela, lavrada entre 1789 e 1790 por António José Gonçalves [3]. A montagem dos diamantes, engastados em prata sobre ouro, num trabalho de vazado de grande qualidade, numa montagem à jour, permitindo a entrada de luz pelo reverso, maximizando o efeito dos diamantes, é contudo muito aproximada das do grande Tosão de Ouro que Pollet executou para o Príncipe D. João, em 1790, sem dúvida uma das obras maiores da joalharia europeia, nos finais do século XVIII, já eivada de classicismos.

Salvaguardando alguns exemplares em colecções nacionais são poucas as insígnias, e jóias em geral, inteiramente realizadas em diamantes, conhecidas

deste período. A rápida evolução da moda a partir dos alvores de Oitocentos ou as dificuldades vividas após as guerras liberais justificarão parte destes desaparecimentos. A documentação testemunha considerável número de jóias executadas em matérias mais nobres, mas que não sobreviveram. São assim hoje mais comuns peças com pedras como quartzos forrados, entre outras, que já no passado substituíam os diamantes.

Sem querer especular sobre os primeiros proprietários destas placa, não podemos deixar de considerar que dadas as suas características, como a alta qualidade da execução, o recurso a gemas de grande qualidade, poderemos estar perante uma figura de primeira linha da sociedade portuguesa, nomeadamente membros da família real ou da grande nobreza.

1 Nuno Vassallo e Silva, "Os Pollet, joalheiros de D. Maria I" in Oceanos, n.º 43, Lisboa, Julho/Setembro, 2000, pp. 66 - 76

2 Tesouros Reais (catálogo do exposição), ed. Isabel Silveira Godinho, Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, 1991, cat.248

3 "Nuno Vassallo e Silva, As Custódias-jóias de Setecentos" in Oceanos, n.º 43, Lisboa, 2000, Julho/Setembro, pp. 89-90.

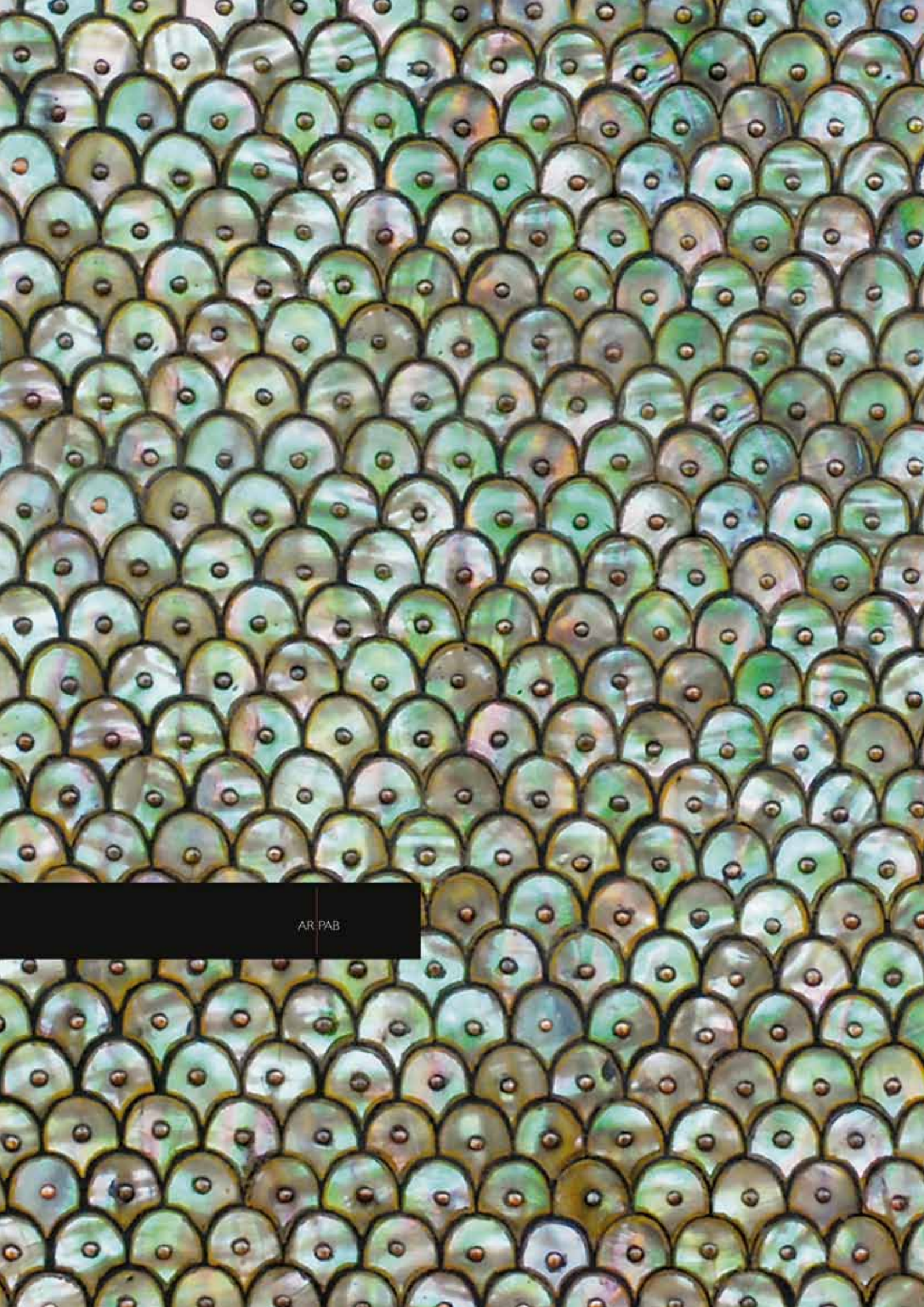
AR-PAB

ÁLVARO ROQUETTE | PEDRO AGUIAR BRANCO

Rua D. Pedro V, nº 69 1250 - 093 Lisboa, Portugal

www.ar-pab.com
www.pab.pt
www.alvaroroquette.com

pab@pab.pt
alvaro.roquette@gmail.com


AR PAB