

SÃO ROQUE  
ANTIGUIDADES  
2017



TAÇA PARA VINHO  
JADE NEFRITE ENTALHADO  
ÍNDIA MOGOL, POSSIVELMENTE AGRA, C. 1700

WINE CUP  
CARVED NEPHRITE JADE  
MUGHAL INDIA, POSSIBLY AGRA, CA. 1700



São Roque

ANTIGUIDADES E GALERIA DE ARTE

SÃO ROQUE RUA DE S. BENTO, 199B § 1250 – 219 LISBOA § T+F +351 213 960 734 § SÃO ROQUE<sup>too</sup> RUA DE S. BENTO, 269 § 1250 – 219 LISBOA § T +351 213 970 197  
T +351 962 363 260 § E GERAL@SAOROQUEARTE.PT § WWW.ANTIGUIDADESSAOROQUE.COM

12

**SÃO ROQUE**  
ANTIGUIDADES  
2017



# ÍNDICE

<b>006</b>	— Mobiliário
<b>058</b>	— Arte decorativa
<b>067</b>	— Pratas
<b>070</b>	— Porcelanas
<b>124</b>	— Faiança portuguesa
<b>134</b>	— Terracotas
<b>138</b>	— Arte sacra
<b>160</b>	— Arte de fusão

## 001. MÓVEL CONTADOR INDO-PORTUGUÊS

Teca, ébano, sissó, marfim e cobre  
Indo-português, séc. XVII  
Dim.: 124,0 × 115,0 × 675,0 cm  
A377

## INDO-PORTUGUESE CABINET

Teakwood, ebony, sissoo, ivory and copper  
Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 124,0 × 115,0 × 675,0 cm

Excepcional móvel contador de grandes dimensões, em madeira de teca com embutidos de ébano e marfim, e guarnições de cobre, recortadas e vazadas, douradas a azougue. É composto por dois corpos, caixa e trempe, divididos em seis secções ou registos. O corpo superior apresenta dez gavetas, simulando doze, distribuídas por quatro séries sobrepostas, de três compartimentos iguais. Repousa sobre um móvel em trempe, formado por dois registos, um de duas gavetas e o outro de um gavetão, que simula duas gavetas quadradas. As quatro pernas, que organizam os ângulos deste corpo, são em forma de *naga*, com cabeça e tronco humano, terminadas por cauda de serpente, assentes em bases quadrangulares, molduradas. Frente, tampo e ilhargas são profusamente decorados com motivos geométricos, num *horror vacui* de embutidos em forma de círculos secantes, centrados por losangos em marfim, e estrelas octogonais em ébano

ponteadas de pequenas cavilhas, também de marfim, que matizam as superfícies de pontos brancos. Este modelo de ornamentação denominada *Diaprés* é tipicamente indiano com forte influência islâmica.

O móvel é guarnecido por cobre dourado a azougue nas ferragens finas, recortadas e rendilhadas, nos escudetes das fechaduras, nos espelhos dos puxadores, e nas cantoneiras e gualdras laterais, de grande importância para a beleza da peça. O mesmo material é utilizado na pregaria que pontua todos os entrepanos das gavetas e o corpo das *nagas*. Estas divindades masculinas, alusivas à água, são as guardiãs dos mares e dos tesouros aquáticos, e têm uma cauda entalhada em escamas de serpente, símbolo de renovação e juventude eterna, associado ao processo zoológico de *ecdise* ou mudança periódica de pele. Aqui, são utilizadas na decoração do móvel, para protegerem as preciosidades guardadas nesta peça de mobiliário.

O contador indo-português foi desde sempre um móvel de luxo, muito apreciado e adquirido pelas classes mais abastadas. Produzido normalmente por encomenda, constitui uma nota de exotismo no século XVII europeu, e atesta o resultado de uma perfeita aglutinação entre a cultura portuguesa, patente na tipologia e morfologia europeia do móvel, e a arte indiana, onde se destaca a aplicação de técnicas originais de elaborada construção, de materiais exóticos, e a utilização de motivos e iconografia ligada à sua cultura e crenças. Peças idênticas encontram-se à guarda de vários museus nacionais. 🌟

Vd.

- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.
- CAGIGAL e SILVA, Maria Madalena, *A Arte Indo-portuguesa*, Lisboa, Edições Excelsior.
- FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário*, Vol. II, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2002.





002. PARAMENTEIRO DO CONVENTO

DE SANTO AGOSTINHO, VELHA GOA

Teca com embutidos em ébano e pregaria  
Goa, séc. XVII

Dim.: 392,0 × 119,0 × 129,0 cm

A262

Excepcional arcaz indo-português, executado pelos carpinteiros reinóis Diogo Moniz e Manuel Rodrigues (1620–1635), responsáveis pela marcenaria da Igreja de Nossa Senhora da Graça, do Convento de Santo Agostinho, no Monte Santo, em Velha Goa.

THE SAINT AUGUSTINE CONVENT CHEST

Teakwood and ebony

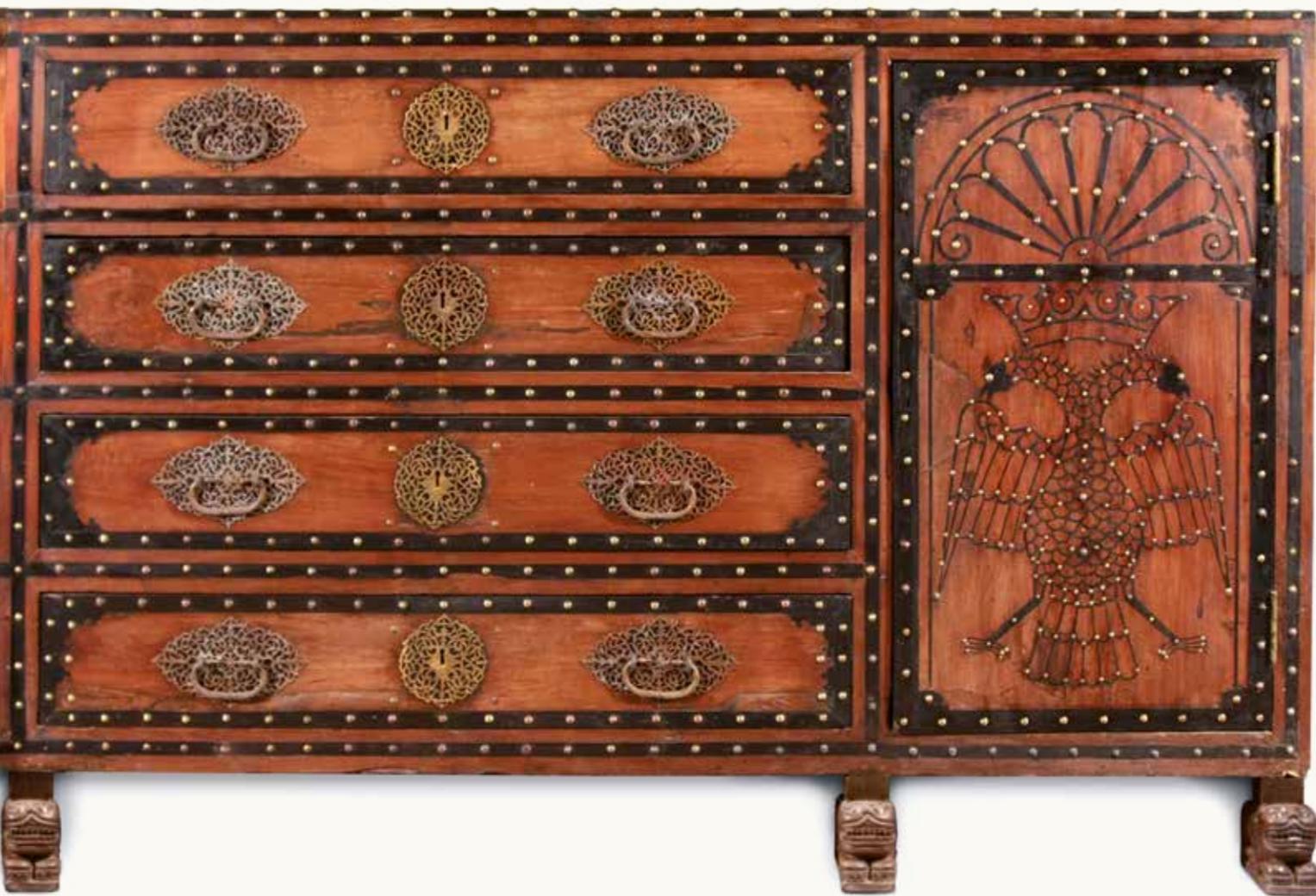
Goa, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 392,0 × 119,0 × 129,0 cm

Constituído por dois corpos em teca com molduras de ébano. Frente com 2 portas laterais decoradas com “Águias Bicéfalas” – Insignia da Ordem de Santo Agostinho, embutidas em ébano e com pregaria, ladeadas por quatro gavetões com molduras de ébano recortadas. As gavetas, dadas as

suas dimensões, deslizam com a ajuda de pequenas roldanas de ébano nas guias, para facilitar a abertura. Assente sobre cachorros – Leões em teca. Interiores em teca. Ferragens em cobre rendilhado e dourado.

A construção deste cenóbio, o maior Convento de Velha Goa, foi iniciada em 1587 e concluída em 1602. Com a expulsão das ordens religiosas de Goa, foi abandonado em 1833, tendo a cúpula ruído em 1842 e o frontispício em 1931. Existia um par de paramenteiros na sacristia do Convento, que foram retirados antes do seu desmoronamento, encontrando-se o outro na Igreja de Santana, em Talaulim, Velha Goa, em muito mau estado de conservação.



Citando o Sr. Prof. Vitor Serrão:

*"(...) é peça importantíssima da arte luso-goesa do tempo de D. Aleixo de Meneses e do ambiente gerado por este prelado na "Roma do Oriente", testemunho deveras importante do património artístico do antigo Império português e foi produzido na fase do chamado Maneirismo de Goa, época em que essa cidade, então no auge do seu esplendor, era considerada a "Roma do Oriente"(...) o grande paramenteiro de madeira exótica com lavores geométrizantes, com emblemas da Ordem de Santo Agostinho e ferragens lavradas, constitui uma peça rara do mobiliário litúrgico do tempo da Contra-Reforma, de um gosto erudito, deliberadamente austero mas com as suas decorações miscigenadas,*

*testemunho de uma antiga grandeza. Pertencia ao mesmo mosteiro agostiniano de Nossa Senhora da Graça em Goa, onde decorava a grande Sacristia, formando o largo arcaz, sabendo-se, pelos documentos de arquivo (Arquivo Histórico de Pangim), que foi lavrado em 1617 por dois mestres carpinteiros reinóis, Diogo Moniz e Manuel Rodrigues e que parte do conjunto passou no século XIX – depois da ruína da igreja dos Gracianos – para a sacristia da igreja de Talaulim, onde ainda resta um fragmento do paramenteiro que, como se sabe, era formado por duas alas para decorar os panos laterais da sacristia. Deve-se ao historiador de arte José Meco a identificação da origem desta última peça em Talaulim, chave fundamental para apurar a*

*origem primeira do paramenteiro que se encontra em Lisboa (...)"*.

E ainda o Sr. Arq. Helder Carita:

*"(...) logo na primeira vez que vi o arcaz dos Agostinhos, fiquei algo perplexo com uma tão excepcional peça em Portugal — não dava para acreditar. Se nos nossos museus e grandes coleções particulares abundam os contadores, arcas, camas, mesas ou oratórios nenhuma peça deste tipo existe (...). Com os estudos que foram feitos, não só pelo Doutor Pedro Dias como pelo Doutor Vitor Serrão, foi-se desenhando com clareza o processo de confirmação de que nos encontrávamos realmente perante o antigo arcaz da sacristia do Convento dos Agostinhos (...)".* 🐣



003. PAR DE BASES DE TOCHEIROS

Teca entalhada e policromada

Goa, séc. XVII

Dim.: 2 x (70,0 x 79,0 x 70,0 cm)

F483

Excepcionais bases triangulares de tocheiros indo-portugueses, em teca entalhada e policromada. Pernas em forma de anjo, assente sobre voluta e terminando em pé de garra; as cabeças dos anjos sustentam tampo triangular. Painéis decorados com elementos vegetalistas e volutas, com reservas centrais representando *Querubins* e *IHS* – Insignias da Companhia de Jesus.

Uma base ostenta o brasão de Frei Francisco dos Mártires, nomeado Arcebispo de Goa em 1636, no reinado de Filipe III e Governador da

A PAIR OF ALTAR TORCH HOLDERS

Painted and gilded teakwood

Goa, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 2 x (70,0 x 79,0 x 70,0 cm)

Índia em 1651, pelo Rei D João IV. Fez parte do 2.º Conselho Governativo (1651–1652) e faleceu em 1652, encontrando-se enterrado na Sé de Goa.

A outra tem as Armas *Silva e Castro* (?) correspondendo, com maior probabilidade, a um descendente de D. Filipe de Castro Capitão de Damão em 1550, que lançou a primeira pedra do Convento de S. Paulo, bastião Jesuíta em Damão e teriam sido oferecidos, por um dos seus descendentes, ao Convento aquando da sua conclusão.

Dada a sua imponência e importância, estas peças serão seguramente de uma das grandes Casas Jesuítas, senão de Damão seguramente de Goa – São Paulo o Velho, São Paulo o Novo, São Roque, ou mesmo do Bom Jesus, sendo o brasão atribuível à família que as ofereceu à instituição. 🍷

Figurou em: / Exhibited at:

— *Tomás Pereira – Um Jesuíta na China de Kangshi*, Centro Cultural e Científico de Macau, Lisboa, 2009.



004. ARCA INDO-PORTUGUESA

Madeira de angelim, lacada e dourada

Cochim, séc. XVI

Dim.: 65,0 × 168,0 × 86,5 cm

A430

AN INDO-PORTUGUESE CHEST

Lacquered and gilded angelim's wood

Cochim, 16<sup>th</sup> c.

Dim.: 65,0 × 168,0 × 86,5 cm



Importante arca de grandes dimensões, em madeira de angelim, paralelepípedica, com tampo plano de abater, trabalho indo-português do século XVI.

O tampo é de encaixe, com dimensão superior ao corpo e formado por uma única prancha de madeira rematada por régua lateral, articulando em seis gonzos de ferro, com uma coaptação perfeita. O remate ortogonal dos bordos é à meia esquadria, à maneira de Quinhentos. A decoração exterior é obtida através de dez tachões lisos e circulares, que escondem os grampos dos gonzos e das argolas da aldraba.

O corpo é também elaborado com pranchas únicas de madeira, tanto no fundo como nas quatro

paredes, com emalhetado em “cauda de andorinha”, com tachas de ferro nas arestas, da frente e nas ilhargas. Estas diferem dos tachões do tampo nas dimensões e decoração, motivos florais simulando margaridas.

A fechadura com segredo é de aldraba em forma de “T”, com três nós salientes, do tipo Mogol. O espelho é recortado, alternando vírgulas e flores-de-lis, dispostas em cruz, aposto ao móvel através de cinco pines. Chave em ferro forjado.

Grandes pegas ovóides de suporte, nas ilhargas, rodam em argolas sobre dois tachões.

A simplicidade exterior desta arca contrasta com a enorme riqueza decorativa do interior, integralmente pintado a ouro fino sobre laca vermelha, seguindo modelos chineses.

No verso da tampa, o motivo central nasce de formação montanhosa, onde pululam cervídeos e grandes peónias floridas, com gralhas e aves-do-paraiso, pousadas e em pleno voo. O centro é realçado pelos arbustos que convergem a partir dos quatro cantos da tampa. A composição é envolvida por tarja, entre duplo filete, preenchida por sinusóide de pâmpanos muito estilizados.

As paredes internas têm o mesmo padrão decorativo, embora com os elementos semeados de forma distinta: um único arbusto com flores-de-lótus e fénix em voo.

A importância desta peça reside não só, no excelente estado de conservação da laca e pintura, mas também, nas suas características formais, arca em angelim de grandes dimensões e do século XVI, originária de Cochim.

Exemplares semelhantes foram profusamente estudados por doutos historiadores, sendo que a decoração interior, em laca oriental, não se enquadra nesta tipologia, delegando a sua origem para modelos chineses. A arca foi feita em Cochim e ornamentada nos territórios onde os artistas orientais estavam sediados, o que não nos surpreende, dada a fascinante miscigenação que se vivia nesta época, em territórios luso-ultramarinos. Não podemos também descartar a hipótese de ter sido pintada por um elemento da comunidade chinesa emigrado em Cochim. 🐼



Vd.

— DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Lisboa, Imaginalis, 2006.

— FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português – Índia e Japão*, Vol. III, Porto, Lello & Irmão, 1990, pp. 61–74.

— FELGUEIRAS, José, Jordão, “Arcas Indo-portuguesas de Cochim”, in *Oceanos*, n.º 19/20, 1994, pp. 34–41.





## 005. PEQUENA BANCA

Teca, ébano, sissó e marfim

Goa, séc. XVII

Dim.: 69,0 × 74,5 × 51,0 cm  
A296

A designação de “arte indo-portuguesa” serve para definir o fabrico das oficinas da Costa Ocidental Sul da Índia – Costa de Malabar, com maior incidência em Goa e Cochim, que teve o seu início ainda durante o séc. XVI e o seu apogeu nos sécs. XVII e XVIII. A partir do séc. XV, a coroa portuguesa, iniciou uma política de expansão estabelecendo um contacto contínuo e permanente com a Ásia. Para além do esforço de cristianização, um dos estandartes erguidos para justificar a expansão, os interesses comerciais tiveram sempre enorme relevância.

O mobiliário doméstico, tal como é conhecido na Europa, não era tradicional na Índia antes do séc. XVI, e até mesmo os objectos mais familiares, tais como mesas e cadeiras, só começaram a ser executados com a chegada dos europeus. Foi precisamente a dificuldade de obtenção de mobiliário adequado para as colonizações que incentivou a exportação de protótipos europeus para serem copiados. Assim, o papel da Índia na história do mobiliário limitou-se a transformar e adaptar os estilos ocidentais, dando-lhes um cunho

## WRITING DESK

Teakwood, ebony, sissou and ivory

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 69,0 × 74,5 × 51,0 cm

muito próprio, bem visível nos detalhes decorativos. E assim “nasceu” o estilo de mobiliário independente Indo-europeu, muito admirado e desejado no Ocidente.

O fascínio que despertou em todo o séc. XVII fez com que tenha adquirido o estatuto de mobiliário de luxo, tanto mais que as peças vindas do Oriente não eram abrangidas pelas leis de austeridade Filipinas, o que as tornou ainda mais desejadas.

O mobiliário é, sem dúvida, um dos mais brilhantes capítulos da arte indo-portuguesa. Na verdade, em nenhuma outra disciplina o Oriente e o Ocidente se fundiram de forma tão homogénea. A essência estética e criativa da arte indo-portuguesa surge de uma miscigenação cultural, derivada da presença colonizadora e missionária, ou de meros contactos comerciais, tendo recebido grande influência local. A isto acrescentamos a força religiosa indiana, inspiradora das suas diversas expressões.

À semelhança de outras manifestações artísticas, também aqui se verificou uma fusão cultural entre as várias religiões, raças, costumes

e estéticas, num esforço de comunicação entre ambas as partes. O resultado foi uma interessante interpenetração de culturas, coexistindo pacificamente e elegantemente num mesmo móvel.

Realçamos a preciosa decoração de embutidos do mobiliário, que ganhou um brilho e uma profusão que ofuscou todos os europeus da 2.<sup>a</sup> metade de quinhentos e da 1.<sup>a</sup> metade de seiscentos.

A técnica dos embutidos realçada a partir do efeito claro-escuro e do ponteadado das cavilhas em marfim, que conferem à peça um grande equilíbrio estético e dramatismo decorativo. Esta linguagem decorativa é claramente de influência hindu, plena de contrastes de sombra e luz, usando como subterfúgio o recorte de modelos vegetalistas, abstractos ou animais, muito rendilhados em madeira escura e incrustados sobre um fundo de madeira clara. Ainda que o contraste claro-escuro fosse ao contrário da realidade, a ilusão de volume não era menos conseguida.

Invulgar Banca ou Mesa indo-portuguesa do séc. XVII, em teca e pau-santo, com embutidos e guarnições em marfim e ébano e decoração estilizada representando composições de motivos vegetalistas, animais e arabescos.

Tampo profusamente decorado, a partir de uma rosácea central estilizada, limitada por duplo círculo com padrão geométrico de losangos alternando também com círculos, a partir dos quais irradiam de forma centrípeta ânforas com elementos vegetalistas estilizados. Termina com longos filamentos de marfim, desenhando formas circulares e um padrão vegetalista ondulante que termina *no olho e bico da água Jatayu*<sup>1</sup>.

Frente com duas gavetas-escrivadinhas apresentando elementos vegetalistas e escudetes em cobre, rendilhado e dourado. Nas faces laterais e tardoz ânfora central da qual parte um exuberante trabalho de embutidos, com enrolamentos estilizados e ramagens que terminam em flores. As gavetas apresentam pequenas divisórias para material de escrita, areeiro e tinteiro.

Pernas divergentes decoradas por frisos de losangos alternados com círculos que terminam em pés com forma de *Jatayu*, unidas por travessas quadrangulares e recortadas com o mesmo padrão geométrico. 🍷



Este tipo de mesa era denominado *banca*. Dispõe de duas gavetas-escrivainhas para acomodar o material empregue na escrita. Na verdade existem dois tipos de mesa no mobiliário indo-português: o bufete e a banca. A banca ou mesa, como a define Maria Helena Mendes Pinto, apresenta o tampo saliente dos dois lados e é sustentada por pernas,

fixadas por travejamento duplo. São muitas vezes dotadas de gavetas e as pernas de suporte podem também variar havendo peças de várias dimensões.

Os bufetes são em geral maiores, com decoração de embutidos nas gavetas. Os pés são fortes e torneados com aplicações de cobre, metal amarelo ou bronze.

<sup>1</sup> *Jatayu* é um personagem do Ramayana, épico da literatura Asiática. É uma enorme águia que por amor a Rama, ao tentar salvar sua esposa Sita das mãos do demónio, Rahwana, morre pois este corta-lhe as asas.

## 006. BANCA DE ESCRITA

Teca, ébano, sissó e marfim  
Indo-portuguesa, séc. XVII  
Dim.: 79,0 × 100,0 × 65,0 cm  
A420

## WRITING DESK

Teakwood, ebony, sissou and ivory  
Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 79,0 × 100,0 × 65,0 cm

Invulgar banca ou mesa de escrita indo-portuguesa, do século XVII, em teca e sissó, com embutidos e guarnições em marfim e ébano.

A decoração invade todo o móvel, tirando partido do efeito contrastante das madeiras utilizadas: embutidos escuros de ébano sobre o fundo claro da teca, pontuados por pequenas cavilhas de marfim, que matizam as superfícies de pontos brancos.

O tampo é retangular, com considerável balanço lateral, característico das bancas indo-portuguesas, ricamente decorado com padrão geométrico distribuído por duas reservas e forma com a caixa um corpo único, que assenta nas pernas através de assemblagem em respiga. Esta, com duas gavetas, apresenta composição decorativa idêntica à do tampo, em círculos secantes de ébano centrados em estrelas octogonais de ébano ponteadas em marfim. Este tipo de

ornamentação apresenta nítida influência islâmica e é comumente denominada de *Diaprés*.

As pernas, ligeiramente divergentes e de travejamento duplo, ostentam um assombroso trabalho de marcenaria, ritmado pelos torcidos das espirais, em movimento helicoidal, que se unem, em continuidade – afinidades análogas à própria linguagem decorativa. As espirais das travessas são interrompidas, ao centro, por discos em teca ebanizada, que coordenados com as volumosas superfícies esféricas dos pés, dão à peça um valor estético extremamente relevante. Este corpo, também ele autónomo, apresenta decoração de ramagens estilizadas em ébano, pontilhadas de marfim.

Completa a ornamentação, os escudetes e as cantoneiras, em cobre fino e rendilhado dourado a azougue, assim como, os pines de latão que demarcam o aro das gavetas.

Este tipo de mesa era denominado “banca de escrita”, dispoindo de duas gavetas escritaninhas para acomodar o material. A decoração é típica das marcenarias do estado português da Índia, em círculos secantes com estrela inscrita, que se tornou num dos padrões mais nobres e requintados. 🌟

Vd.

— DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, pp. 195 e 196.

— FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário*, Vol. II, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2002, p. 155.

— SILVA, Maria Madalena de Cagigal e, *A Arte Indo-portuguesa*, Lisboa, Edições Excelsior, p. 64, fig. 36.

— PINTO, Maria Helena Mendes, *Mobiliário e Marfins in Os Descobrimientos Portugueses e a Europa do Renascimento*, Lisboa, XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, INCM, 1983, pp. 184 e 185.





007. BANCA

Teca e ébano

Indo-portuguesa, séc. XVII

Dim.: 77,5 × 113,0 × 70,5 cm

A346

“BANCA”

Teakwood and ebony

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 77,5 × 113,0 × 70,5 cm

Harmoniosa banca, ou mesa, de duas gavetas e travejamento duplo, indo-portuguesa do séc. XVII, em teca com embutidos em ébano.

Tampo rectangular saliente, uma característica comum neste género de mobiliário, com elegante decoração, dada pela simplicidade dos embutidos. Ao centro formas geométricas e vegetalistas, parecendo delinear uma roseta e caules com folhas estilizadas, motivo este que se repete nos cantos garantindo a continuidade com o padrão vegetalista do centro; é delimitado por moldura periférica.

Aro com duas gavetas, simulando quatro, decoradas com o mesmo padrão vegetalista e limitado por moldura. A decoração é

completada por belos escudetes estilizados, ladeados por puxadores em forma de pingente.

É sustentada por pernas de secção rectangular, fixas por travejamento duplo e decoradas com embutidos, que terminam em pés com enrolamentos, assentes numa sapata. 🍷



008. BANCO DE "PATINS" COM ASSENTO DUPLO

Teca e palhinha

Goa, séc. XVI/XVII

Dim.: 133,0 × 123,0 × 55,0 cm

D253

A GOAN DOUBLE SEAT ARMCHAIR

Teakwood and rattan

Goa, 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> c.

Dim.: 133,0 × 123,0 × 55,0 cm

Banco indo-português em teca, com assento de dois lugares. Prumadas decoradas com frisos terminando em pináculos. Espaldares decorados com balaustres encimados por cachos triangulares e ondulados delimitando dois lugares. Braços lisos, diretos, largos e achatados. Pernas lisas decoradas com frisos, unidas por tabela dupla e terminando em patins.

Trata-se de um exemplar em tudo semelhante às cadeiras de patins da Costa Oriental Africana e de Goa, as quais copiam os modelos das cadeiras ibéricas quinhentistas sendo, aparentemente, o único exemplar de duplo assento até hoje conhecido. 🍷



009. BOTICA

Pau-santo  
Portugal, séc. XVII  
Dim.: 57,0 × 29,5 × 37,0 cm  
D244

A PHARMACY  
Rosewood  
Portugal, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 57,0 × 29,0 × 37,0 cm

Rara botica portuguesa. Tapa decorada com moldura de tremidos, interior com seis recipientes com tampas em pau-santo maciço. Frente simulando 9 gavetas, com uma gaveta que simula 3; decoração da frente das gavetas e das ilhargas com almofadas salientes emolduradas por frisos de tremidos. Pés de bolacha finamente torneados. Escudetes rendilhados em latão e puxadores em cobre rendilhado e dourados. Fecharia original. 🌟



010. PAR DE PEQUENAS ARCAS AÇOREANAS

Pau-santo

Açores, séc. XVII

Dim.: 40,0 × 72,0 × 40,0 cm

D027

A PAIR OF SMALL CHESTS

Rosewood

Portugal, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 40,0 × 72,0 × 40,0 cm

Raras arquinhas açoreanas de tampo liso. Corpo decorado em círculos secantes moldurados com tremidos e duas gavetas almofadadas com decoração de tremidos. Pés de bolacha finamente torneados. Interiores em pau-santo; fundos do interior das arcas com respiradouros em forma de flor entalhada e vazada. Ferragens em latão recortado. 🍷



011. ORATÓRIO - MAQUINETA

Pau-santo

Portugal, séc. XVII

Dim.: 139,0 x 92,8 x 57,8 cm

A109

AN ORATORY

Rosewood

Portugal, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 139,0 x 92,8 x 57,8 cm

Excepcional Oratório-Maquineta de duas portas articuladas, com as ilhargas almofadadas, cimalha e gaveta com escudete em marfim. No interior quatro colunas de madeira torneada em espiral, com bases e capitéis dourados, rematados por arco, decorado com elementos vegetalistas finamente entalhados. Fundo e lados pintados com flores, tendo representado no tecto o Espírito Santo, em madeira entalhada. Fecho em cruzeta original. 🏠





012. PEQUENA MESA BUFETE

Pau-santo, espinheiro e buxo

Portugal, séc. XVII

Dim.: 45,5 × 59,0 × 40,5

A407

A SMALL PORTUGUESE TABLE

Rosewood, thornbush and boxwood

Portugal, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 45,5 × 59,0 × 40,5

Raríssimo bufete de pequenas dimensões, trabalho português do século XVII em pau-santo, espinheiro e buxo.

O tampo saliente, folheado a pau-santo, com moldura em espinheiro, é esquartelado e centrado, ocupado por losangos em espinheiro. Os cantos são reforçados por placas de latão.

O tampo repousa numa caixa com a mesma ornamentação geométrica nas quatro faces e têm três compartimentos que simulam quatro gavetas. O tardo é desprovido de ornamentos.

As pernas são em pau-santo de balaústres torneados, que se estendem às travessas, intersectadas por cubos lisos.

A denominação de “bufete” é exclusivamente portuguesa, e segundo Bernardo Ferrão,

refere-se a uma mesa de tampo e aro moldurado, com ou sem gavetas, pernas e travejamentos torneados. O referido historiador dá-nos conta da existência de um “bufete pequeno de estrado — num inventário de Elvas em 1605 — certamente com características semelhantes às das tão conhecidas e disputadas mesinhas de costura que imperaram no século XVII, (...)”, (FERRÃO, p. 293).

Nos países de grande influência e difusão da cultura oriental, como Portugal, recupera-se a utilização de móveis mais baixos, como é o caso desta mesa. Os estrados, ou tarimas, tinham obrigado ao uso corrente de móveis adaptados a essa serventia, que embora pequenos, não são miniaturas, apenas redimensionados de acordo com a sua utilização.

A excelência desta mesa está patente na pureza das linhas e no espírito contido deste móvel, aliado aos seus motivos decorativos losangulares, que apesar de utilizados nos vários países europeus e, em Portugal, no denominado período “Filipino” (primeira metade do século XVII), ganham um carácter nacional, não só pela compreensão das verdadeiras possibilidades das madeiras, mas também pelo exotismo dos contrastes, ligados às particularidades barrocas utilizadas nos torneados das pernas e travessas. 🌟

Vd.

— PINTO, Maria Helena Mendes, *Os Móveis e o seu Tempo – Mobiliário Português do Museu Nacional de Arte Antiga séculos XV–XIX*, Lisboa, IPPC/MNAA, 1985–87.

— FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário*, Vol. II, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2002.

— FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português*, Vol. II, Porto, Lello & Irmão, 1990.



013. PAPELEIRA DE PEQUENAS DIMENSÕES

D. JOSÉ / D. MARIA

Pau-santo com embutidos em ácer, buxo e pau-rosa.

Portugal, Séc. XVIII

Dim.: 57,5 cm × 31,5 cm × 58,0 cm

A241

A D. JOSÉ/D. MARIA MINIATURE BUREAU

Rosewood, maple, boxwood and yigwood.

Portugal, 18<sup>th</sup> c.

Dim.: 57,5 × 31,5 × 58,0 cm

Papeleira de pequenas dimensões, prova de mestria, faixeada a pau-santo. Tampo de rebater decorado com ramos de flores. Escritório ligeiramente recuado em relação à caixa, com fábrica de oito gavetas decoradas com moldura periférica de embutidos, desenhando estrias. Frente com barriga decorada com flores obedecendo às divisões das gavetas. Ilhargas decoradas com vaso de flores. Pés de cartela. Interiores em vinhático.

Exemplar semelhante em: / A similar bureau in:

— Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Vd.

— PINTO, M. H. Mendes, *Os Móveis e o seu Tempo: Mobiliário Português do Museu Nacional de Arte Antiga, Séc. XV–XIX*, Instituto Português do Património Cultural, 1985, n.º 103, p. 108.

Puxadores em bronze com decoração *rocaille*. Fecharias originais. 

As provas de mestria correspondem a provas de exame. Segundo o Regimento do Ofício de “Carpinteiro de Móveis e Sambragem” de 1767, para um oficial passar a ser mestre e trabalhar por conta própria, tinha que prestar prova de merecimento e aptidão profissional executando uma miniatura de um móvel.



**014. PAR DE BANCOS D. JOÃO V / D. JOSÉ**

Nogueira pintada e dourada  
Portugal, séc. XVIII  
Dim.: 49,0 × 50,0 × 50,0 cm  
A452

A D. JOÃO V / D. JOSÉ PAIR OF STOOLS  
Carved and gilded walnut  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 49,0 × 50,0 × 50,0 cm

Importante e majestoso par de bancos de transição de D. João V/D. José em noqueira ricamente entalhada, pintada de verde-escuro e dourada. Assento em forma quadrangular com aro dourado, emoldurado e recortado, acentuado nos cantos de onde saem as pernas galbadas, de saída brusca, que acompanham a cintura,

pintadas de verde-escuro, e decoradas com concheado dourado. Uma grande concha simétrica a ouro sobressai a meio da cintura e extravasa a mesma em forma de saial. Está ladeada por moldura também dourada que se estende e se adoça em “S” e “C” em curva e contracurva até aos joelhos das pernas, unidas ao centro por travejamento em “X” que terminam em pé de sapata.

O coxim amovível em tecido preparatório está encaixado em rebaixo feito no interior da cintura.

A transição lenta que se opera no estilo dos moveis portugueses, de meados do século XVIII reflete-se nestes bancos, onde a forte personalidade joanina vai cedendo lugar ao esbatimento das formas e à nova estética *Rocaille*, do período seguinte. A sua estrutura, com as pernas de saída brusca e joelhos largos

e os recortes acentuados, ligam-se ainda à robustez, característica do período Joanino. No entanto, notam-se já particularidades da época de D. José I, visíveis na utilização dos pés em sapata, assinalados no prelúdio josefino, e principalmente nos ornamentos que apesar de simétricos e ainda profundos, fragmentam-se em estilizações mais ou menos acentuadas nos concheados entalhados das pernas e na extensão da concha do saial.

A Lei Pragmática promulgada (em 1749) por D. João V, pouco antes da sua morte, que proibia a importação de móveis, contribuiu para a criatividade e saber dos nossos marceneiros, que para além de absorverem a tendência artística europeia conseguiram desenvolver um estilo nacional, particular e requintado, como bem exemplifica este par de bancos. 🍷

Vd.

— SANDÃO, Artur de, *O Móvel Pintado em Portugal*, Livraria Civilização, 1984.



015. PAR DE CAMAS D. JOSÉ

Pau-santo, espinheiro e pau-rosa  
Portugal, séc. XVIII  
Dim.: 147,0 × 115,0 × 185,0 cm  
A413

A PAIR OF KING D. JOSÉ I BEDS  
Rosewood, thornbush and vigwood  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 147,0 × 115,0 × 185,0 cm

Par de camas D. José I, em pau-santo maciço, com embutidos em pau-rosa e espinheiro, do terceiro quartel do século XVIII.

A cabeceira é recortada, rematada de talha baixa com ornato entalhado em concheado e decorada com alarrada embutida em espinheiro e pau-rosa. Pernas curvas de joelheira entalhada, terminando em pé lavrado, de influência francesa, conhecido entre os nossos marceneiros por pé de cachimbo. 🍷

Depois do terramoto as camas tornaram-se mais simples e sóbrias, de cabeceiras levemente entalhadas, onde sobressai, muitas vezes, um trabalho de embutidos. A talha alta, de desenhos e relevos, soberbamente trabalhados, deu lugar a uma maior sobriedade através de folhagens mais simples e contidas, fruto de um ambiente de rigorosa economia.

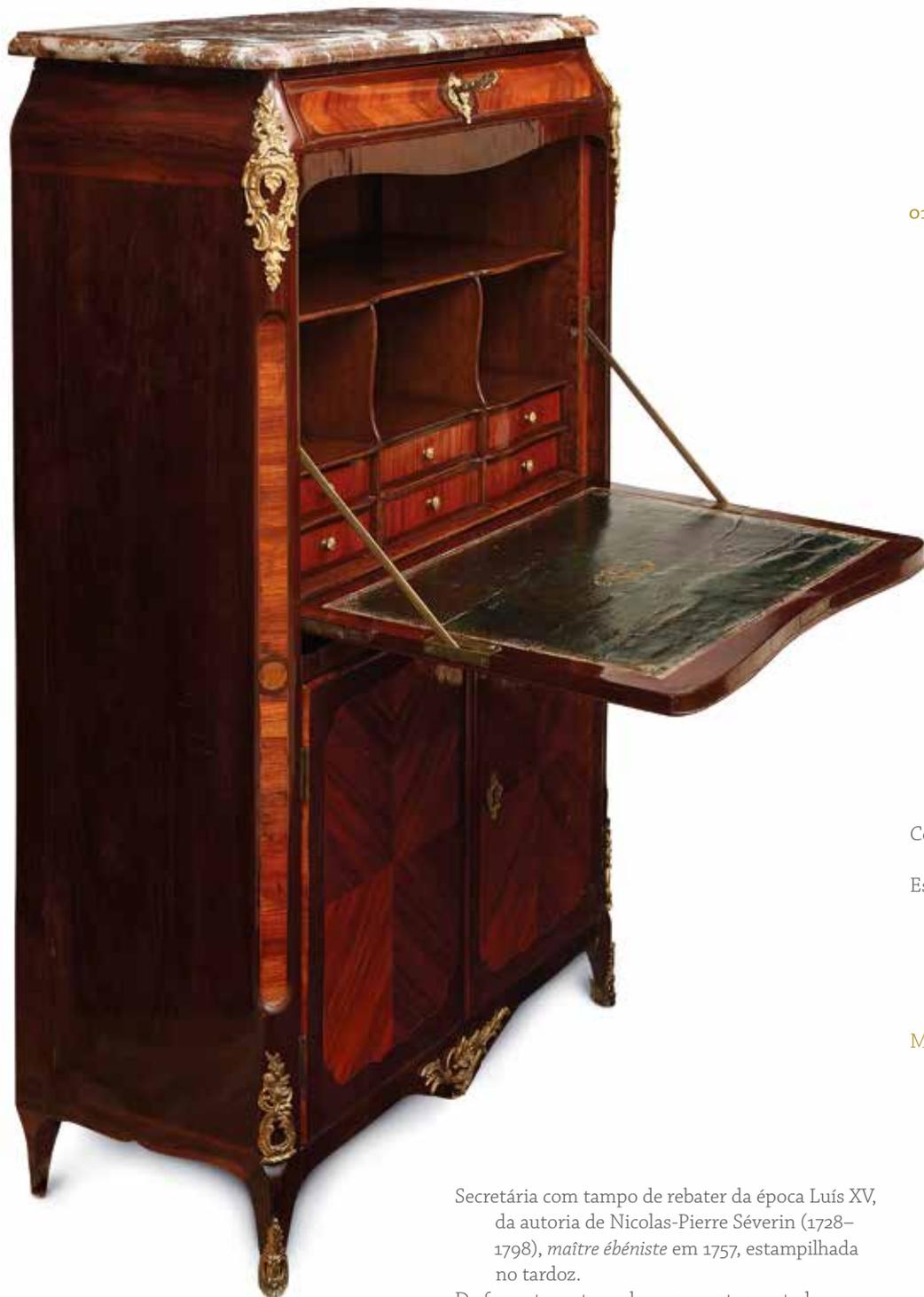
Estas peças são belos modelos do estilo D. José I, que correspondem à tipologia vigente, com cabeceira simples alinhada pelo recorte

de rebordos levemente entalhados, onde o trabalho de embutidos em alarrada, se enquadra nas preferências decorativas portuguesas, desta época.

Vd.

— FREIRE, Fernanda, Castro, *Mobiliário*, Vol. I, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001.

— NASCIMENTO, J.F. da Silva, *Leitos e Camilhas Portuguesas*, Lisboa, Edição de autor, 1950, Estampa LXXXI, fig. 76 e fig. 77.



016. SECRETÁRIA “ABATTANT”

ESTAMPILHADA N. SÉVERIN

Nogueira, espinheiro e bronze

Interiores em carvalho

França, séc. XVIII

Dim.: 134,0 × 81,0 × 36,0 cm

A339

FALL-FRONT SECRETAIRE BY N. SÉVERIN

Walnut, thornbush and bronze

France, 18<sup>th</sup> c.

Dim.: 134,0 × 81,0 × 36,0 cm

para arrumação de documentos. Encimado por gaveta estreita onde assenta um tampo de mármore.

Corpo inferior com duas portas e prateleira no interior.

Estrutura em carvalho maciço, facheado a nogueira com embutidos em espinheiro, decorado com *ormolu*. Aplicações de elementos estilizados e vegetalistas, em bronze dourado, nos quatro pés e no saial. 🏠

Mestre Séverin foi um precursor da técnica *bouille*.

O seu mobiliário tem uma estrutura de base simples, com linhas bem definidas, sobre a qual é aplicada a *marchetaria*, elaborada a partir de madeiras de eleição de forma a oferecerem um bom contraste de cor e efeito visual claro-escuro. As aplicações metálicas (geralmente bronze dourado) são utilizadas para proteger as arestas, cantos e pés, e também com o objectivo ornamental, enriquecendo a peça.

Este tipo de secretária revela um sentido arquitectónico virado para o moderno funcionalismo.

Secretária com tampo de rebater da época Luís XV, da autoria de Nicolas-Pierre Séverin (1728–1798), *maître ébéniste* em 1757, estampilhada no tardo.

De formato rectangular com cantos cortados, o corpo superior tem tampo de rebater forrado no interior com couro esverdeado e está dividido em pequenas gavetas e prateleiras



017. SOFÁ-TABLE JORGE II

Mogno

Inglaterra, séc. XVIII

Dim.: 72,0 × 144,0 × 75,0 cm

A324

A GEORGE II SOFA TABLE

Mohogany

England, 18<sup>th</sup> c.

Dim.: 72,0 × 144,0 × 75,0 cm

*Sofa-table* da época Jorge II, em mogno. Tampo rectangular com cantos arredondados, abas laterais articuladas e duas gavetas. Moldura embutida com filete em espinheiro, acompanhando o movimento do tampo. As gavetas estão ladeadas por figuras da antiguidade romana embutidas e grafitadas, finamente desenhadas o que a torna invulgar e de rara beleza; entrada das fechaduras de pau-santo em forma de escudete. Assenta sobre pernas curvas em forma de sabre, terminando em pés simples com rodízios. 🍷

O estilo “georgiano” tem como principais características o equilíbrio, a elegância e a simetria, mostrando uma forte tendência à harmonia clássica.



#### 018. MESA DE CHÁ

Pau-santo, murta e buxo  
Portugal, séc. XIX (1.ª metade)  
Dim.: 81,0 × 93,0 × 53,0 cm  
A417

#### TEA TABLE

Rosewood, myrtlewood and boxwood  
Portuguese, 19<sup>th</sup> (first half)  
Dim.: 81,0 × 93,0 × 53,0 cm

Extraordinária mesa de chá D. Maria de grande valor, pela sua elegância e harmonia entre a estrutura e a decoração, de folheados e embutidos de madeiras exóticas, em tons contrastantes. O seu modelo segue a regra das mesas de jogo com a dupla função: de mesa de encostar, quando o tampo se mostra sobreposto em meia-lua, e de jogo quando se desdobra em redondo, dando a possibilidade de cumprir a sua derradeira função.



Na frente, o aro dos dois tampos de murta, sobrepostos, é percorrido por faixa amarela de buxo. A cintura do móvel é larga e decorada com reservas rectangulares preenchidas por bandas intercaladas de pau-santo e buxo amarelado. É interrompida pelas pernas em murta, de secção quadrada em *gaine*, que encaixam no tampo inferior e são decoradas por filete rectangular em pau-santo, onde se insere losango também da mesma madeira. As pernas dianteiras ligam-se à cintura através de meio arco em buxo. As traseiras, articuláveis, encostam ao tardo, quando a mesa está fechada, e giram, descrevendo um ângulo com cerca de 45 graus, servindo de suporte ao outro tampo de meia-lua, quando rebatido.

O tampo de murta é decorado com embutidos de pau-santo e buxo, descrevendo a Batalha ou Cerco de Almeida (1810–11), entre as forças antagónicas colocadas em campo e as linhas dos projecteis descritas no espaço, limitada perifericamente por faixas alternadas nas mesmas madeiras.

Ao abrir os tampos, em redondo, preparados para o chá, mostra-se em grande plano, a fortaleza de Almeida. Este perímetro abaluartado é composto por fortaleza em forma de estrela com seis baluartes poligonais interligados por seis cortinas reforçadas por revelins, fazendo jus à planta real do forte. O seu interior, a vila intramuros, é organizada urbanisticamente a partir de um polígono de seis lados, de onde partem as ruas principais, com as habitações distribuídas em círculo, convergindo para uma praça central de forma hexagonal.

Este esquema não corresponde ao traçado urbanístico actual, mas reproduz a fórmula de “cidade ideal”, que para o próprio artista teria representado o local da Batalha de Almeida, ou que gostaria de implementar nesta antiga vila portuguesa.

A particularidade deste móvel está na maneira como extravasa a forma e materiais da estética neoclássica através de contrastes decorativos bastantes acentuados, e evidente pendor simbólico, que caracteriza o tema utilizado. 🏰

Vd.

- PROENÇA, José António, *Mobiliário da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2002.
- FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário*, Vol. II, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2002, p. 155.
- Inventário do Património Arquitectónico (SIPA) em: [www.monumentos.pt](http://www.monumentos.pt)



## 019. CÔMODA D. JOÃO V/D. JOSÉ

Nogueira  
Portugal, séc. XVIII  
Dim.: 91,0 × 129,0 × 78,0 cm  
A396

A D. JOÃO V/D. JOSÉ COMMODE  
Walnut  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 91,0 × 129,0 × 78,0 cm



Esta magnífica peça é um exemplo fascinante do móvel português de transição D. João V/D. José I. O autor interpreta com grande criatividade os dois estilos, resultando numa união perfeita.

Cómoda de nogueira entalhada em *tombeau*.

Estrutura *bombée* com tampo liso de formato rectangular e recortado, moldurado e saliente, acompanhando a acentuada movimentação da caixa em curva e contracurva, repousando sobre tripla moldura. Frente com três renques de gavetas: sob o tampo, duas iguais e, nos restantes, um gavetão com cercaduras periféricas proeminentes e quebras laterais, separados por estreitos entrepanos lisos, com exceção do superior, que apresenta um friso de tremidos com diferentes angulações, irradiados a partir do centro. Avental ondulante, quase rente ao chão, com concha central de transição ligeiramente aberta e expandida, a partir da qual se repartem simetricamente volutas em curva e contracurva, folhagem de acanto e concheados de bordos flamejantes.

As pegas em bronze ricamente cinzelado, de cariz joesfino e com desenho assimétrico, são realçadas por molduras de talha, também presentes nos escudetes dos gavetões. Uma sábia alternância de composição barroca e *rocaille* completa a decoração das gavetas em perfeita harmonia.

Robustas pilastras em forma de consola salientes nos quatro ângulos, de entalhe barroco, dando preferência às folhas de acanto, conchas, flores e enrolamentos pronunciados, mas também, com alguns elementos decorativos assimétricos de forte pendor *rocaille*.

Ilhargas decoradas por moldura centrada em escudo de cariz joanino, fortemente recortada e entalhada, ornamentada de curvas e contracurvas simétricas e encimada por folha de acanto barroca sobre elemento orgânico auricular.

Pés terminados em sapata, característicos do estilo D. João V, decorados com talha alta através de enrolamentos exageradamente pronunciados fazendo alusão a chifres de bucrânio. Uma folha de acanto em relevo sobe pelas pilastras laterais.

São de referir apenas duas cómodas com decoração e cronologia idênticas: uma cómoda-papeleira em nogueira, datável do terceiro quartel do século XVIII, que integra fábrica de pequenas gavetas e tampo de abater, pertencente à Fundação Medeiros e Almeida (inv. 177); outra, da mesma época, entalhada em pau-santo, de uma coleção particular. Se quanto a esta última, as semelhanças com a cómoda em estudo, se centram nos emolduramentos entalhados dos gavetões, já quanto à primeira, são de referir alguns aspectos: não apenas a mesma essência, tratando-se de um raro móvel, deste tipo,

em nogueira – já que foram produzidos, mais usualmente, em madeiras tropicais brasileiras – mas igualmente a forma *bombée*, aqui também muito pronunciada, e acima de tudo o entalhe ao gosto vernacular português, com folhagens de acanto, flores e pequenas cartelas. 🌿

## As influências e tendências estrangeiras

transmitidas através dos estilos Barroco e Rococó foram assimiladas, recriadas e nacionalizadas pelos marceneiros portugueses através de sínteses artísticas, muito criativas, de grande qualidade e exuberância sensorial. A cómoda em análise é disso um importante exemplo. A pujança e a plasticidade barroca é reinterpretada em soluções miscigenadas com o advento da assimetria e do repertório decorativo, análogo ao estilo *rocaille*. A talha, de sulcos profundos e de características barrocas e joaninas, fragmenta-se em estilizações de concheados, volutas e folhagens, resultando em composições nitidamente assimétricas, próprias deste repertório.

Embora o tipo de talha aponte para fabrico do Norte de Portugal, o tom da nogueira e o número reduzido de vestígios de orifícios xilófagos, sugere que a madeira seja proveniente do sul do país, região de menor pluviosidade, o que a torna mais escura e resistente.





020. PAR DE CADEIRAS DE BRAÇOS

D. JOÃO V/D. JOSÉ

Nogueira entalhada e dourada  
Portugal, séc. XVIII

Dim.: 115,0 × 60,0 × 46,0 cm

A422

A PAIR OF KING D. JOÃO V/D. JOSÉ  
ARMCHAIRS

Carved and gilded walnut  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.

Dim.: 115,0 × 60,0 × 46,0 cm

Par de cadeiras de braços em nogueira, ricamente entalhada e dourada, da transição do reinado D. João V para a época D. José I.

O espaldar é alto com tabela cheia e recortada, característica da primeira metade do século XVIII, rematado por entalhamento vazado e dourado no cachaço acentuado, composto por volutas, concha aberta e folhagem.

Montantes em curva e contracurva, emoldurados por friso dourado até aos braços. O apoio dos braços é em consola, recuado em relação à perna dianteira e unido à cintura, através de rebaixo.

Assento de formato trapezoidal, mais largo na frente e com aro curvo, onde encaixa coxim amovível. O saial, recortado na frente e nas ilhargas, com friso que se prolonga até aos pés, está decorado com uma junção de elementos em talha dourada, compostos por

conchas estilizadas e curvas em “C” e “S”, de belo entalhe.

As pernas traseiras, que continuam os montantes do espaldar, encurvam ligeiramente para fora, terminando em pé de cachimbo, sobre uma pequena bolacha. As dianteiras são galbadas, integrando a cintura da própria cadeira e apresentam uma composição assimétrica em talha dourada, formada por volutas, concha e elementos vegetalistas. Terminam em pés de voluta pronunciada sobre soco, de onde sobressai acanto saliente em talha dourada. 🍷

Vd.

— FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário*, Vol. I, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001.

— PINTO, Pedro Costa, *O Móvel de Assento Português do Século XVIII*, Lisboa Medialivros SA, 2005.



**021. CÔMODA D. JOÃO V/D. JOSÉ**

Pau-santo e bronze  
Portugal, séc. XVIII  
Dim.: 98,0 × 139,0 × 63,0 cm  
A405

A KING D. JOÃO V/D. JOSÉ COMMUNE  
Rosewood and bronze  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 98,0 × 139,0 × 63,0 cm

Excepcional cómoda *tombeau* em pau-santo maciço, transição D. João V/D. José, de linhas onduladas, concavas e convexas, dita “torta e retorta”, com aplicações em bronze cinzelado. A frente é abaulada, constituída por três níveis de gavetas, separados por vistas de entrepanos bem marcados: o superior com duas e os restantes em gavetão, simulando duas gavetas iguais, idênticas às de cima. As frentes destes compartimentos têm uma elegante almofada

com dupla moldura periférica de cantos arredondados.

As ilhargas, em curva e contracurva, com duas reservas almofadadas e duplo emolduramento, possuem uma bela pega de transporte em bronze.

As pilastras são proeminentes e os pés em mísula, revestidos com exuberantes bronzes, cinzelados e dourados, de estilo *rocaille*. Magníficos puxadores e escudetes, também em bronze, completam a decoração.

Tampo em mármore brecha.

Nesta cómoda da transição, do estilo D. João V para o de D. José I, a opulência é dada pela utilização compacta da espessura da madeira de pau-santo, pelas almofadas que compõem a frente das gavetas e das ilhargas, e pelos majestáticos bronzes cinzelados assimétricos, de influência *rocaille*, que protegem os cantos

e que substituem a madeira entalhada, comumente utilizada nas cómodas portuguesas contemporâneas. 🌟

Esta peça insere-se nos móveis portugueses de influência francesa, neste caso da Regência, época que marca a passagem das formas de proporções austeras e monumentais do móvel Luís XIV, para as mais fluidas, leves e graciosas, de Luís XV. A forma dos móveis permanece imponente, embora movimentada pelas primeiras curvas rococó.

A característica que define a exuberância da Regência francesa é a generalização dos bronzes como elementos decorativos, que se adaptam às acentuadas arestas curvas dos ângulos (*chutes*, em linguagem francesa) e socos, fazendo jus a Charles Cressent, o grande *ébéniste* da época.

Vd.

— FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário*, Vol. I, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001.  
— PINTO, Pedro Costa, *O Móvel de Assento Português do Século XVIII*, Lisboa, Medialivros SA, 2005.



#### 022. PAR DE CÔMODAS D. JOSÉ

Pau-santo

Portugal, séc. XVIII

Dim.: 97,0 × 140,0 × 60,0 cm

A385

A PAIR OF KING D. JOSÉ I COMMODES

Rosewood

Portugal, 18<sup>th</sup> c.

Dim.: 97,0 × 140,0 × 60,0 cm

Raro e excepcional par de cómodas portuguesas da época D. José I, em pau-santo maciço ricamente entalhado, com fundos em vinhático e ferragens em bronze ao gosto *rocaille*.

O tampo é liso e emoldurado, acompanhando frente e ilhargas onduladas com quebras em curva e contracurva.

Corpo com duas gavetas e três gavetões, que possuem frentes lisas e moldura dupla, com exuberantes ferragens em bronze. Estão ladeadas por pilastras salientes em consola, ricamente decoradas com fino trabalho de talha, percorridas por volutas de motivos assimétricos, finamente ornados de elementos vegetalistas e concheados, depurados e

estilizados, concertados em forma de “C” e “S”. As Ilhargas têm almofada central, com entalhes de ornatos nos cantos e moldura dupla. Os pés de moldura em cimácio, largos, entalhados e recortados, estão decorados em simetria, com motivos *rocaillescos*.

Ao artista executante, a quem se deve o risco destas peças, não eram estranhas as gravuras e coleções de estampas que divulgavam os desenhos e as formas *rocaille*, principalmente as francesas. Sob a influência deste estilo, decorreu uma época artisticamente brilhante, pelo modo como se adaptavam os modelos estrangeiros aos portugueses, com fantasia e alta qualidade técnica. De grande mestria deram provas os nossos marceneiros e entalhadores, valorizando plasticamente as peças pelo uso de materiais mais rijos e lustrosos, como o pau-santo e lavrando com magnífica perícia os elementos decorativos, que substituíam a utilização do bronze gravado e cinzelado, utilizado nos móveis estrangeiros.

A influência destas cómodas remonta à cómoda da Regência francesa que surge corpulenta, com gavetas quase até ao chão e pernas curtas (*en tombeau*). Não obstante, apresentam particularidades comuns a um estilo nacional que o artesão português, com um enorme saber no seu ofício e um trabalho exímio de construção e de talha baixa, de imensa finura técnica, precisa e valiosa, com valores tácteis, macios e cintilantes, imprime um equilíbrio admirável às peças, entre o volume e a ornamentação assimétrica, atingindo o expoente máximo, quer de marcenaria quer de entalhe.

Este par de cómodas constitui assim um importante exemplo de mestria portuguesa, com elevado requinte e qualidade, obrigando-nos a considera-las como peças de excepção, dentro dos melhores exemplares da época. Acresce ainda a particularidade de ser um par, não conhecendo outro com esta qualidade. 🍷

Vd.

- BOROLI, Marcella (coord.), *Le Mobilier du XVIII<sup>ème</sup> en France et en Europe*, Paris, Editions Mengès, 1991.
- FREIRE, Fernanda Castro, *50 dos Melhores Móveis Portugueses*, Lisboa, Chaves Ferreira – Publicações, 1995.
- FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário*, Vol. II, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2002.
- PINTO, Maria Helena Mendes, *Os Móveis e o seu Tempo – Mobiliário Português do M.N.A.A.*, Lisboa, IPPC/MNAA, 1985–87.





023. MESA DE ENCOSTAR D. JOÃO V/D. JOSÉ I

Pau-santo

Portugal, séc. XVIII

Dim.: 81,0 × 93,0 × 53,0 cm

A419

A KING D. JOÃO V/D. JOSÉ SIDE TABLE

Rosewood

Portugal, 18<sup>th</sup> c.

Dim.: 81,0 × 93,0 × 53,0 cm

Elegante mesa de encostar em pau-santo, com bonita vergada, da transição do reinado D. João V para o de D. José.

Ao primeiro olhar são as proporções que despertam a singularidade desta peça de dinâmico tratamento formal e de particular elegância.

O tampo é rectangular, liso e recortado, moldurado, acompanhando o movimento ondulante da frente e ilhargas, em perfeita sintonia.

No corpo, a frente tem duas gavetas rematadas por friso periférico e o saial é recortado com concha e folhagens entalhadas. As ilhargas recortadas acompanham a ondulação da frente e o tardo é liso, também em pau-santo com moldura de friso moldado periférico.

Ferragens em metal dourado, simétricas, com folhagens sinuosas.

As pernas, inteiras até ao tampo, são galbadas, com elegantes joelhos proeminentes, desenhando curva e contracurva, rematados por friso moldado. Terminam em elegante pé de bolacha.

A peculiaridade desta peça remete-nos, para uma versátil utilização. O perfil moldado, em

linha contínua, que percorre e delimita toda a superfície exterior do móvel, organiza-a como um todo coerente, conferindo-lhe uma uniformidade entre construção e decoração, dando-lhe a possibilidade de ser aplicada como mesa de encostar ou como mesa de centro. 🍷

Vd.

- FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário II*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2002, p. 167.
- PINTO, M. Helena Mendes Pinto, *Os Móveis e o seu Tempo – Mobiliário Português do M.N.A.A.*, Lisboa, IPPC-MNAA, 1985–87.



024. MESA DE ENCOSTAR D. JOSÉ

Pau-santo e prata  
Portugal, séc. XVIII  
Dim.: 82,0 × 115,0 × 59,0 cm  
A432

A D. JOSÉ COMMODE  
Rosewood and silver  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 82,0 × 115,0 × 59,0 cm

Extraordinária mesa de encostar do século XVIII, época de D. José, em pau-santo entalhado, com fundos em vinhático e ferragens em prata.

Ao primeiro olhar, são as proporções, a elegante vergada, a qualidade e luminosidade do pau-santo e das ferragens em prata, que despertam a singularidade desta peça de dinâmico tratamento formal e particular elegância.

O tampo é rectangular, liso e recortado, moldurado em rebaixo, acompanhando o movimento ondulante da frente e ilhargas, em perfeita sintonia.

No corpo, a frente tem duas gavetas rematadas por moldura periférica e o saial é recortado e entalhado com concha, ladeada por folhagens

em curva e contracurva, que demarcam o centro do móvel. As ilhargas recortadas acompanham a ondulação da frente e apresentam uma ornamentação central de motivos em “C” e “S” específicos deste estilo. O tardo é liso.

As pernas elegantes e inteiras até ao tampo, são galbadas, com joelhos proeminentes, desenhando curva e contracurva, rematadas por friso moldado, extensível aos pés de cachimbo.

A particularidade e riqueza desta mesa é confirmada pela simbiose perfeita entre a madeira entalhada e os puxadores e escudetes em prata, cujos moldes de linguagem decorativa *rocaille*, reafirmam as características peculiares do período josefino e a tornam num dos móveis mais carismáticos da época. 🍷

Vd.

- FREIRE, Fernanda Castro, *50 dos Melhores Móveis Portugueses*, Lisboa, Publicações Chaves Ferreira, 1995.  
— PINTO, M. H. Mendes, *Os Móveis e o seu Tempo: Mobiliário Português do Museu Nacional de Arte Antiga, Séc. XV–XIX*, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, IPPC/MNAA, 1985–87.



025. MEIA-CÓMODA D. JOÃO V/D. JOSÉ

Pau-santo

Portugal, séc. XVIII

Dim.: 83,0 × 106,0 × 52,0 cm

A390

A D. JOÃO V/D. JOSÉ COMMODE

Rosewood

Portugal, 18<sup>th</sup> c.

Dim.: 83,0 × 106,0 × 52,0 cm

Excepcional meia-cómoda do século XVIII, de transição D. João V/D. José, em pau-santo entalhado, com duas gavetas e um gavetão.

Tampo liso, rectangular, acompanhando as linhas do corpo, quebrado nos cantos com entalhe em rebaixo.

Caixa ondulada e abaulada, na frente e nas ilhargas. O saial frontal e os laterais são recortados e esculpidos, decorados com uma profusa talha, de influência *rocaille*: volutas, concheados e enrolamentos, em perfeita simetria.

Pernas galbadas e decoradas com elementos vegetalistas, terminando em elegantíssimos pés de garra e bola.

Ferragens em bronze dourado, recortado e vazado, exibindo concheados, motivos florais e cachos de uvas.

De notar a bela vergada do pau-santo e a *patine* deste móvel que, apesar de apresentar já alguns elementos de estética *rocaille*, mantém ainda uma forte personalidade de móvel joanino. 🍷



026. CÔMODA D. JOSÉ

Pau-santo

Portugal, séc. XVIII

Dim.: 84,0 × 104,0 × 57,0 cm

A427

A KING D. JOSÉ I COMMODE

Rosewood

Portugal, 18<sup>th</sup> c.

Dim.: 84,0 × 104,0 × 57,0 cm

Elegante meia-comoda D. José, do século XVIII, em pau-santo maciço de bonita vergada.

Tampo de forma retangular, recortado, com linhas onduladas, emolduradas e rebaixadas, acompanhando a curvatura da frente e ilhargas.

Caixa ondulada e abaulada, com duas gavetas e gavetão, orlados por moldura simples. Saial da frente recortado e entalhado, marcado por concha central, denticulada e assimétrica,

ladeada por volutas concheadas em “C” e “S”, e finas hastes floridas. Ilhargas recortadas e entalhadas com motivos decorativos *rocaillescos*.

As pernas galbadas e decoradas nos joelhos, por concha central denticulada e ladeada por elementos vegetalistas, terminam em pés de garra e bola.

As ferragens são em bronze dourado, encimadas por mítico animal, com corpo de fénix alada. 🦅

Vd.

— FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário II*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2002.

— PINTO, M. Helena Mendes Pinto, *Os Móveis e o seu Tempo – Mobiliário Português do M.N.A.A.*, Lisboa, IPPC-MNAA, 1985–87.



027. CÔMODA D. JOSÉ

Pau-santo

Portugal, séc. XVIII

Dim.: 81,0 x 100,0 x 53,0 cm

A343

A D. JOSÉ COMMODE

Rosewood

Portugal, 18<sup>th</sup> c.

Dim.: 81,0 x 100,0 x 53,0 cm

Meia-cómoda D. José em pau-santo maciço, do séc. XVIII.

Tampo recortado, acompanhando as linhas do corpo, decorado com rebaixo.

Caixa ondulada e abaulada, na frente e nas ilhargas, com duas gavetas e um gavetão.

Saial, da frente e das ilhargas, recortado e entalhado, decorado com conchas e volutas.

Pernas arqueadas e rematadas por um friso, terminando em pés de enrolamento.

Ferragens *rocaille* em bronze dourado. 🏠



028. CÔMODA D. JOSÉ/D. MARIA

Pau-santo, espinheiro e pau-rosa

Portugal, séc. XVIII

Ferragens da época

Dim.: 83,0 × 112,0 × 58,0 cm

A267

A D. JOSÉ/D. MARIA COMMODOE

Rosewood, thornbush and wigwood

Portugal, 18<sup>th</sup> c.

Dim.: 83,0 × 112,0 × 58,0 cm

Cômoda com dois gavetões, faixeada a pau-santo, pau-rosa e espinheiro, decorada com aplicações em metal dourado. Tampo emoldurado com rebaixo, decoração de efeito claro-escuro, usando o veio da madeira e reserva central com motivo vegetalista.

Frente e ilhargas abauladas com molduras desenhando padrões geométricos que simulam em cada gaveta, três de menores dimensões. Pequeno saial com decoração vegetalista. Pernas galbadas e faixeadas. Interiores em vinhático. Ferragens de época. 



029. CÔMODA D. JOÃO V

Pau-santo  
Portugal, séc. XVIII  
Dim.: 82,0 × 103,0 × 56,0 cm  
A333

A D. JOÃO V COMMODE

Rosewood  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 82,0 × 103,0 × 56,0 cm

Cómoda D. João V de três gavetões em pau-santo maciço, com frente e ilhargas onduladas e decorada com motivos entalhados. Tampo rectangular, liso e recortado, levemente moldurado, acompanhando o movimento da frente e das ilhargas com cantos dianteiros arredondados.

Gavetas com frentes lisas e com embutido desenhando moldura periférica de filete, com motivo floral nos cantos.

Saias frontal e laterais recortados e muito desenvolvidos, decorados com elementos *rocaille* de disposição simétrica, volutas e enrolamentos vegetalista. Pernas de joelhos volumosos com o mesmo tipo de decoração, terminando em pés de garra e bola. Ferragens em bronze.

Típica cómoda Joanina que reproduz com mestria as superfícies curvas, os concheados no saial e os pés com garras segurando esferas. 🍷



030. CÔMODA D. JOSÉ

Pau-santo  
Portugal, séc. XVIII  
Dim.: 79,0 × 97,0 × 60,0 cm  
A359

A D. JOSÉ COMMODE

Rosewood  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 79,0 × 97,0 × 60,0 cm

Cômoda D. José de dois gavetões, em pau-santo maciço. Tampo rectangular, liso e levemente moldurado, acompanhando o movimento da caixa. Frente e ilhargas abauladas, com curva e contracurva. Gavetas lisas e com moldura periférica. Saiais frontal e laterais recortados “em chaveta”, simétricos. Pernas galbadas terminando em elegantíssimos pés de garra e bola. Puxadores e espelhos de fechaduras em metal recortado e vazado decorado com elaboradas composições *rocaille*. 🍷

031. CADEIRÃO DE ÉPOCA D. JOSÉ

Nogueira

Portugal, 1772

Dim.: 134,0 × 71,5 × 59,0 cm

A397

A D. JOSÉ ARMCHAIR

Walnut

Portugal, 1772

Dim.: 134,0 × 71,5 × 59,0 cm

Cadeira de aparato, de carácter oficial ou de estado, coroado, em noqueira e datado de 1772.

Peça imponente de grande originalidade, onde o artifice dá largas às suas faculdades criadoras, tanto na traça como na riqueza da ornamentação.

Espaldar alto, como impõe o fim a que se destina, tem forma rectangular de montantes levemente ondulados, moldurados e entalhados. É parcialmente vazado, com almofada de estofa móvel, que encaixa entre travejamento e cachaço. Este último está entalhado e rematado por concha com coroa central, envolta por moldura em “CC” de folhagem e frutos que se prolonga, no espaldar, por decoração em grade ao estilo da regência francesa. Adossados a este estão os braços, horizontais e espalmados, ligeiramente divergentes, em relação à prumada dianteira, suportados por apoio vertical ligado ao aro da cintura e rematados por entalhe, de extremidades avançadas e enroladas.

Assento em forma trapezoidal, de coxim amovível, forrado em tecido. Aba ondulada e entalhada na frente por concha central, simetricamente enquadrada por fitas, folhas e frutos, idênticas aos elementos que decoram o cachaço. No seu interior a data incisa de 1772.

Pernas galbadas desenhadas em consola, desenvolvendo-se imediatamente a partir dos cantos do assento e acima da linha inferior da cintura. Apresentam joelho entalhado por uma singela flor. Terminam por pés enrolados em voluta e decorados com folha de acanto centrada. Travejamento em “H” ondulado e entalhado, de elegante movimento.

Esta peça apresenta uma estrutura majestosa, com as suas amplas proporções, ligadas ao esplendor barroco de D. João V, profundamente sentido em Portugal, que se vai manter durante algum tempo. Contudo, a decoração de contornos curvilíneos evidencia uma tendência para a simplicidade e simetria dos ornamentos entalhados, que vem

contrariar as extravagâncias decorativas e o emprego das formas irregulares assimétricas do Rococó, e que pode ser encarado como um prenúncio do estilo Neoclássico. 🌟





032. CONJUNTO DE SEIS CADEIRAS D. MARIA

Pau-santo  
Portugal, séc. XVIII/XIX  
Dim.: 98,0 × 44,0 × 40,0 cm  
A459

A SET OF SIX QUEEN D. MARIA CHAIRS  
Rosewood  
Portugal, 18th /19th c.  
Dim.: 98,0 × 44,0 × 40,0 cm

Raríssimo conjunto de seis cadeiras da época de D. Maria (1777–1816), em pau-santo maciço, em que o artesão português alcança grande mestria, criando, a partir da assimilação de influências francesas e inglesas, um dos melhores e particulares exemplos de época. Espaldar trapezoidal, moldurado, afastado para os lados, no sentido da altura, com a cimalha do cachaço em arco de círculo e os

cantos superiores em cotovelo. A tabela é entalhada e vazada em forma de urna, com a particularidade do seu desenho ser percorrido por ressalto de perfil moldado, recaindo sobre placa de madeira lisa ligada à ilharga traseira do assento trapezoidal, que apresenta flor entalhada e escavada no aro frontal.

As pernas de secção quadrangular – com as dianteiras em *gaine* e caneladas – ligam-se aos cantos do assento por cubo de inserção com flor entalhada, influência do estilo Luís XVI, francês. Os montantes do espaldar são prolongados nas pernas traseiras levemente inclinadas para fora. O travejamento é constituído por travessas de régua lisas em H e uma mais elevada que une as pernas traseiras. O coxim é amovível em palhinha com moldura lisa e larga e encaixa no rebaixo interior do assento.

As obras do marceneiro e do entalhador conjugam-se com notável equilíbrio, como indica o entalhe excepcional de gramática neoclássica, específica do estilo D. Maria, aplicado nos montantes do espaldar, percorridos por duas faixas entrelaçadas (em *guilloché*) pontuadas com botão, apenas interrompidas no cachaço por elementos simétricos e vegetalistas, de inspiração francesa.

Ao modelo formal de influência inglesa, que se vulgarizou na época josefina, e que continuou no reinado de D. Maria, o artesão português, acrescentou as inspirações francesas, imbuídas de uma certa resistência à rigidez de linhas retilíneas, frias e racionais do neoclássico, conseguindo abrir uma brecha para a fantasia, ao criar nestas cadeiras, determinadas particularidades de elevada expressão artística nacional. 🎨

Vd.

— FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário I*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001.  
— PINTO, Augusto Cardoso, *Cadeiras Portuguesas*, Lisboa, Livraria Olisipo, 1998.



033. CÔMODA D. JOSÉ

Pau-santo, espinheiro e pau-rosa  
Portugal, séc. XVIII

Dim.: 93,5 × 115,0 × 68,0 cm

A226

A D. JOSÉ COMMUNE

Rosewood, thornbush and vigwood  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.

Dim.: 93,5 × 115,0 × 68,0 cm

Cômoda de três gavetões, em trabalho de marchetaria de pau-santo, pau-rosa e espinheiro, ao gosto francês. Frente e ilhargas abauladas, com saiais recortados e vazados. Tampo, gavetas e ilhargas decoradas com moldura de efeito visual claro-escuro aproveitando o veio da madeira e que desenha padrões geométricos em ziguezague. Pés de “garra e bola”. Puxadores *rocaille* em latão dourado. 🍷



034. CONJUNTO DE SEIS CADEIRAS D. MARIA

Madeira lacada a negro e dourado  
Portugal, séc. XVIII

Dim.: 85,0 × 49,0 × 46,0 cm

A364

A SET OF SIX D. MARIA CHAIRS

Lacquered and gilded wood  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.

Dim.: 85,0 × 49,0 × 46,0 cm

Elegante conjunto de 6 cadeiras D. Maria, século XVIII, em madeira lacada a negro e dourada. Espaldar vazado de cachaço decorado com pássaros e elementos vegetalistas; grade, com 3 colunelos, com motivos florais e filetes. Assentos em palhinha. Aro de composição muito ao gosto da época, com grinalda de flores. Pernas dianteiras de secção quadrangular, adornadas com filetes a dourado; as posteriores são lisas. Travessas em H. 🍷



035. QUATRO CADEIRAS D. JOSÉ

Pau-santo  
Portugal, séc. XVIII  
Dim.: 118,0 × 53,0 × 45,0 cm  
A309

Belíssimas cadeiras D. José em pau-santo, com espaldares do tipo *violoné*, moldurado, de lados reentrantes e cantos arredondados, com cachaço entalhado. Tabela central, recortada, vazada e estofada. Assento trapezoidal, com frente e ilhargas onduladas e recortadas; pernas dianteiras curvas, terminando em pés de enrolamento e traseiras recuadas

Espaldar decorado com moldurado de profundidade gradualmente acentuado à medida que se aproxima do assento. Cachaços e saiais frontais decorados com motivos *rocaille* finamente entalhados, com volutas e enrolamentos vegetalista estilizados. Cintura e pernas percorridas por friso

A SET OF FOUR D. JOSÉ CHAIRS

Rosewood  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 118,0 cm × 53,0 cm × 45,0 cm

moldurado terminado em enrolamentos nos pés dianteiros. Joelhos entalhados, com galbo pronunciado, salientando-se logo após a linha da cintura, afinando e terminando no pé. Pés rematados com motivo *rocaille*. Pernas ligadas por travessas em forma de “H” estilizado e recortado e pernas anteriores por travejamento.

Destacamos a qualidade da talha, executada com mestria e arte, resultando em composições

de qualidade plástica vibrante e plenas de movimento, assim como a forma das cadeiras, de excepcional equilíbrio e desenho. Constituem, sem dúvida, uma belíssima síntese da essência do estilo D. José, tanto no lançamento sinuoso das linhas mestras que transformam a matéria rígida do pau-santo, em algo de grande leveza e suavidade, bem como no carácter vivo e plástico da talha. 🍷

Vd.

— FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário*, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, Vol. I, p. 78a.

— PROENÇA, José António, *Mobiliário da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, IPM/CMAG, Lisboa, 2002, p. 81, cat. 21.



036. CONJUNTO DE QUATRO CADEIRAS DE BRAÇOS

Madeira, dourada e pintada  
Suécia (?) Rússia (?), séc. XIX (1.ª metade)

Dim.: 87,0 × 41,0 × 54,0 cm

A378

A SET OF FOUR ARMCHAIRS

Painted and gilt wood

Sweden (?) Russia (?), 19<sup>th</sup> c. (first half)

Dim.: 87,0 × 41,0 × 54,0 cm

Elegantíssimo conjunto de quatro cadeiras, em madeira entalhada e dourada, do primeiro quartel século XIX.

As costas apresentam um espaldar rectangular com pinturas da mitologia greco-romana, emolduradas a ouro: Fauno e Ninfa; Eurídice e Aristeu; Eco e Narciso; Zéfiro e Flora.

Os braços, de secção cilíndrica, terminam em elegantes golfinhos ao gosto Império com grande rigor escultórico, quer nas escamas quer no relevo da cabeça.

Assento de forma trapezoidal e estofado, repousando sobre aro liso.

Pernas de secção cilíndrica e ligeiramente arqueadas. 🍷



037. PAR DE FAUTEUILS LUÍS XVI  
ESTAMPILHADAS LE CHARTIER

Madeira pintada  
França, séc. XVIII  
Dim.: 92,0 × 60,0 × 59,0 cm  
A394

A PAIR OF LOUIS XVI ARMCHAIRS BY  
LE CHARTIER  
Painted wood  
France, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 92,0 × 60,0 × 59,0 cm

Par de *fauteuils* Luís XVI, em madeira entalhada e pintada a branco.  
Espaldar estofado com aro ligeiramente esculpido.  
Braços divergentes, com apoio forrado a tecido terminando em enrolamento nas macetas.  
Assento de forma trapezoidal com aro entalhado, apresentando nos cantos, cubo de inserção com roseta.  
Pernas direitas e caneladas. 📄

Jacques Charles Denis CHARTIER (1754–1809), Mestre em 1773, Paris. Estabeleceu-se na Rue de Saint-Antoine, na mesma cidade.  
Existem quatro cadeiras idênticas e estampilhadas na cintura “LE CHARTIER”, à guarda da Catedral de Saint-Pierre em Beauvais e inventariadas pelos serviços do Património Cultural Francês.

Vd.

— LE CHARTIER, Jacques, *Inventaire général du patrimoine culturel, République Française* ([www.culture.gouv.fr](http://www.culture.gouv.fr)).



**038. CONJUNTO DE DOZE CADEIRÕES D. JOSÉ**

Nogueira americana, buxo e espinheiro  
Portugal, séc. XVIII

Dim.: 85,0 × 64,0 × 51,5 cm

A376

**A SET OF TWELVE D. JOSÉ ARMCHAIRS**

American walnut, boxwood and thornbush  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.

Dim.: 85,0 × 64,0 × 51,5 cm

Raro conjunto de 12 cadeirões D. José, em noqueira americana maciça, entalhada e vazada, com marchetaria em madeira de buxo e espinheiro. Espaldar violoné, de influência Chippendale, decorado com entalhes desenhando flores, cravos e crisântemos, unidos por filetes.

Braços abertos, com lindo movimento e entalhamento delineando volutas alongadas e estilizadas.

Assento com coxim amovível que repousa num aro em arco de círculo, decorado com motivos vegetalistas repetindo o padrão do espaldar. Pernas curvas terminando em pés de “cachimbo” ornamentados com folhas estilizadas. 🍷



Na segunda metade do século XVIII, em Portugal e no resto da Europa, assiste-se à decadência e ao desaparecimento do Barroco. O mobiliário no reinado de D. José denuncia já uma reacção contra os excessos do rococó iniciado em França e caracteriza-se por um período artístico muito marcado pela decoração *rocaille*. Os motivos decorativos são mais delicados, as formas mais leves e graciosas e a ornamentação mais sóbria.

Chippendale “o mestre da linha curva”, um dos grandes nomes do mobiliário inglês do séc. XVIII desenhou toda a espécie de mobiliário, sendo as suas cadeiras famosas pelo trabalho de entrecruzamento de ogivas no espaldar – *ribbon-back* – encosto em fita, e pela ornamentação em sentido vertical.



039. PAR DE VITRINAS DE GRANDES DIMENSÕES  
HARRIS & SHELDON

Mogno  
Inglaterra, c. 1920  
Dim.: 245,0 × 370,0 × 56,0 cm  
A351

A PAIR OF LARGE HARRIS & SHELDON

DISPLAYS

Mahogany

England, c. 1920

Dim.: 245,0 × 370,0 × 56,0 cm

Par de móveis expositores de grandes dimensões, de dois corpos, em mogno.

A estrutura é predominante lisa, com cimalha ondulada e apresenta cantos arredondados.

Cada corpo está dividido em três painéis de dimensões semelhantes: duas grandes portas centrais e uma cantoneira curva, todos em vidro de grandes dimensões. Iluminação no tecto.

Fundo em espelho; prateleiras em vidro, ajustáveis.

Marcada “Made by Harris & Sheldon Makers, Birmingham, England”, o mais famoso fabricante inglês de expositores do princípio do séc. XX.

Proveniência: Loja ROLEX em Calcutá. 🇮🇳

Na década de 40 foi delineado um plano estratégico de industrialização para Portugal, que visava competir em mercados internacionais. Sob a coordenação do Engenheiro Ângelo Fortes, e numa perspectiva de investimento e inovação, deu-se a fusão de várias pequenas empresas do ramo metalomecânico, em 1943, e a fundação das “Sociedades Reunidas de Fabricações Metálicas” – a SOREFAME.

Como principal produção salientamos material ferroviário e componentes eléctricos e mecânicos pesados, tendo a CP sido o seu 1º cliente. Pelo grande prestígio alcançado rapidamente cresceram as encomendas de países como E.U.A., Rodésia, Brasil, Moçambique, Venezuela, entre outros.

No profundo processo de modernização de todas as linhas férreas de Lisboa que ocorreu nos anos 50, a Sorefame produziu na fábrica da Amadora uma panóplia de moldes em madeira, para fundição e fabricação das peças em aço inoxidável: estruturas providas de rodas; caixas metálicas para material circulante; locomotivas para o metropolitano de Lisboa e Porto; moldes para órgãos de rolamento – *boggies* –; moldes eléctricos para a Carris; turbinas hidráulicas para as barragens hidroeléctricas em Portugal.

Nos anos 70 atingiram um elevado nível tecnológico, do qual é testemunho o aumento exponencial de encomendas para o estrangeiro. Da grande instabilidade política e económica que ocorreu após 25 de Abril 1974, resultou a perda de competitividade em relação a outras empresas no estrangeiro e a entrada em declínio acentuado, conduzindo à perda quase total de encomendas do princípio dos anos 90 e seu encerramento em 2004.

040. MOLDES DA SOREFAME

Madeira pintada  
Portugal, 1ª metade do séc. XX  
Dim.: diferentes tamanhos

A SET OF WOODEN MOLDS BY SOREFAME

Painted wood  
Portugal, 1st half of the 20th c.  
Dim.: different sizes

Conjunto de moldes em madeira pintada para peças de comboios, carros eléctricos, barcos, e outros componentes eléctricos e mecânicos pesados, minuciosamente concebidos pela Sorefame.

*A set of painted wooden molds for trains, trams, boats, and other electrical and heavy mechanical components, meticulously designed by Sorefame. 🇵🇹*





**041. ESPELHO**

Madeira entalhada e ouro  
Portugal, séc. XVIII  
Dim.: 142,0 × 109,0 cm  
F986

**MIRROR**

Carved wood and gold  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 142,0 × 109,0 cm

Imponente espelho português do séc. XVIII, com profuso e exuberante trabalho de talha, vazada e dourada, de decoração barroca. A moldura é composta por robusta folhagem enrolada de folhas de acanto, de onde despontam delicadas flores, e na parte inferior, ao centro, uma rosácea. A cercadura rectangular, que contorna o espelho, é decorada por folhagem em troncos de loureiro e centrada por quatro cruzetas. 🍷



042. PAR DE ESPELHOS

Madeira dourada

Itália, séc. XVIII

Dim.: 162,0 x 80,0 cm

F989

A PAIR OF MIRRORS

Gilded wood

Italy, 18<sup>th</sup> c.

Dim.: 162,0 x 80,0 cm

Elegante par de espelhos italianos em madeira entalhada, vazada e dourada do século XVIII.

Os espelhos desenvolvem-se na vertical, com moldura de rica e fina talha *rocaille*, composta por volutas, folhas de acanto e enrolamentos vegetalistas, encimada por urna com flores. 🌸



043. MOLDURA D. JOÃO V

Madeira policromada  
Portugal, séc. XVIII  
Dim.: 31,5 × 22,0 cm  
F346

A D. JOÃO V FRAME  
Polychrome wood  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 31,5 × 22,0 cm

Moldura com extraordinário trabalho de entalhamento, *talha de ourives*, policromada a negro, vermelho e ouro, decorada com motivos marinhos e encimada pela Coroa Real de D. João V. Janela com aro ondulado, circundada por dois golfinhos ladeando uma concha e por três cabeças de anjo. Em baixo, a moldura é rematada por uma grande concha. 🌟



044. PAR DE APLIQUES NAPOLEÃO III

Bronze pintado a negro e dourado  
 França, séc. XIX  
 Marcados G. Gaultier & P. Benoit – Paris  
 Alt.: 50,0 cm  
 F717

A PAIR OF NAPOLEON III APPLIQUES  
 Gilded bronze  
 France, 19<sup>th</sup> c.  
 Marked: G. Gaultier & P. Benoit – Paris  
 Height: 50,0 cm

Par de apliques de três lumes Napoleão III, em bronze pintado a negro e dourado, com decoração relevada, cabeças de faunos e de figura feminina, flores e frutos. 🍷



045. PAR DE CANDELABROS DE SEIS LUMES

Bronze dourado  
 França, séc. XIX  
 Alt.: 74,0 cm  
 F817

A PAIR OF SIX LIGHT CANDELABRA  
 Gilded brass  
 France, 19<sup>th</sup> c.  
 Height: 74,0 cm

Par de candelabros franceses, Napoleão III, em bronze maciço e dourado. Fuste e cinco braços ricamente decorados, com elementos rococó: volutas, folhas de acanto e grinaldas. No copo da vela central tampa simulando chama. Assenta em base circular recortada. Marcados BD 285. 🍷



046. PAR DE LUSTRES BACCARAT

Bronze dourado  
França, séc. XIX  
Alt.: 125,0 cm  
F895

A PAIR OF BACCARAT CHANDELIERS

Gilt bronze  
France, 19<sup>th</sup> c.  
Height: 125,0 cm

Elegante par de lustres franceses, palacianos, com doze braços, do séc. XIX, em bronze maciço e dourado Ormulu, marcados e puncionados *Baccarat.*

BACCARAT



047. PAR DE APLIQUES

Madeira entalhada e dourada a ouro fino

Europa, séc. XIX

Dim.: 150,0 × 85,0 cm

F939

A PAIR OF APPLIQUES

Gilded and carved wood

Europe, 19<sup>th</sup> c.

Dim.: 150,0 × 85,0 cm

Par de apliques de três lumes de grandes dimensões, em madeira entalhada e dourada a ouro fino, fabrico da primeira metade do século XIX.

Invulgar composição de parede, com base em forma de mísula, decorada com volutas e folhas de acanto, de onde partem três braços ondulantes, que terminam em arandelas e copos para as velas. 🍷



048. TAPEÇARIA FLAMENGA

Lã

Flandres, séc. XVII

Dim.: 253,0 × 398,0 cm

F708

A FLEMISH TAPESTRY

Wool

Flanders, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 253,0 × 398,0 cm

Tapeçaria flamenga do séc. XVII, representando cena bíblica com três figuras femininas que assistem ao sacrifício de um bovino, em ambiente de floresta luxuriante; moldura com motivos florais e vegetalistas. 🌿



049. TAPEÇARIA FLAMENGA

Lã

Flandres, séc. XVI/XVII

Dim.: 315,0 × 350,0 cm

F988

A FLEMISH TAPESTRY

Wool

Flanders, 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> c.

Dim.: 315,0 × 350,0 cm

Tapeçaria flamenga do séc. XVII, representando cena bíblica com três figuras femininas que assistem ao sacrifício de um bovino, em ambiente de floresta luxuriante; moldura com motivos florais e vegetais. 🌿



050. PAR DE LEÕES

Madeira e policromia

Italia(?), séc. XVIII

Dim.: 43,0 × 74,0 × 23,0 cm

F968

A PAIR OF LIONS

Polychrome wood

Italy, (?) 18<sup>th</sup> c.

Dim.: 43,0 × 74,0 × 23,0 cm

Belo par de leões em madeira policromada e dourada do séc. XVIII, de grande realismo escultórico, têm faces aguerridas, deitados em posição de descanso, com as patas dianteiras apoiadas sobre bolas. 🐾

Durante o século XV e XVI intensificou-se por toda a Europa a produção artística e científica, período que ficou conhecido por Renascimento ou Renascença, que se inicia em Itália, e que representa um momento muito importante na história da Ourivesaria.

Foi uma época em que a forma e a decoração dos objectos estavam estreitamente ligadas aos mais recentes desenvolvimentos técnicos e artísticos. Os príncipes e mecenas afortunados gostavam de mostrar o seu gosto e a sua riqueza através destas obras, impondo ao trabalho dos ourives um reconhecido prestígio.

A partir de meados do século XVI o Movimento da Reforma Protestante abalou tremendamente os espíritos com as guerras e lutas religiosas que então se geraram e que chegaram a dividir as nações europeias, entre Protestantes e Católicas da Contra-Reforma. Ao racionalismo optimista e confiante do século anterior sucedeu a dúvida, o cepticismo e a crise de valores; a arte perde o seu rigor lógico e académico, enveredando pelo individualismo estilístico e pelo decorativismo, características que vão determinar o novo estilo ao qual damos o nome de Maneirismo.

Ao Norte dos Alpes este estilo vai cultivando uma atitude de constante experimentação, cujas forças motoras estão no seu virtuosismo, complexidade e ingenuidade, qualidades que se encontram reflectidas neste par de castiçais.



#### 051. PAR DE CASTIÇAIS

Prata dourada  
Alemanha (?), século XVI/XVII  
Alt.: 22,5 cm  
Peso.: 801,0 g  
B139

#### AN UNUSUAL PAIR OF CANDLESTICKS

Gilded Silver  
Germany 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> c.  
Height: 22,5 cm  
Weight: 801,0 g

Invulgar par de castiçais em prata dourada, fabrico Nórdico, possivelmente Alemanha, dos finais do século XVI, inícios do século XVII.

Base circular com fustes bojudos e decoração relevada de “frutos, folhagens e flores-de-lis” que se prolongam por contas e gomos de cariz geométrico, intercalados até ao copo. Junto das arandelas sobressaem três aletas em curva e contracurva suportadas por bolacha com mascarões repuxados e cinzelados. O copo oitavado intercala flores de lótus com faces lisas.

A origem dos motivos gravados, de acantos e folhagens estilizadas, volutas e frutos espiralados, assim como, o carácter ritmado da decoração; a utilização moderada de elementos da arquitectura clássica e uma espécie de *horror*

*vacui*; o estampado em relevo e a geometrização acrescentada aos elementos decorativos, faz-nos supor que se trata de uma obra alemã de Nuremberga, nomeadamente da oficina do mais célebre ourives maneirista Wenzel Jamnitzer (1507/8–1585) a quem são atribuídos projectos idênticos e a autoria do famoso tratado *Perspectiva Corporum Regularium* (1568), onde se reproduzem gravuras com 120 variações de formas correspondentes a cinco sólidos regulares.

A raridade destes castiçais está também na sua sobrevivência, que muitas vezes não resiste à incúria dos tempos ou à sua própria refundição, quando era necessário colmatar a falta de fundos monetários ao longo de determinadas épocas. 🍷

## 052. TAÇA EM CACHO DE UVAS – “TRAUBENPOKAL”

CA. 1612–1633

Prata Dourada

Alemanha, Nuremberga

(punção da cidade no bordo da copa)

Meinrad Bauch II

(punção no bordo da copa)

Dim.: 24,5 × 7,9 × 7,9 cm

B268

A GRAPE CUP – “TRAUBENPOKAL”

CA. 1612–1633

Gilded silver

Meinrad Bauch II

(maker's punch-mark on the rim of the cup)

Germany, Nuremberg

(town-mark on the rim of the cup)

Dim.: 24,5 × 7,9 × 7,9 cm



Duas pequenas taças para vinho, ou copas alteadas com pé e tampa, denominados de taças “em cacho de uva” ou *Traubenpokal* no original alemão, dada a forma da copa e sua tampa recortada (que se encaixam perfeitamente) simulando um cacho de uvas, num padrão fechado, de hemisférios ou gomos salientes em forma de gota, realizados pela técnica do repuxado. A forma é por vezes designada, mais correctamente, como uma pinha. Ambas de pé circular (fixos por rosca às hastes), o primeiro exemplar, de Meinrad Bauch II, apresenta no pé gomos circulares, num prolongamento da decoração da copa, enquanto o segundo pé, de dimensões mais reduzidas é decorado por godrões. A haste das duas apresenta, por fundição, a figuração de troncos de videira – o segundo exemplar, de Straub II, com fio redondo aplicado, simulando gavinhas –, como

## 053. TAÇA EM CACHO DE UVAS – “TRAUBENPOKAL”

CA. 1614–1639

Prata Dourada

Alemanha, Nuremberga

(punção da cidade no bordo da copa)

Hans Straub II

(punção no bordo da copa e no pé)

Dim.: 26,0 × 6,5 × 6,5 cm

B269

A GRAPE CUP – “TRAUBENPOKAL”

CA. 1614–1639

Gilded silver

Hans Straub II (maker's punch-mark on the

rim of the cup and on the foot)

Germany, Nuremberg

(town-mark on the rim of the cup)

Dim.: 26,0 × 6,5 × 6,5 cm



é típico nos exemplares mais recuados desta tipologia “em cacho de uvas”. A decoração em pináculo floral, que remata as tampas destes dois *Traubenpokal* (fixa por rosca), é em urna, obtida por fundição e singelamente torneada, de onde se projectam ramos de flores, provavelmente ervas-pombinhas ou fidalguinhos (*Aquilegia vulgaris*). Esta decoração floral, ao contrário das famosas produções dos mais destacados ourives de Nuremberga da segunda metade do séc. XVI, que seriam obtidas por fundição do natural, são produzidas em fio laminado e chapa recortada a tesoura. Conhecida por *Traubenpokal*, a tipologia argenteária em que se inserem os nossos belos exemplares, estas taças de beber com tampa parece terem sido introduzidas nas oficinas de ourives de Nuremberga nos finais do séc. XVI pela mão de Hans Petzolt (1551–1633), famoso ourives

alemão de Sankt Joachimsthal (hoje Jáchymov na República Checa), responsável pelas mais espetaculares encomendas do Conselho da Cidade de Nuremberga (para a qual foi admitido em 1578), nomeadamente grandes taças ou copas de apresentação destinadas a ofertas da Cidade a dignitários estrangeiros como presentes diplomáticos (veja-se Tebbe 2007, pp. 179–182). Com efeito, nas encomendas de taças de prata pela Cidade para o ano 1610 encontram-se algumas, precisamente, *in Form eines Weintraubens*, ou “em forma de cachos de uvas”, do qual o exemplar sobrevivente mais conhecido hoje será a taça do Tesouro da Cidade de Elbing, actualmente no Kunstgewerbemuseum, Berlin. Estes grandes exemplares de taças “em cacho de uvas”, ao contrário dos presentes, apresentavam, não raro, nas hastes, representações de divindades ou figurações mitológicas ligadas ao consumo do vinho (Baco, Dioniso e Sileno), num reforço simbólico da sua própria forma, tal como se pode observar num exemplar (com 63,9 cm de altura) hoje no British Museum, Londres (inv. WB. 103) do próprio Petzolt, e datável de ca. 1600 (veja-se Tait 1988, pl. VII, n.º 42, figs. 221–230).

As presentes taças “em cacho de uvas” representam bem o tipo de *Traubenpokal* disponível no mercado nas duas primeiras décadas de Seiscentos, sendo produto de afamados ourives. O primeiro apresenta a punção da cidade e o de ourives no rebordo exterior da copa, identificado como obra de Meinrad Bauch II (1583–1633), ourives activo entre 1612 e o ano da sua morte e discípulo de Peter Cramer em Leipzig, autor de um *Dreiccuppenpokal* (taça tripla) hoje no Hermitage, São Petersburgo (veja-se Tebbe et al., 2007, p. 38). O segundo, igualmente puncionado com punção da cidade de Nuremberga e o de ourives no rebordo exterior da copa (e uma segunda vez no rebordo do pé), foi identificado como tendo saído da oficina de Hans Straub II (1588–1639), prateiro activo desde 1614, conservando-se também no Hermitage um *Buckelpokal*, uma taça com uma figura de corcunda (veja-se Tebbe et al., 2007, pp. 409–410). 🍷

Vd.

— TAIT, Hugh, *Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum. II, The Silver Plate*, London, British Museum, 1988.— TEBBE, Karin, *Nürnberger Goldschmiedekunst — Formtypen und stilistische Entwicklung*, in Karin Tebbe (ed.), *Nürnberger Goldschmiedekunst, 1541–1868*, Vol. 2 (Goldglanz und Silberstrahl), Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2007, pp. 120–204.— TEBBE, Karin, *Nürnberger Goldschmiedekunst, 1541–1868*, Vol. 1.1 (*Meister – Werke – Marken*), Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2007.



## 054. POTE SEXTAVADO

Porcelana vidrada  
 China, dinastia Ming, Reinado Jiajing  
 (1522–1566)  
 Alt.: 33,0 cm  
 C378

## HEXAGONAL JAR

Glazed porcelain  
 China, Ming dynasty, Jiajing period  
 (1522–1566)  
 Height: 33,0 cm

*É certo que foram os Portugueses os primeiros Europeus que, no início de quinhentos, trouxeram para o Velho Continente e nele sedimentaram o gosto pelas raras e frágeis porcelanas da China. Ao longo dos séculos esse apreço não deixou de crescer, intensificando-se o tráfico, avultando as encomendas, constituindo-se enfim acervos particulares que não deixavam de proclamar o poder e requinte de monarcas, prelados e aristocratas.*

Simonetta Luz Afonso

Por essa altura, o império dos Ming entrava no seu zénite. Portugal faz figura de proa numa Europa acabada de sair da Idade Média. Desta convivência nasceu um património único, inimitável. A porcelana com o seu corpo leitoso e o seu azul de tinta, testemunha o fruto desta união mágica, correspondendo a necessidades precisas, que vão desde os objectos relacionados com a vida da corte e os seus rituais às mais simples peças da vida quotidiana. A gramática decorativa, impregnada de simbolismo e portadora, muitas vezes, de mensagens religiosas, organiza-se de forma clara e legível em função do espaço, valorizando as formas e acentuando-lhes o galbe.

A decoração a azul-cobalto, vai prevalecer durante três séculos na maioria das porcelanas chinesas. É no período Jiajing (1522–1566) que começa a exportação regular para a Europa e dele datam algumas das mais importantes peças encomendadas pelos Portugueses, que evocam os reis de Portugal e os primórdios da missão nestas paragens.

Grande pote bojudo com corpo de seis lóbulos, que se reflectem na base e no colo, imprimindo-lhe uma configuração sextavada. De gargalo curto e direito, foi torneado numa porcelana branca, pesada e espessa e de vidrado brilhante, levemente azulado. A decoração, num azul-cobalto profundo, distribui-se por cinco bandas horizontais de diferentes larguras, separadas por linhas brancas.

O bojo apresenta, como registo central da peça, grandes medalhões polilobulados, recortados em chaveta, contendo cenas do quotidiano, todas diferentes, em que figuras femininas confraternizam num terraço com balaustrada e paisagem florida. Os medalhões são separados por dois *lingzhi* estilizados que se unem por um fio vertical – *Lingzhi* ou cogumelo da imortalidade é um símbolo de longevidade e prosperidade.

No ombro, a decoração é composta por banda ornamentada com seis painéis polilobulados, alternando *guans* e *qilins* – *Guan* ou vaso é um emblema de boa sorte e *qilin* é um animal mítico, com cabeça de dragão, corpo coberto de escamas, cascos de veado e cauda espessa. É chamado o “unicórnio chinês” e simboliza governação sábia.

As reservas são separadas por diferentes padrões geométricos em azul, padrão celular, pétalas em cruz e encanastrado, separados entre si por bandas brancas verticais, duas meias corolas e uma inteira sobre campo azul.

A separar do colo um estreito segmento de cabeças de *ruyi*, símbolo budista de autoridade, cabeça de ceptro real, significando literalmente “conforme o vosso desejo”.

O gargalo facetado é decorado com seis reservas de ramos floridos sobre fundo azul com padrão ponta de diamante.

Junto à base, bordadura constituída por painéis de lótus contíguos, num fundo azul. 🌸

Vd. — MATIAS, Maria Margarida G. M. – *China e Islão: Gramáticas Decorativas*, Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 1992

— MATOS, Maria Antónia Pinto de – *A Casa das Porcelanas*, Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 1996





055. TAÇA

Porcelana vidrada  
China, dinastia Ming  
Reinado Jiajing (1522–1566)  
Diâm.: 30,0 cm  
C413

A BOWL

Glazed porcelain  
China, Ming dynasty  
Jiajing period (1522–1566)  
Diam.: 30,0 cm

Grande taça de porcelana branca espessa e pesada, com decoração a azul-cobalto sob o vidrado.

No exterior o corpo mostra símbolos auspiciosos, enrolamentos clássicos de caules com folhas e grandes peónias, terminando num friso de “gregas” junto à base. O bordo apresenta faixa com esquilos poisados em folhas de videira.

No fundo, reserva emoldurada com duplo círculo e preenchida com *Qilin* lançando enormes chamas pela boca, numa paisagem com rochedos, folhas de bananeira e dois objectos preciosos. Junto ao bordo, larga cercadura com reservas polilobadas, preenchidas com fénix esvoaçantes, separadas por campos de quadrifólios.

A fénix, (*feng-huang*), animal sobrenatural, é a ave mensageira dos Imortais Taoistas.

Na base quatro caracteres inscritos num duplo círculo: riqueza e felicidade. 🍀





056. POTE

Porcelana vidrada  
China, dinastia Ming  
Reinado Jiajing (1522–1566)  
Alt.: 20,5 cm  
C571

A VASE

Glazed porcelain  
China, Ming dynasty  
Jiajing period (1522–1566)  
Height: 20,5 cm

Raro pote Ming com tampa de corpo sextavado de seis lóbulos, de gargalo curto e direito, em porcelana branca e vidrado levemente azulado. O bojo apresenta quatro reservas com paisagem à beira da água, com ganso rodeado por flores de lótus e outras plantas aquáticas, sobrevoada por ave em voo picado. Nos registros laterais, a mesma paisagem aquática, mas com uma garça, emblema da longevidade. Os medalhões são separados por enrolamentos estilizados que se unem por um fio vertical. No ombro, a decoração é composta por banda ornamentada com segmento de cabeças de *ruyi*, símbolo budista de autoridade.

O gargalo facetado é decorado por uma faixa de gregas entre filetes.

Junto à base, bordadura constituída por painéis de lótus contíguos.

A tampa de botão arredondado com ponta azul tem duas cercaduras de cabeças de *ruyi* e uma mais pequena de emblemas vegetalistas.

Na base marca Tian Xia Tai Pin, que significa paz e tranquilidade sob o céu — *peace and tranquility under heaven*.

Peça semelhante no The British Museum, reproduzida em HALL-HARRISON, Jessica, *Ming Ceramics in the British Museum, Spain*, The British Museum Press, 2011, p. 234. 📖



057. GARRAFA

Porcelana vidrada  
China, dinastia Ming  
Reinado Chongzhen (1628–1644)  
Alt.: 38,0 cm  
C572

A LONG-NECKED VASE

Blue and white glazed porcelain  
China, Ming Dynasty  
Chongzhen period (1628–1644)  
Height: 38,0 cm

Garrafa de bojo piriforme, gargalo alto e estreito com anel saliente, em porcelana branca e com decoração a azul-cobalto, sob vidrado brilhante.

Na base bojuda destaca-se uma delicada paisagem chinesa, com montanhas, casario, vários tipos de árvores e de elementos vegetalistas, limitada em simetria por várias cercaduras, constituídas por elementos florais e vegetalistas: finos enrolamentos de caules que circundam margaridas desabrochadas e pequenas folhas que criam padrão ritmado entre outros.

O pescoço está decorado com três ramos de tulipas, que se repetem na parte superior do gargalo,

em menor dimensão. Está dividida por anel saliente decorado com pequena faixa de folhas e outra com enrolamentos vegetalistas e formas ondulantes.

Este tipo de garrafas com pescoço alto dividido por anel foi manufaturado exclusivamente no período de transição, para exportação e uso do mercado europeu, baseando-se na faiança turca do séc. XVI. 🍷

058. TAÇA EM PORCELANA KRAAK

Porcelana vidrada  
 China, dinastia Ming, reinado Chongzheng  
 Hatcher Cargo c. 1640–1645  
 Diâm.: 31,5 cm  
 C370

A KRAAK BOWL  
 Glazed porcelain  
 China, Ming dynasty, Chongzheng period  
 Hatcher Cargo c. 1640–645  
 Diam.: 31,5 cm



Taça de parede arredondada, bordo recortado em chavetas e pé direito, em porcelana branca revestida de um vidrado ligeiramente azulado, decorada em tons de azul-cobalto.

No interior, medalhão delimitado por um duplo círculo, com paisagem representando pássaro junto a um rochedo, peónias, margaridas e outras plantas. A parede está dividida em seis grandes painéis polilobados, onde alternam reservas de pêssegos com flores holandesas, túlipas, separados por reservas estreitas com símbolos enlaçados com fitas: a roda da lei, símbolo budista de Feliz Augúrio e da Soberana Lei e Autoridade, e o losango, um dos “Oito Objectos Preciosos”, símbolo de Vitória e Sucesso. Estas reservas estão enquadradas por bandas de suásticas e de escamas imbricadas.

O exterior apresenta uma decoração semelhante com seis grandes painéis, onde alternam

ramos de romãs, peónias e pessegueiros, com túlipas holandesas, também aqui separados pelos objectos preciosos enlaçados. Na base, um friso de cabeças de *ruyi*, símbolo da Autoridade Monástica.

Esta peça integra o conjunto de taças de grandes dimensões da porcelana *kraak*, produzida exclusivamente para o mercado de exportação. O tamanho desproporcionado do pássaro e da peónia, bem como as reservas com túlipas permitem identificá-la como pertencendo ao grupo que foi trazido pelo Hatcher Cargo comandado pelo capitão holandês Hatcher, c. 1640–5. 

Com o fecho do porto de Lisboa ao comércio externo decretado por Filipe II em 1594, a Holanda, que se encontrava em guerra com a Espanha, formou em 1602 a V. O. C. (*Vereenidische Oostindische Compagnie*), companhia comercial que assumiu o monopólio comercial das porcelanas entre a Ásia e a Europa. Um grande número de peças era de um tipo particular de porcelana azul e branca, a *kraakporselein*, uma das inovações da época Wanli, fabricada nos fornos da cidade de Jingdezhen. *Kraakporselein* significa porcelana das carracas, designação adoptada pelos holandeses no séc. XVII, por terem sido transportadas para a Europa, pela primeira vez, nos barcos portugueses (carracas).

Vd.

— RINALDI, Maura, *Kraak Porcelain — A Moment in the History of Trade*, Bamboo Pub., London, 1989.  
 — MATOS, M. Antónia Pinto de, *A Casa das Porcelanas*, IPM, Lisboa, 1996.



059. PAR DE GALHETAS SEXTAVADAS

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Kangshi (1677–1722)  
Alt.: 15,0 cm  
C311

A PAIR OF HEXAGONAL EWERS  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Kangshi period (1677–1722)  
Height: 15,0 cm

Galhetas sextavadas, com decoração azul e branca, do período Kangshi.

O corpo apresenta uma decoração segmentada e profusamente ornamentada com elementos florais e uma reserva ao centro, preenchida com a flor de Lótus entre enrolamentos. Colo facetado, com painéis poliédricos de motivos florais.

Base de forma hexagonal com cercadura, dividida por duplos filetes e decorada com flores.

A asa, aplicada na parte superior do bojo e do colo, está decorada com nuvens. 🌸



060. GARRAFA DE PEREGRINO

Porcelana vidrada  
Dinastia Qing  
Reinado Kangshi (1677–1722)  
Alt.: 32,0 cm  
C297

A PEREGRINE BOTTLE  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Kangxi period (1677–1722)  
Height: 32,0 cm

Rara garrafa periforme de colo alto em porcelana da china. Decoração a azul sob vidrado, corpo decorado com três reservas, uma sem preenchimento, outra com as *cinco chagas de Cristo* e a última com as armas da Ordem de São Francisco, com a divisa *INRI – Jesus Nazareno Rei dos Judeus*. Colo com decoração em ponta de lança sobre filete e friso de folhagem. A tampa em prata é posterior e está decorada com o mesmo friso de folhagem.

Esta rara garrafa data da transição do séc. XVII/XVIII tendo sido encomenda de um Mosteiro Franciscano, provavelmente para uso numa das possessões desta Ordem Religiosa no Oriente.

Na insígnia da Ordem de São Francisco estão representados, a azul, dois braços cruzados em aspa, com uma chaga na mão, que está pregada sobre a cruz. O braço nu é o de Jesus Cristo e o vestido de um Santo protector dos pobres. A cruz está encimada pela divisa *INRI – Jesus Nazareno Rei dos Judeus*.

São Francisco nos últimos dias de sua vida chamou os seus irmãos para os abençoar, usando o seu gesto habitual de cruzar os braços, gesto este que foi então adoptado como símbolo da Ordem. 🙏

A Ordem de São Francisco foi fundada em 1210 por São Francisco de Assis, datando o primeiro convento em Portugal de 1224. Em 1579 instalaram-se em Macau, onde fundaram em 1580 o Convento de São Francisco e a Igreja de Nossa Senhora dos Anjos.

Exemplares semelhantes em: / A similar bottle in:

- Colecção Abel Lacerda.
- Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Vd.

- CASTRO, Nuno de, *A porcelana chinesa e os brasões do império*, Lisboa, Editora Civilização, 1987, p. 45.
- CASTRO, Nuno de, *A Porcelana Chinesa no Tempo do Império – Portugal/Brasil*, Lisboa, ACD Editores, 2007, p. 360.
- SANTOS, A. Varela, *Portugal na Porcelana da China, 500 Anos de Comércio*, Vol II, Lisboa, Arte Mágica, 2010, pp. 572–575.
- BEURDELEY, Michel, *Porcelaine de la Compagnie des Indes*, Fribourg, Office du Livre, 1962, p. 144.

061. FRASCO DE CHÁ BRASONADO “LANCASTRE”

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Kangshi (1662–1722)  
Alt.: 18,0 cm  
C497

A LANCASTRE ARMORIAL TEA BOTTLE  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Kangshi period (1662–1722)  
Height: 18,0 cm

Belo frasco de chá em forma de balaústre, do período Kangshi, em porcelana branca decorada a azul-cobalto e com tampa de prata. O bojo ostenta o brasão de armas de D. Pedro de Lancastre Silveira Valente Castelo Branco Vasconcelos Barreto e Meneses, encimado por pelicano com cabeça invertida e ladeado por ramagens com bagas. Assenta em base com gomada de pétalas de flor-de-lótus. Está separado do pé por um anel de enrolamentos. O pé é cónico, decorado com um friso de esquilos e elementos florais. Na base *lingzhi*, o cogumelo da imortalidade, a azul-cobalto. 🍄



Exemplares semelhantes em: / *A similar bottle in:*

- Coleção Abel Lacerda.
- Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Vd.

- CASTRO, Nuno de, *A porcelana chinesa e os brasões do império*, Lisboa, Editora Civilização, 1987, p. 51.
- CASTRO, Nuno de, *A Porcelana Chinesa no Tempo do Império – Portugal/Brasil*, Lisboa, ACD Editores, 2007, p. 113.

062. PAR DE POTES COM TAMPA, DE  
GRANDES DIMENSÕES

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Kangshi (1677–1722)  
Alt.: 95,0 cm  
C536

A PAIR BIG SIZE JARS WITH COVER

Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Kangshi period (1677–1722)  
Height: 95,0 cm

Par de potes com tampa, em forma de balaústre e de grandes dimensões, com colo curto rematado por rebordo arredondado, em porcelana branca com decoração azul-cobalto e revestido de vidrado levemente azulado, do período Kangshi.

O bojo ostenta, uma decoração com padrão cerrado de elementos vegetalistas e com grandes flores onde se destacam crisântemos e peónias – a rainha das flores, simbolizando a Primavera, associada à boa sorte e riqueza.

No ombro destaca-se um colar polilobado com peónias em botão e em flor, num fundo de enrolamentos vegetalistas, terminando com uma faixa de elementos geométricos, e no

colo, sobressaem crisântemos, de um fundo vegetalista.

Base com painéis justapostos de lótus, num fundo azul.

A tampa tem forma de cúpula e está decorada com elementos florais e vegetalistas; termina com banda de painéis justapostos de lótus, sobre fundo azul. Um Leão de Fô em *biscuit*, sentado sobre as patas traseiras com um filhote, simbolizando uma fêmea, serve de pega. 🐯





063. POTE WUCAI

Porcelana vidrada  
China, Período de transição (1640–1660)  
Alt.: 31,5 cm  
C547

A WUCAI VASE  
Glazed porcelain  
China, Transition period (1640–1660)  
Height: 31,5 cm

Pote em forma de balaústre, com colo curto de porcelana branca coberta de variados esmaltes, muito comum neste período de transição da dinastia Ming para a dinastia Qing.

A decoração ocupa todo o corpo, com um fundo de espirais em vermelho-ferro, corolas de flores e folhas verdes.

Destacam-se quatro ínsulas de mar a azul, rodeados de vagas verdes que se propagam

em agitações de espuma por toda a composição, com quatro cavalos coloridos a galope sobre a espuma, símbolo de velocidade e perseverança. Por baixo de cada animal, quatro dos “oito emblemas budistas”: a concha, a folha, o losango em azul-cobalto e as fitas a verde. Sob cada ponta do mar os restantes “objectos preciosos”: a jóia, a pintura, o losango e a sapeca, seguindo a mesma paleta de cor que os outro emblemas.

No ombro, uma faixa contínua de enrolamentos vegetalistas com crisântemos e peónias floridas.

O colo ostenta uma banda de elementos geométricos – triângulos – em azul, vermelho-ferro e verde que alternam entre si.

Junto à base, bordadura constituída por barras azuis entre vermelho-ferro e verde. 🍷

Vd.

— MATOS, Maria Antónia Pinto de, *A Casa das Porcelanas*, IPM – Casa Museu do Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, 1996, p. 159.

— MATOS, Maria Antónia Pinto de; MONTEIRO, João Pedro, *A Influência Oriental na Cerâmica Portuguesa do Século XVII* (Catálogo), Lisboa, Electa 94, 1994, p. 59.



064. PAR DE PRATOS “ROUGE DE FER”

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Kangshi (1677–1722)  
Diâm.: 22,0 cm  
C060

A PAIR OF “ROUGE DE FER” DISHES  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Kangshi period (1677–1722)  
Diam.: 22,0 cm

Raro par de pratos em porcelana chinesa, da Companhia das Índias, decorados com cenas do quotidiano oriental.

Rico esmalte policromo, nas cores vermelho-ferro, dourado e negro sobre vidrado, com cenas do quotidiano: num dos pratos uma dama sente o perfume que se liberta de um incensar, sob o olhar atento de outra que está no varandim; no outro duas damas com leques no jardim são cortejadas por dois chineses que descem de uma varanda.

Nas abas reservas incisas desenhando romãs, onde se inserem motivos vegetalistas com enrolamentos e flores diversas. 🍷

Vd.

— HOWARD, David S., *The choice of the private trader: The private market in Chinese export porcelain illustrated from the Hodroff collection*, Zwemmer, London, 1994, p. 189.



**065. PAR DE PRATOS “FAMÍLIA VERDE”**

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Kangshi (1677–1722)  
Diâm.: 23,5 cm  
C061

A PAIR OF “FAMILLE VERTE” DISHES  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Kangshi period (1677–1722)  
Diam.: 23,5 cm

**066. TRAVESSA “FAMÍLIA VERDE”**

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Kangshi (1677–1722)  
Dim.: 21,5 × 31,5 cm  
C309

A “FAMILLE VERTE” PLATTER  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Kangshi period (1677–1722)  
Dim.: 21,5 × 31,5 cm

Par de pratos e travessa oitavada de bordo ondulado, em porcelana chinesa, da Companhia das Índias, decorados com ricos esmaltes da “Família Verde”.

O centro, delimitado por um círculo negro, é ocupado em pleno por um grande ramo florido, em que duas aves e um gafanhoto – símbolo de abundância e felicidade – estão pousados. Abas preenchidas por uma cercadura de fundo verde com peónias vermelhas e quatro reservas, contendo gafanhotos e outros insectos entre flores. Nos rebordos dois frisos, um com o clássico enrolamento vegetalista e o outro com pétalas, formando o bordo ondulado. 🍀



067. PAR DE PRATOS “FAMÍLIA VERDE”

Porcelana vidrada  
 China, dinastia Qing  
 Reinado Kangshi (1677–1722)  
 Diâm.: 24,0 cm  
 C529

A PAIR OF FAMILLE VERTE DISH  
 Glazed porcelain  
 China, Qing dynasty  
 Kangshi period (1677–1722)  
 Diâm.: 24,0 cm

Par de pratos em porcelana branca decorados com esmaltes da “Família Verde” sob vidrado. Fundo delimitado por dois círculos concêntricos e decorado com cena de jardim com balaustrada, onde duas guanine em traje de aparato, conversam e cheiram uma flor, perto de uma mesa com vasos floridos. Completam o quadro flores e ameixeira florida.

A aba, de bordo canelado ostenta uma cercadura, com fundo verde ponteadado a preto, e quatro reservas de flores-de-lótus vermelhas e douradas: duas com diversos objectos, como o vaso, o *weiyi* e peças de jogar, alternando com outras duas, formadas por leão e roda da lei. No tardo, sobre o reverso da aba, três pequenos ramos com flores e hastes alongadas. 🍀

Vd.

— HOWARD, David; AYERS, John, *China for the West: Chinese porcelain & other decorative arts for export illustrated from the Mottahedeh Collection*, Vol. I, Sotheby Parke Bernet, London, 1978, p. 114.

— MARIA, Antónia Pinto de Matos, *A Casa Das Porcelanas: Cerâmica Chinesa Da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Philip Wilson Publishers, 1996, p. 201.



068. PRATO DE GRANDES DIMENSÕES  
“FAMÍLIA VERDE”

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Kangshi (1677–1722)  
Diâm.: 30,0 cm  
C553

A FAMILLE VERTE BIG DISH  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Kangshi period (1677–1722)  
Diâm.: 30,0 cm

Prato de grandes dimensões, do período Kangshi, em porcelana branca decorados com esmaltes da “Família Verde” sob vidro.

Fundo delimitado por dois círculos concêntricos e decorado com cena de jardim com balaustrada, onde duas guanine em traje de aparato conversam e cheiram uma flor, perto de uma mesa com vasos floridos. Completam o quadro, flores e ameixeira florida.

A aba, de bordo canelado, ostenta uma cercadura, com fundo verde ponteadado a preto, e quatro reservas de flores-de-lótus vermelhas e douradas: duas com diversos objectos, como o vaso, o *weiyi* e peças de jogar, alternando com outras duas, formadas pelo leão e a roda da lei.

No tardo, sobre o reverso da aba, três pequenos ramos com flores e hastes alongadas. 🍀

Vd.

- HOWARD, David; AYERS, John, *China for the West: Chinese porcelain & other decorative arts for export illustrated from the Mottahedeh Collection*, Vol. I, Sotheby Parke Bernet, London, 1978, p. 114.
- MÁRIA, Antónia Pinto de Matos, *A Casa Das Porcelanas: Cerâmica Chinesa Da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Philip Wilson Publishers, 1996, p. 201.
- VEIGA, Jorge Getulio, *Chinese Export Porcelain in Private Brazilian Collections*, p. 91.



069. TRAVESSA “FAMÍLIA VERDE”

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Kangshi (1677–1722)  
Dim.: 32,0 × 43,5 cm  
C398

A “FAMILLE VERTE” PLATTER

Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Kangshi period (1677–1722)  
Dim.: 32,0 × 43,5 cm

Travessa de grandes dimensões em porcelana chinesa, Companhia das Índias da “Família Verde”.

Delimitada ao centro por dois filetes a preto e decorada com ricos esmaltes numa extraordinária composição de elementos vegetalistas, onde se destacam peónias, crisântemos floridos e duas aves em voo pleno. Aba preenchida com cercadura de fundo verde ponteados a negro, com peónias vermelhas e quatro reservas, contendo,

alternadamente, gafanhotos e outros insetos pousados nas flores. Bordo ondulado com dois frisos, de enrolamentos vegetalistas e de pétalas. 🌿

Vd.

— VEIGA, Jorge Getúlio, *Chinese Export Porcelain in Private Brazilian Collections*, p. 91.

— MATOS, Maria Antónia Pinto de, *A Casa das Porcelanas*, IPM – Casa Museu do Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, 1996, p. 200.

070. PAR DE POTES IMARI DE  
GRANDES DIMENSÕES

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing,  
Reinado Kangshi (1677–1722)  
Alt.: 67,0 cm  
C510

A PAIR OF BIG SIZE IMARI JARS  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Kangshi period (1677–1722)  
Height: 67,0 cm

Par de grandes potes bojudos do período kangshi, em porcelana branca decorada com esmaltes Imari sob o vidrado e com *garnitures* em bronze dourado.

O bojo uma paisagem tipicamente chinesa com montanhas, casario, rochedos, arvoredos e rio. À beira-rio crianças brincam e *Kuanines* conversam serenamente, sob o olhar dos pescadores que navegam no rio.

No ombro, uma banda de painéis em forma de cabeça de ceptro de *ruyi*, com fundo azulado, alternam com reservas *rouge-de-fer*, com motivos vegetalistas. Faz a transição do ombro para o colo uma faixa com seis reservas de crisântemos, sobre um padrão alveolar com pequenas flores.

No colo cercadura com elegantes flores e enrolamentos vegetalistas a *rouge-de-fer* sobre fundo azul.

Base de painéis contíguos de folhas de flor-de-lótus, com peónias e crisântemos.

Para rematar a base e o gargalo dos potes, duas guarnições em bronze dourado, *ormulu*. 🍀





**071. PAR DE LEÕES DE FÔ FAMÍLIA VERDE**

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Kangshi (1677–1722)  
Alt.: 15,8 cm  
C507

**A PAIR OF FAMILLE VERTE BUDDHIST LIONS**

Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Kangshi period (1677–1722)  
Height: 15,8 cm

Par de Leões de Fô em porcelana vidrada sobre biscuit decorados com esmaltes da “Família Verde”, numa grande exuberância cromática. De grandes olhos, mostrando um olhar feroz e com grandes orelhas, ambos amovíveis, boca vazada com língua exposta, traduzindo uma expressão impiedosa.

Estes guardiões impenetráveis e usados para afastar os maus espíritos, existem sempre aos pares, o macho à esquerda e a fêmea à direita. O macho representa o poder supremo (o imperador) e descansa uma pata sobre uma bola que simboliza o Universo; a fêmea representa o poder sobre a vida (a imperatriz) e tem um filhote sob uma das patas. Neste exemplar, tanto o macho como a fêmea têm vários filhos que por eles trepam, simbolizando a vida a florescer.

Estão sentados sobre um plinto decorado com motivos florais. 🌸

Os leões guardiões chineses, também chamados Leões de Buda (Fô), são seres sagrados e símbolo de protecção na religião budista. Foram introduzidos na China durante a dinastia Han (206 a.C.–220 d.C.), pelos sacerdotes e monges budistas oriundos da Índia, que trouxeram consigo histórias sobre estes guardiões de templos, mosteiros e palácios reais indianos. Os escultores chineses nunca tinham visto um leão, e deram largas à sua imaginação, modelando as suas estátuas a partir de cães nativos. A Cidade Proibida, em Pequim, está zelosamente guardada por vários casais de leões. São conhecidos como os “leões da felicidade” ou “leões celestiais”, supostamente porque só permitem a entrada da energia positiva.



072. JARRA MONOCROMÁTICA

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Daoguang (1820–50)  
Alt.: 39,0 cm  
C514

A RED-COPPER MONOCHROME VASE

Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Daoguang period (1820–50)  
Height: 39,0 cm

Elegante jarra bojuda de colo alto e cilíndrico em porcelana branca vidrada sobre pintura monocromática a vermelho “sangue de boi”, do século XIX. 🍷

Vd.

— LI, He, *Chinese Ceramics*, Thames and Hudson, fig. 561.

— CAMPEN, J., *Chinese Ceramics in the Collection of the Rijksmuseum: the Ming and Qing Dynasties*, Amesterdão, Philip Wilson Ed., p. 236.



073. GUANINE “BLANC DE CHINE”

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Período Kangshi / Yongzheng, séc. XVIII  
Alt.: 62,5 cm  
C296

A GUANYIN “BLANC DE CHINE”  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Kangshi / Yongzheng period, 18<sup>th</sup> c.  
Height: 62,5 cm

Escultura de grandes dimensões em porcelana vidrada *Blanc de Chine*, dos fornos de Tê-Hua, representando Guanine, seguindo os modelos tradicionais da iconografia piedosa e protectora desta divindade.

Denota uma verticalidade elegante que caracteriza a sua condição divina e que, afortunadamente, virá a servir de modelo à iconografia mariana encomendada pelos missionários portugueses.

A face apresenta feições profundamente chinesas, com rosto amplo e redondo, lóbulos das orelhas muito longos, numa aproximação a um dos atributos de Buda.

Traja longas vestes drapeadas que lhe cobrem o braço esquerdo, e o direito flectido, onde provavelmente, seguraria uma criança. Considerada protectora das mães, grávidas e crianças, quando é representada com um menino ao colo, simboliza a Vida Recém-Nascida, a Vida Espiritual, a Mãe Natureza.

Kuan Yin é considerada a Grande Mãe, uma versão chinesa da Virgem Maria.

Está assente sobre base simulando uma rocha florida. 🌸

A Guanine, facilmente identificável pela pose e pelo manto com delicados drapeamentos, é a manifestação feminina do bodhisattva Avalokiteshvara, a expressão terrena de Amitabha Buda, que representa a compaixão e sabedoria; recorre-se a bodhisattva para pedir ajuda em situação de perigo.

Vd.

— HOWARD, David; AYERS, John, *China for the West: Chinese porcelain & other decorative arts for export illustrated from the Mottahedeh Collection*, Vol. I, Sotheby Parke Bernet, London, 1978, p. 89.



074. BULE

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Yongzheng (1723–1735)  
Alt.: 8,5 cm  
C562

TEA POT

Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Yongzheng period (1723–1735)  
Height: 8,5 cm

Raro e pequeno bule de chá, em porcelana branca revestida de vidro negro, designado por “Família Negra”, e decorado com bonitos esmaltes da “Família Rosa”.

No corpo, em ambas as faces, reserva central preenchida com um grande pêsego, circundado por flores, pêsegos e insectos. No fundo negro, alguns vestígios de ouro.

Pega e bico monocromáticos.

Tampa cupuliforme de botão esférico e ornamentado, seguindo o mesmo tema decorativo. 🍑



075. BULE

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Yongzheng (1723–1735)  
Alt.: 12,5 cm  
C563

TEA POT

Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Yongzheng period (1723–1735)  
Height: 12,5 cm

Raro bule de chá em porcelana branca revestida de vidro negro, com esmaltes da “Família Rosa”.

No corpo, duas grandes reservas em forma de folha, decoradas com casal de codorniz, símbolo de coragem, paz e harmonia entre as gerações, num bonito jardim com rochedos e várias flores. Completam a composição, duas coloridas borboletas e vestígios de enrolamentos a ouro que sobressaem do fundo negro.

Pega e bico monocromáticos a negro com decoração sinusoide a ouro.

Tampa cupuliforme de botão afilado com duas pequenas reservas do mesmo formato decoradas com flores, separadas por pequenos pêsegos sobre fundo negro. 🍑



**076. PRATO MONOCROMO**

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Kangshi (1662-1722)  
Diâm.: 27,0 cm  
C009

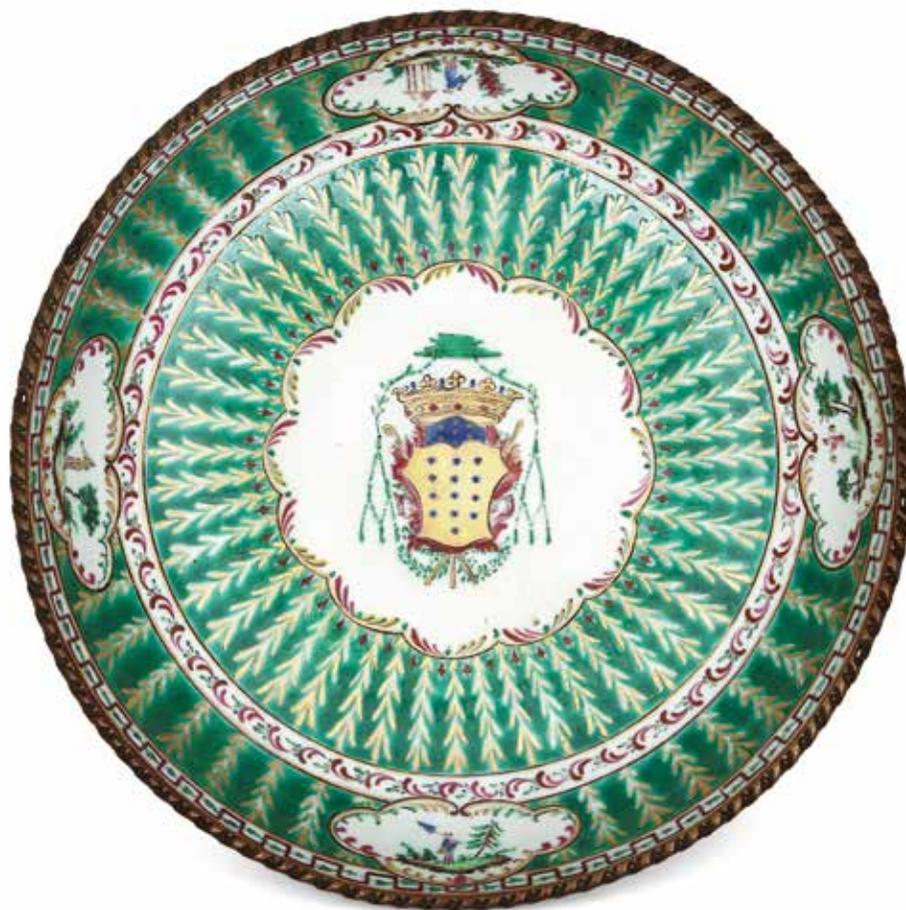
**A BLACK MONOCHROME DISH**

Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Kangshi period (1677-1722)  
Dim.: 27,0 cm

Raro prato em porcelana branca vidrada sobre pintura monocromática preta que ocupa toda a extensão do prato. Tardoz com aba pintada e vidrada na mesma cor. 🍵

Vd.

— LI, He, *Chinese ceramics: the new standard guide*, Thames and Hudson, London, 1996, f. 552.



077. COVILHETE BRASONADO “BISPO DO PORTO”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Reinado Jiaqing (1796–1820)  
Diâm.: 24,0 cm  
C546

A “BISPO DO PORTO” ARMORIAL DISH  
Glazed porcelain  
China, Qing Dynasty  
Jiaqing period (1796–1820)  
Diâm.: 24,0 cm

Importante covilhete em porcelana chinesa  
Companhia das Índias decorado com variados  
esmaltes sobre o vidrado.  
Ao centro, uma reserva polilobada de fundo branco  
contendo o exuberante brasão de armas do Bispo  
do Porto, D. António de São José de Castro.  
A partir da cartela central divergem, de forma  
centrípeta, ramos de folhas douradas sobre  
fundo verde monocromático, separados do  
medalhão por um friso com motivos vegetais  
enrolados.

Aba larga, com o mesmo padrão, onde sobressaem  
quatro reservas com paisagens e cenas de  
exterior com figuras chinesas.  
Junto ao bordo, cercadura de fundo branco com  
representação geométrica interligada por  
pequenas folhas.  
Peças semelhantes no Museu Nacional Soares  
dos Reis - inv. Cer MNSR; Museu Nacional  
Machado de Castro - inv. 4007; E39. 🍷

Vd.

— CASTRO, Nuno de, *A Porcelana Chinesa ao Tempo do Império, Portugal/Brasil*, ACD Editores, Lisboa, 2007.



078. PRATOS BRAZONADOS “SÁ COUTINHO”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias

China, dinastia Qing

Reinado Qianlong (1736–1795)

Diâm.: 25,0 cm

C287

A PAIR OF “SÁ COUTINHO”

ARMORIAL DISHES

Glazed porcelain

China, Qing dynasty

Qianlong period (1736–1795)

Diam.: 25,0 cm

Quatro pratos em porcelana chinesa Companhia das Índias decorado com esmalte em tons de azul e dourado. Centro com brasão de armas de José de Sá Pereira Coutinho,

2.º Conde de Aurora — escudo de bico com cinco estrelas de cinco pontas; coronel de cinco florões aparentes e por timbre leão rampante empunhando na garra direita uma estrela do escudo e na esquerda uma espada.

Na aba, decorada com cachos de uvas e folhas de videira a azul e ouro e cercadura nos mesmos

tons, decoração tipicamente portuguesa, existe uma reserva com as iniciais PJA ou PIA(?) e outra com motivos florais. 🍷

Vd.

— CASTRO, Nuno de, *A Porcelana Chinesa e os Brasões do Império*, Livraria Editora Civilização, Porto, 1987, p. 198.



079. PRATOS BRAZONADOS “PINA MANIQUE”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Reinado Qianlong (1736–1795)  
Diâm.: 25,0 cm (sopa)  
Diâm.: 24,0 cm (raso)  
C258+C259

A PAIR OF “PINA MANIQUE”  
ARMORIAL DISHES  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Qianlong period (1736–1795)  
Diam.: 25,0 and 24,0 cm

Pratos recortados em porcelana chinesa  
Companhia das Índias decorados com  
esmaltes em tons de azul e da “Família Rosa”;  
centro com brasão de armas Pedro António  
L. da Costa Pina Manique, friso de flores e  
motivos geométricos a azul e branco. Aba com  
bordo recortado e com motivos vegetalistas e  
geométricos a azul cobalto e rematado por fio  
dourado (prato de sopa e prato raso). 🍽️

Pedro da Costa Pina Manique foi Fidalgo-Cavaleiro  
da Casa Real, oficial do exército de D. Miguel I,  
até à Convenção de Évora-Monte.

Vd.

— CASTRO, Nuno de, *A Porcelana Chinesa e os Brasões do Império*, Livraria Editora Civilização, Porto, 1987, p. 175.



080. PAR DE CASTIÇAIS BRASONADOS  
“SAMPAIO MELO E CASTRO”

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Kangshi (1662–1722)  
Alt.: 26,5 cm  
C498

A PAIR OF “SAMPAIO MELO E CASTRO”  
CANDLESTICKS  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Kangxi period (1662–1722)  
Height: 26,5 cm

Par de Castiçais em porcelana branca, de base prismática tri-facetada, com decoração designada de *Imari*, em tons de azul e vermelho-ferro, contornados a ouro sobre o vidrado.

Uma das faces da base está totalmente preenchida com armas de Francisco José de Sampaio Melo e Castro<sup>1</sup>, de grande beleza, acrescentando, o seu esmalte verde, uma riqueza adicional à típica decoração *Imari*. As outras estão decoradas com os tradicionais motivos vegetalistas: peónias, folhagens e ramagens.

Fustes em forma de balaústre, refeitos, com dois nós de volumetrias diferentes, separados por uma grande arandela, que termina num bocal sinuoso. Ostenta o mesmo padrão decorativo *Imari*.

Assentam sobre pés em mísula com enrolamentos em *rouge-de-fer*. 🍷

A decoração *Imari*, que surge no século XVII, em Arita – Japão, desde sempre muito apreciada pelos europeus, foi rapidamente copiada pelos chineses com enorme sucesso.

Estas peças são um importante exemplo das produções de porcelana para o mercado europeu. De grande beleza, não só pelo formato que se baseia nos tocheiros de igreja, mas também pelo exuberante brasão de armas que possui, é uma rara peça de colecção.

<sup>1</sup> Francisco José de Sampaio Melo e Castro, 11.º Senhor de Vila Flor, Governador de Armas do Alentejo, Conselheiro do Estado, 66.º Governador e 40.º Vice-Rei da Índia.

Vd.

— CASTRO, Nuno de, *A porcelana chinesa e os brasões do império*, Lisboa, Editora Civilização, 1987.

— CASTRO, Nuno de, *A Porcelana Chinesa no Tempo do Império – Portugal/Brasil*, ACD Editores, 2007.

— CALVAO, João; CURVELO Alexandra, [et al], *Presença Portuguesa na Ásia*, Lisboa, Fundação Oriente, 2008.





081. PAR DE TRAVESSAS BRAZONADAS  
“VISCONDE MIRANDELA”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias

China, dinastia Qing

Reinado Qianlong (1736–1795)

Dim.: 28,0 × 36,0 cm

C316

A PAIR OF “VISCONDE MIRANDELA”

ARMORIAL PLATTERS

Glazed porcelain

China, Qing dynasty

Qianlong period (1736–1795)

Dim.: 28,0 × 36,0 cm

Par de travessas oitavadas em porcelana chinesa da Companhia das Índias. Decoração a azul sob vidrado, com esmaltes da “Família Rosa” e ouro, e o brasão de armas de Francisco António da Veiga Cabral da Câmara Pimentel (2º Serviço), Visconde de Mirandela, ao centro. Aba com padrão encanastrado onde se desenvolvem grinaldas de flores limitadas por friso a azuis. 🌸

Vd.

— CASTRO, Nuno de, *A Porcelana Chinesa e os Brasões do Império*, Livraria Editora Civilização, Porto, 1987, p. 177.



**082. TRAVESSA COM A ESTÁTUA EQUESTRE DE D. JOSÉ I**

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Reinado Qianlong (1736–1795)  
Dim.: 18,0 × 28,5 cm  
C570

A D. JOSÉ I STATUE PLATTER  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Qianlong Period (1736–1795)  
Dim.: 18,0 × 28,5 cm

Relevante travessa do período Qianlong, em porcelana da Companhia das Índias, de forma oval, bordo recortado e de aba ligeiramente côncava.

No fundo, a imponente representação da estátua equestre de D. José I, com o desenho da base a grissaille, mostrando cada promenor arquitectónico e a grande qualidade pictórica do desenho, onde se destacam duas esculturas a ouro, e dando profundidade ao desenho, o

chão a castanho, delimitado por uma faixa de losangos dourados ligados por pequenos círculos a grissaille

Sobre a aba, delicada decoração de grinaldas de flores e folhas. A borda ostenta um friso verde entre filetes dourados.

Este serviço foi encomendado para comemorar a inauguração da «Estátua Equestre» em 1775.

Peça semelhante no Museu Nacional de Arte Antiga NI. 2199 Cer. 📍

Vd.

— CASTRO, Nuno de, *A Porcelana Chinesa ao Tempo do Império, Portugal/Brasil*, ACD Editores, Lisboa, 2007, p. 275 e 132.

— SANTOS, A. Varela, *Portugal na Porcelana da China: 500 Anos de Comércio*, volume II, Artemágica, Lisboa, 2008, n.º 3.04, pp. 534–542.



083. PAR DE TAÇAS E PIRES

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Reinado Jiaqing (1796–1820)  
Diâm.: pires 14,0 cm; taça 8,8 cm  
C414

A PAIR OF CUPS AND SAUCERS

Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Jiaqing period (1796–1820)  
Diam.: saucer: 14,0 cm; cup 8,8 cm

Par de conjuntos, taças e pires, em porcelana  
vidrada da Companhia das Índias,  
pertencente ao  
3.º Serviço do Conde de Itamaraty.

Em porcelana fina, a decoração com esmaltes em  
tons de azul, *rouge de fer* e dourado representa  
paisagens de casas, castelos com ameias e  
árvores de frutos. Na aba do pires e no fundo  
da taça, gracioso friso de folhagem a ouro e  
azul, remata a decoração destas peças. 🍁

Conde de Itamaraty, Francisco José da Rocha,  
2.º Barão, Visconde e Conde de Itamaraty no  
Brasil, por decretos de 25 de Março de 1854, 17  
de Julho de 1872 e 17 de Outubro 1882, nasceu  
em São Pedro de Miragaia, Portugal, em 12  
de Fevereiro de 1806 e morreu no Rio de  
Janeiro em Julho de 1883, filho do 1.º Barão  
de Itamaraty. Foi negociante na corte, grande  
capitalista e proprietário, desempenhou  
diversas funções junto da Família Imperial.

Vd.

- CASTRO, Nuno de, *A Porcelana Chinesa e os Brasões do Império*, Livraria Editora Civilização, Porto, 1987, p. 198.  
— DREYFU, Jenny, *Louça na Aristocracia do Brasil*, Monteiro Soares Editores e Livrários, 1982, p. 124.



084. PAR DE PRATOS “LUTA DE GALOS”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Reinado Qianlong (1736–1795)  
Dim.: 23,0 cm  
C395+ C395A

A PAIR OF A “ROOSTER FIGHTING” DISHES  
West India Company glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Qianlong period (1736–1795)  
Dim.: 23,0 cm

Pratos em porcelana branca decorada com belos esmaltes da “Familia Rosa” sobre o vidrado. No fundo, delimitado por um círculo, dois rochedos com composição vegetalista onde sobressaem três grandes peónias e dois galos simulando uma luta. Na aba moldura rosa recortada e preenchida com motivos florais repetitivos, alternando com reservas de fundo azul com nuvens brancas. 🌸

Conde de Itamaraty, Francisco José da Rocha, 2.º Barão, Visconde e Conde de Itamaraty no Brasil, por decretos de 25 de Março de 1854, 17 de Julho de 1872 e 17 de Outubro 1882, nasceu em São Pedro de Miragaia, Portugal, em 12 de Fevereiro de 1806 e morreu no Rio de Janeiro em Julho de 1883, filho do 1.º Barão de Itamaraty. Foi negociante na corte, grande capitalista e proprietário, desempenhou diversas funções junto da Família Imperial.

Vd.

- CASTRO, Nuno de, *A Porcelana Chinesa e os Brasões do Império*, Livraria Editora Civilização, Porto, 1987, p. 198.  
— DREYFU, Jenny, *Louça na Aristocracia do Brasil*, Monteiro Soares Editores e Livrários, 1982, p. 124.



o85. PRATO “GALO E FLORES”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Reinado Yongzheng (1678–1735)  
Diâm.: 24,5 cm  
C394

A “ROOSTER AND FLOWER” DISH  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Yongzheng period (1678–1735)  
Dim.: 24,5 cm

Belo prato em porcelana branca decorado com ricos esmaltes da “Família Rosa” sobre o vidro. O fundo apresenta uma composição de três grandes peônias e um majestoso galo dourado num jardim; é delimitado por uma faixa rosa com quatro reservas brancas decoradas com flores. A aba é preenchida com motivos repetitivos de vários elementos florais e frutos. 🌸



o86. COVILHETE

Porcelana vidrada  
Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Reinado Yongzheng (1678–1735)  
Diâm.: 16,0 cm  
C465

A DISH

Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Yongzheng period (1678–1735)  
Diam.: 16,0 cm

Pequeno covilhete em porcelana  
branca decorada com esmaltes  
da “Família Rosa” sob o vidrado.  
No fundo, paisagem delicadamente  
pintada, com um imponente  
galo amarelo sobre rochedo azul.  
A ladeá-lo, grandes arbustos  
floridos e majestosas peónias.  
Na aba, fino friso de desenho  
geométrico e quatro reservas  
com peixe amarelo no mar. 🐟

o87. PEQUENO COVILHETE

YONGZHENG  
Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Yongzheng (1678–1735)  
Diâm.: 13,5cm  
C506

A YONGZHENG SAUCER DISH

Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Yongzheng period (1678–1735)  
Diam: 13,5 cm



Pequeno covilhete em porcelana  
branca decorada com belos  
esmaltes da “Família Rosa” sob  
o vidrado, com grande qualidade  
pictórica e finos esmaltes, do  
período Yongzheng.  
Centro com peónia desabrochada,  
limitado por um círculo.  
A restante decoração está  
compartimentada, com  
duas reservas polilobadas  
diametralmente opostas,  
com exuberantes motivos  
vegetalistas, que alternam com  
outras, de fundo branco, que  
realça um grande galo a cantar.  
Na aba, friso de desenho geométrico  
e duplo filete dourado. 🐟

Vd.

— VARELA SANTOS, A., *Uma coleção particular Yongzheng*, Varela Santos Ed.,  
Londres, 2005, p. 33.

Vd.

— WILLIAMSON, George C., *The Book Of Famille Rose*, Charles E. and Tuttle  
Company, Japan, 1970, pp. 79 e 80.



o88. CONJUNTO DE PEÇAS FOLHA DE TABACO  
Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Reinado Qianlong (1736–1795)

A SET OF TOBACCO LEAF PORCELAIN  
Glazed Porcelain  
China, Qing dynasty  
Qianlong period (1736–1795)

A porcelana da Companhia das Índias com decoração de “Folha de Tabaco” é um dos serviços mais apreciados da porcelana chinesa. A sua particularidade reside na profusão decorativa, que preenche quase toda a superfície das peças, com elementos vegetalistas de grandes dimensões, numa vibrante pintura a esmaltes azul-turquesa, amarelo, rosa, etc...

A inspiração não parece ter sido, no entanto, nas folhas de tabaco, mas sim na vegetação luxuriante do sudeste da Ásia e das ilhas do Oceano Pacífico, embora se admita que possa ter sido retirada de desenhos de têxteis indianos.

De encomenda portuguesa, e amplamente exportado para este mercado, foi o serviço de D. Caetano Pinto de Miranda Montenegro, 1º Visconde e Marquês da Praia Grande. Sabe-se que George Washington tinha um serviço “Folha de Tabaco” em Mount Vernon. Este desenho começou a ser produzido em meados do séc. XVIII, existindo pelo menos cinco variantes na decoração. Pela sua riqueza cromática e valor decorativo este padrão é altamente valorizado por colecionadores.



089. TERRINA COM TAMPA “FOLHA DE TABACO”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias

Decoração “Folha de Tabaco”

China, dinastia Qing

Reinado Qianlong (1736–1795)

Dim.: 19,5 × 11,0 × 11,0 cm

C295

A “TOBACCO LEAF” TUREEN

Glazed porcelain

China, Qing dynasty

Qianlong period (1736–1795)

Dim.: 19,5 × 11,0 × 11,0 cm

Rara terrina de pequenas dimensões, com tampa decorada com romãs, folhas e pequenas flores em tons de azul-cobalto, laranja, rosa e verde e alguns apontamentos dourados. Existem ainda folhas de tabaco, pequenas flores e uma mistura de flor de maracujá e hibisco. Pegas da terrina em forma de cabeça de javali e da tampa em forma de enrolamento. Esta peça resulta de uma simbiose entre a decoração

característica dos serviços de “Folha de Tabaco” e de “pseudo-Folha de Tabaco”. 🍵

Vd.

— HOWARD, David; AYERS, John, *China for the West: Chinese porcelain & other decorative arts for export illustrated from the Mottahedeh Collection*, Vol. II, Sotheby Parke Bernet, London, 1978, p. 542.

— VEIGA, Jorge Getúlio, *Chinese Export Porcelain in private Brazilian Collections*, p. 260.



090. PAR DE MOLHEIRAS COM TRAVESSA  
"FOLHA DE TABACO"

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China; dinastia Qing  
Reinado Qianlong (1736–1795)  
Dim.: molheiras 21,0 cm; travessas 21,2 cm  
C381

A PAIR OF "TOBACCO LEAF"  
SAUCEBOATS WITH DISH  
Chinese export porcelain  
China, Qing dynasty  
Qianlong period (1736–1795)  
Dim.: sauceboat 21,0 cm; dish 21,2 cm

Par de molheiras com travessas, em porcelana  
Chinesa Companhia das Índias, de bordo  
recortado, decoradas a azul-cobalto sob  
vidrado, com ricos esmaltes em *rouge de fer*,  
branco e da "Família Rosa", de "Folha de  
Tabaco".

Molheiras de forma ovalizada terminando  
em bico e profusamente decoradas com  
elementos vegetalista de grandes dimensões,  
sobressaindo uma grande folha azul-cobalto,  
a suposta "Folha de Tabaco". Pega em vírgula  
com decoração vegetalista a carmim. Interior  
das molheiras com pequenos arranjos florais.

Travessas em forma de folha, totalmente  
preenchidas com o mesmo padrão. 🍀



**091. PAR DE TRAVESSAS “FOLHA DE TABACO”**

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Reinado Qianlong (1736–1795)  
Dim.: 24,0 × 31,0 cm  
C313

**A PAIR OF “TOBACCO LEAF” PLATTERS**

Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Qianlong period (1736–1795)  
Dim.: 24,0 × 31,0 cm

**092. PAR DE PRATOS “FOLHA DE TABACO”**

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Reinado Qianlong (1736–1795)  
Diâm.: 16,0 cm  
C333

**A PAIR OF “TOBACCO LEAF” DISHES**

Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Qianlong period (1736–1795)  
Diam.: 16,0 cm

Belo conjunto de pratos e travessas, de uma das variantes mais conhecidas da decoração de “Folha de Tabaco”, pintadas a esmaltes policromos sobre o vidrado e douradas, com profuso padrão vegetalista onde destacamos uma soberba peónia aberta de colorido intenso. A aba é direita e levantada, e o bordo recortado, terminando em vírgula, interessante característica que lhe confere rara beleza. Verso com aba vidrada e decorada com motivos florais. 🌸

093. TERRINAS COM TRAVESSA

“FOLHA DE TABACO”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing

Reinado Qianlong (1736–1795)

Dim. travessas: 20,5 × 15,0 cm

Dim. terrinas: 19,0 × 12,5 cm

C332 + C470

“TOBACCO LEAF” TUREENS AND PLATTER

Glazed Porcelain

China, Qing dynasty

Qianlong period (1736–1795)

Dim. platters: 20,5 × 15,0 cm

Dim. tureens: 19,0 × 12,5 cm

Invulgar par de terrinas com travessa, decoradas com belos esmaltes da Companhia das Índias e ouro, com um padrão conhecido como “Folha de Tabaco”.

As peças são totalmente preenchidas por uma rica e exuberante decoração de padrão vegetalista onde destacamos uma soberba peónia aberta, crisântemos e flores de ameixoira de um colorido intenso. As peças da terrina e a tampa apresentam caule com folhas e flor em relevo de grande beleza. 🌿





094. PAR TRAVESSAS "FOLHA DE TABACO"  
DE GRANDES DIMENSÕES

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Reinado Qianlong (1736–1795)  
Dim.: 40,5 × 47,5 cm  
C329

A PAIR OF "TOBACCO LEAF"  
VERY LARGE OVAL PLATTER  
Chinese export porcelain  
China, Qing dynasty  
Qianlong period (1736–1795)  
Dim.: 40,5 × 47,5 cm

Par de travessas de grandes dimensões ovaladas, quase quadrangulares, com o padrão da "Folha de Tabaco" onde se destaca uma linda e grande peônia desabrochada, no meio da vegetação.

A exuberante decoração vegetalista é sem dúvida realçada pelas grandes dimensões destas peças. Aba levantada e bordo recortado, terminando em vírgula, interessante característica que lhes confere beleza adicional.

Verso com aba vidrada e decorada com motivos florais. 🌸





095. TRAVESSA “FOLHA DE TABACO”  
DE GRANDES DIMENSÕES

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Reinado Qianlong (1736–1795)  
Dim.: 36,5 × 43,0 cm  
C314

A LARGE OVAL “TOBACCO LEAF” PLATTER  
Chinese export porcelain,  
tobacco leaf decoration  
China, Qing dynasty  
Qianlong period (1736–1795)  
Dim.: 36,5 × 43,0 cm

Travessa ovalada de grandes dimensões, com o padrão da “Folha de Tabaco” onde se destaca uma grande peônia desabrochada, de uma profusa vegetação.

A exuberante decoração vegetalista é realçada pelas grandes dimensões da travessa.

Aba levantada e bordo recortado, terminando em vírgula, característica deste tipo de decoração.

Verso com aba vidrada e decorada com motivos florais. 🌸



096. TRAVESSA “FOLHA DE TABACO”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Reinado Qianlong (1736–1795)  
Dim.: 18,0 × 25,5 cm  
C341

A “TOBACCO LEAF” PLATTER

Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Qianlong period (1736–1795)  
Dim.: 18,0 cm × 25,5 cm

Interessante e rara variante da decoração “Folha de Tabaco”, onde aparece representada, no meio da rica decoração vegetalista, uma Kuan-Yin ou Guanyin, sobre nuvem com vegetação luxuriante, padrão denominado usualmente no ocidente Princesinha. A deusa Kuan-Yin, *dadora de filhos*, forma feminina de *bodhisattva Avaklokiteçvara*, representa a suprema compaixão de todos os Budas, na forma usual a partir do final da dinastia Ming. 🌸



097. TRAVESSA “FOLHA DE TABACO”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Reinado Qianlong (1736–1795)  
Dim.: 33,5 × 26,5 cm  
C330

A “TOBACCO LEAF PLATTER”  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Qianlong period (1736–1795)  
Dim.: 33,5 × 26,5 cm



098. TRAVESSA “FOLHA DE TABACO”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Reinado Qianlong (1736–1795)  
Dim.: 38,0 × 29,5 cm  
C331

A “TOBACCO LEAF” PLATTER  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Qianlong period (1736–1795)  
Dim.: 38,0 × 29,5 cm

Travessas oitavadas, com um dos padrões decorativos típicos da “Folha de Tabaco”, com belos esmaltes e colorido intenso, numa decoração de rara beleza que ocupa a quase totalidade da travessa. Rica e exuberante decoração com tema vegetalista que se desenvolve em todo o fundo e na aba; com muitas folhas onde se destaca a “Folha de Tabaco” a azul-cobalto e ouro, crisântemos e flores de ameixoeiras. 🌿



099. PAR DE PRATOS “FOLHA DE TABACO”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing,  
Reinado Qianlong (1736–1795)  
Diâm.: 15,5 cm  
C459

A PAIR OF “TOBACCO LEAF” DISHES  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Qianlong period (1736–1795)  
Diam.: 15,5 cm

Par de pratos recortados, com belos esmaltes da Companhia das Índias e ouro, decorados com uma das variantes da “Folha de Tabaco”. Apresentam um rico e exuberante tema vegetalista, destacando-se a folha de tabaco amarela e outras em vários tons de azul, que preenchem todo o fundo e a aba, flores e folhas de crisântemos e de ameixoeira. Ao centro dois formosos faisões, um pousado

sobre um ramo (*dryandra cordate*) e o outro a olhar para os ratos e esquilos que comem frutos. 🐿️

Vd.

— DEBOMY, P., *Tobacco Leaf and Pseudo, A Tentative Inventory*, Sèvres, Société des Amis du Musée de la Céramique, 2013, p. 109.



100. PAR DE PRATOS “FOLHA DE TABACO”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Período Qianlong (1736–1795)  
Diâm.: 23,0 cm  
C362+C363

A PAIR OF “TOBACCO LEAF” DISHES

Chinese export porcelain  
China, Qing dynasty  
Qianlong period (1736–1795)  
Diam.: 23,0 cm

Par de pratos recortados, com belos esmaltes da  
Companhia das Índias e ouro.  
Rica e exuberante decoração com tema vegetalista  
que se desenvolve em toda o fundo e aba,  
onde se destaca exuberante “Folha de Tabaco”  
a azul-cobalto e ouro, crisântemos e flores de  
ameixoeira. 🌸



**101. TRAVESSA “FOLHA DE CHÁ”**

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing  
Reinado Qianlong (1736–1795)  
Dim.: 29,5 × 22,0 cm  
C399

A “TEA-LEAF” PLATTER  
Glazed Porcelain  
China, Qing dynasty  
Qianlong period (1736–1795)  
Dim.: 29,5 × 22,0 cm

Travessa com aba inclinada, moldada e recortada em porcelana branca, decorada com ricos esmaltes da “Família Rosa”. Fundo preenchido por rosácea central ladeada por duas mais pequenas de onde partem enrolamentos vegetalistas estilizados, flores de hibisco, peónias e uma sobreposição de vários outros elementos. A composição estende-se para além do centro até à aba. Na parte superior dois anéis enlaçados, atravessados por ramos de folhas e flores. A aba termina com um filete a ouro que percorre todo o recorte da travessa. esta decoração, dita “Folha de Chá”, é considerado por alguns, um dos mais exóticos e coloridos padrões da porcelana chinesa de exportação. 🍵



102. CONJUNTO DE PEÇAS DO  
“SERVIÇO DE D. JOÃO VI”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, dinastia Qing

Reinado Qianlong (1736–1795)

C319

A SET OF “D. JOÃO VI SERVICE”

PLATTERS AND DISHES

Glazed Porcelain

China, Qing dynasty

Qianlong period (1736–1795)

Conjunto de peças em porcelana da China da Companhia das Índias decorada com esmaltes policromados da “Família Rosa” sob vidrado, representando paisagens com pavões, rochedos e grande peônia entre outros elementos vegetalistas, terminando em bordo liso ou recortado.

Esta decoração é conhecida por serviço dos pavões, um dos oito serviços que D. João VI levou para o Brasil. 🌸

Vd.

— GETULIO VEIGA, J., *Chinese Export Porcelain in Private Brazilian Collections*, Han-Shan Tang Ltd., Londres, 1989, pp. 177–179.



**103. PAR DE PRATOS DE GRANDES DIMENSÕES DO “SERVIÇO DE PAVÕES”**

Porcelana vidrada, “Família Rosa”  
China, dinastia Qing  
Reinado Qianlong (1736–1795)  
Diâm.: 41,5 cm  
C237

A PAIR OF “PEACOCK SERVICE” CHARGERS  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Qianlong period (1736–1795)  
Diam.: 41,5 cm

Par de pratos de grandes dimensões em porcelana chinesa, da Companhia das Índias, com decoração de “pavões”.

Ricos esmaltes da “Família Rosa”, representando paisagem com pavões, rochedos e grande peônia entre outros elementos vegetalistas, terminando em bordo liso. Aba com quatro reservas com temas vegetalistas.

Decoração conhecida por serviço de “pavões”, um dos oito serviços que D. João VI levou para o Brasil. 🌸



104. PAR DE TRAVESSAS “SERVIÇO DE PAVÕES”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias

China, dinastia Qing

Reinado Qianlong (1736–1795)

Dim.: 33,5 × 42,5 cm

C312

A PAIR OF “PEACOCK SERVICE” PLATTERS

Glazed porcelain

China, Qing dynasty

Qianlong period (1736–1795)

Dim.: 33,5 × 42,5 cm



105. FRASCO DE RAPÉ COM AS ARMAS DE  
D. JOÃO V E D. MARIA ANA DA ÁUSTRIA

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Qianlong (1736–95)  
Alt.: 7,0 cm  
C542

A KING D. JOÃO V E D. MARIA ANA DA  
ÁUSTRIA COATS OF ARMS SNUFF BOTTLE  
Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Qianlong period (1736–95)  
Height: 7,0 cm

Raro frasco de rapé de corpo ovalizado e achatado, em porcelana branca decorada com esmaltes e ouro sobre o vidrado, do período Qianlong.  
Cada face é preenchida com as armas do Rei D. João V e da Rainha D. Maria Ana da Áustria, inseridas numa cartela encimada por coroa real fechada, separadas lateralmente por uma singela flor com ramificações a rosa e ouro.  
Tampa semi-esférica em jadeite.  
Peça idêntica no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque, (inv. 62.243.26.27) e no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (inv. 353 Cer).

Foram os portugueses que introduziram o tabaco na China na segunda metade do século XVI. Durante a dinastia Qing, foi proibido fumar, mas paradoxalmente, a inalação do rapé era permitida por acreditarem ter propriedades medicinais, para o tratamento de dores de cabeça, constipações e problemas de estomago. O consumo generalizou-se durante esse período, tanto na China, como em toda a Europa, e rapidamente se expandiu entre as classes elevadas e especialmente na corte imperial. Feitos nos mais diversos materiais e de fácil transporte, foram aos poucos substituindo as práticas caixas onde inicialmente era guardado o rapé.

106. PAR DE MANGA DE FARMÁCIA

Faiança portuguesa  
Lisboa, 1630–1640  
Alt.: 27,5 cm  
C576

A PAIR OF APOTHECARY JARS

Glazed portuguese faience  
Lisbon, 1630–1640  
Height: 27,5 cm



Magnífico par de mangas de grandes dimensões, cilíndricas e ligeiramente cintadas, decoradas a azul-cobalto, sobre esmalte branco estanífero. Apresentam uma decoração idêntica e fantasiosa ao gosto oriental com animais, rochedos e vegetação, que se desenvolve em dois níveis. Na parte superior, varandins interrompidos por enrolamentos com *rodas da lei*, símbolo budista de Bom Augúrio, da Lei Soberana e da Autoridade, uma interpretação dos oleiros portugueses dos rochedos típicos na porcelana chinesa. Estão rodeados por elementos vegetalistas, três árvores e flores, sobressaindo uma palmeira, símbolo da imortalidade. No céu, ingénuas pinceladas,

proporcionam profundidade e movimento à composição. Na parte inferior da mesma, repetem-se os varandins, os rochedos e os elementos vegetalistas, aqui com elegantes flores, tais como margaridas, artemísias e camélias, e ainda um pessegueiro com os seus frutos. Um casal de lebres, símbolo da fertilidade, um gamo, emblema de longevidade, e um bode requintadamente pintado, traduzindo prosperidade, boa sorte e paz, passeiam-se nesta exuberante paisagem. Toda esta composição monocromática mostra a sabedoria do artista, nas diversas densidades do pigmento, dando movimento

e profundidade à composição, com grande requinte pictórico. No colo, uma cercadura de “caracóis barrocos” e filetes a azul-cobalto. Para além da magnífica decoração, do seu vidro estanífero fino e da qualidade da argila, é de realçar o facto de se tratar de um par. Destacamos a grande profusão decorativa que remete para o gosto islâmico, sendo de notar que as representações simbólicas, apanágio da porcelana da China, quando usadas na faiança portuguesa, como é o caso, são elementos meramente decorativos. Ex-colecção de António Miranda. 🐾



107. GARRAFA DE PEREGRINO

Faiança portuguesa  
Lisboa, 1630–1640  
Altura: 46,0 cm  
C588



PILGRIM BOTTLE  
Glazed portuguese faience  
Lisbon, 1630–1640  
Height: 46,0 cm



Garrafa de peregrino de grandes dimensões com cinco pares de asas laterais, em faiança portuguesa da primeira metade do século XVII, coberta de esmalte estanífero de grande qualidade e brancura, sobre o qual foi aplicada a decoração pintada a azul-cobalto. De grande elegância, a forma é ovóide com pescoço longo e gargalo estreito e assenta em pé circular. O bojo é periforme e a decoração está dividida por duas faixas horizontais. Na central, que ocupa quase todo o corpo, e que contém as asas laterais apostas, desenvolve-se uma cena de caça, com dois cães perseguindo vários lebrões, em cada uma das faces da peça. Um cão corre ladrando, enquanto o outro rosna escondido atrás de um arbusto, à espera do momento oportuno para atacar. Entre vegetação exótica, com vários arbustos de duas flores, dois lebrões tentam esconder-se no meio da vegetação, outro foge em pânico enquanto olha para trás em direcção ao latido, e o quarto está atónito, como que petrificado, amedrontado e surpreendido, sem perceber o que está a acontecer. Numa gruta escura, no centro da cena, alheios ao perigo que correm, um casal de lebres brancas copulam, numa alusão ao amor e numa interpretação ingénua e irónica do símbolo chinês da fecundidade. Esta paisagem repousa numa banda larga de folhas de acanto sobre fundo azul, quase copiada de

um referente oriental. Lateralmente as dez asas estão decoradas com o tema chinês da pérola, mas aqui mais parecem olhos, como que se a cena estivesse a ser observada por curiosos.

- O ombro é decorado com quatro flores estilizadas equidistantes, que lembram os temas florais das garrafas do período Ming – Chongzhen (1611–1644), e que poderão ser uma interpretação inocente da *roda da lei*.
- O pescoço está dividido a meio por um anel saliente, decorado com uma linha ondulante, que separa dois painéis, segundo o modelo típico das garrafas da época deste Imperador. O inferior junto ao ombro é preenchido com folhas de palmeira justapostas, e o superior tem linhas verticais terminando em dois filetes, junto ao gargalo revirado.
- A lebre é frequentemente usada na decoração da porcelana da China. É o quarto signo do zodíaco chinês e um dos símbolos da Lua, traduzindo inteligência e longevidade: a lebre taoista reside na lua onde tritura as drogas que compõem o licor da imortalidade. Este animal, o *Jingzhi*, foi ainda excepcionalmente utilizado como marca no fundo de algumas peças Kraak, no período Wanli, sinal de grande qualidade de manufactura.

Embora as cenas eróticas sejam muito frequentes na porcelana da China de fabrico posterior,

só se conhece uma taça com cenas de sexo explícito da dinastia Ming, que foi encontrada nas escavações do antigo Convento de Santana, na zona Oriental de Lisboa, local onde existiam várias oficinas de oleiros. Sendo que este motivo satírico nunca fora usado na gramática decorativa em Portugal, fica a questão de saber se o oleiro que executou esta garrafa teria tido conhecimento da existência desta peça de porcelana. Efectivamente, a única peça de cerâmica que conhecemos com dois coelhos em cópula pertence à colecção do Museu do Azulejo de Lisboa: um azulejo de figura avulsa, datável de meados do século XVII (Inv. MNAz 6436 Az)<sup>1</sup>. Sabe-se de duas peças de idêntico formato, embora mais pequenas, com três pares de asas laterais. Um destes cantos encontra-se no Museu dos Biscainhos, em Braga (cota 322) e a outra numa colecção particular. A finalidade das asas seria de passar uma corda que segurasse a garrafa quando o mercador a punha a refrescar na água dos rios, de forma a não serem levadas pela corrente.

Ex-colecção do Dr. Ferreira de Lima. 🐰



<sup>1</sup> Azulejo de figura avulsa, datável de meados do século XVII — colecção Museu do Azulejo de Lisboa (Inv. MNAz 6436 Az).





**108. PRATO DE GRANDES DIMENSÕES  
FAIANÇA PORTUGUESA “PRÉ-ARANHÕES”**

Lisboa (?), 1640–1650

Diâm.: 37,5 cm

C503

A LARGE “PRÉ-ARANHÕES” DISH  
GLAZED PORTUGUESE FAIENCE

Lisbon (?), 1640–50

Diam.: 37,5 cm

Belo prato de grandes dimensões, com covo pouco acentuado e de aba levantada, esmaltado a branco e decorado a azul-cobalto, em faiança portuguesa da primeira metade do século XVII, inspirada na porcelana chinesa *Kraak* do período Wanli, dinastia Ming.

Fundo com decoração muito preenchida onde sobressai, numa exuberante paisagem exótica, um javali junto a um varandim, uma roda budista e, ao fundo, casario com igreja. A aba está preenchida com oito reservas, que alternam frutos geminados com pé espinhado e folhas de artemísia com cordões enrolados, separadas por colunelos de laçadas com “selos” suspensos.

O tardo da aba tem cinco reservas com folhas de palma, separadas por traços verticais. 🍌



109. PRATO DE GRANDES DIMENSÕES  
FAIANÇA PORTUGUESA “PRÉ-ARANHÕES”

Lisboa (?), 1640–1650

Diâm.: 37,5 cm

C504

A LARGE “PRÉ-ARANHÕES” DISH

GLAZED PORTUGUESE FAIENCE

Lisbon (?), 1640–1650

Diâm.: 37,5 cm

Belo prato de grandes dimensões, com covo pouco acentuado e de aba levantada, esmaltado a branco e decorado a azul-cobalto e vinoso de manganês, em faiança portuguesa da primeira metade do século XVII, inspirada na porcelana chinesa *Kraak* do período Wanli, dinastia Ming.

No fundo desenvolve-se paisagem de influência oriental, com um gamo junto a um varandim e exuberante vegetação exótica. Aba preenchida por oito reservas, que alternam frutos geminados com pé espinhado e folhas de artemísia com cordões enrolados, separadas por colunelos de laçadas com “selos” suspensos.

O tardo da aba tem seis reservas com folhas de palma, separadas por traços verticais. 🌿

110. PRATO DE GRANDES DIMENSÕES

Faiança portuguesa  
Lisboa, 1620–1640  
Diâm.: 35,0 cm  
C574

A LARGE DISH  
Glazed portuguese faience  
Lisbon, 1620–1640  
Diam.: 35,0 cm



Raro prato de faiança portuguesa do segundo quartel do século XVII de covo acentuado, aba lisa e levantada, coberto de esmalte branco e com decoração pintada a azul-cobalto.

O fundo é preenchido com figura de um imponente fidalgo português de gibão, com roupeta presa com cinto fluído, calças e meias atadas por fita, chapéu de abas largas e plumas, uma espingarda ao ombro e um espadim à cintura, rodeado por paisagem exótica com varandim, um pequeno rochedo com pessegueiro florido entre outros elementos florais.

A aba segue o modelo da porcelana chinesa Kraak do período Wanli com seis reservas limitadas

por vírgulas, preenchidas de folhas de acanto exuberantes, que alternam com padrão de enrolamentos com pérola ao centro e romã na base, seguindo as bandas verticais de flores de romãzeira ou colonelos de laçadas com “selos” suspensos dos pratos Kraak.

A decoração com influência da porcelana da china é a ornamentação mais importante e emblemática da faiança portuguesa do século XVII. O que verdadeiramente caracteriza esta época é a aba, que deriva dos pratos com decoração Wanli, não como cópias fiéis destas peças à maneira de contrafação, mas sim uma interpretação do oleiro, plena de criatividade.

O verso apresenta doze filetes oblíquos.

A peça é a capa do livro *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos* de José Queirós, editado em 2002.

Ex-colecção de António Capucho. 📖

Vd.

— QUEIRÓS, José, *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, Editorial Presença, Lisboa, 2002, p. 35.

— *Céramique du Portugal du XVI au XX Siècle*, Musée Arian Genève, Lisboa, 2004, cat. p. 78, f. 27.





### 111. AZULEJOS

Barro vidrado  
Portugal, séc XVII  
Dim.: 29,0 × 29,0 cm  
F1040

BLEU AND WHITE TILES  
Portugal, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 29,0 × 29,0 cm

Dois conjuntos de quatro azulejos de faiança portuguesa do final do século XVII, em azul e branco, integrados em barras rectilíneas, com as armas de Domingos de Antas da Cunha, a quem foi passada Carta de Brasão de Armas a 7 de Setembro de 1680, com o seguinte ordenamento: escudo esquartelado de Antas, Cunha, Pereira e Machado, tendo no primeiro quartel, por diferença, uma brica de prata carregada de uma moleta de vermelho, e por timbre o atributo dos Antas (uma anta de sua cor).

Cada conjunto apresenta pintura a azul-cobalto sobre esmalte estanífero branco, formando brasão de armas enquadrado por folhagem

de acanto barroca e delimitado por friso branco, seguido de remate em azul.

A pintura é densa, sem grandes variações cromáticas, integrando-se na estética da produção barroca do final do século XVII, anterior àquela que corresponde ao período de afirmação dos designados “Grandes Mestres”, cuja marca de erudição é distintiva no panorama da arte azulejar portuguesa. Acrescenta-se que, por ausência de elementos, ignora-se se estes dois conjuntos pertenciam a uma barra de painel cuja composição central fosse ornamental, figurativa ou mesmo seriada. 🐰

Nota:

— Agradecemos ao Sr. Prof. Doutor Miguel Metello Seixas a identificação das armas.

Vd.

— SIMÕES, J.M. dos Santos, *Azulejaria em Portugal no século XVII*, Tomo I e II, Lisboa, F.C.G., (2ª edição), 1997.

— BORREGO, Nuno Gonçalo, *Cartas de Brasão de Armas – Colectânea*, Lisboa, Guarda-mor, 2003, pp. 124–126.



112. "ALBARRADAS"

Painel de Azulejos  
Portugal, séc. XVIII  
Dim.: 87,0 × 160,0 cm  
F653

"ALBARRADAS"  
Blue on white tiles panel  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 87,0 × 160,0 cm

Painel de 66 azulejos representando duas  
albarradas: vasos de flores ladeados por  
meninos que seguram capitel.  
Um palmito encimado por querubim alado separa  
as duas albarradas.  
Moldura com faixa barroca. 🍷

**113. PAR DE DIGNATÁRIOS SANCAI**

Terracota Vidrada

China, dinastia Tang (618 - 906 dC)

Alt.: 84,0 cm

E027+E027A

A RARE PAIR OF SANCAI-GLAZED POTTERY

FIGURE OF A COURT OFFICIAL

Glazed pottery

China, Tang dynasty (618 - 906 AD)

Height: 84,0 cm

Teste de termoluminescência de Oxford.

Raras figuras em terracota vidrada Sancai, representando elegantes dignatários da corte, de corpo inteiro sobre uma base que pretende simular uma rocha.

As faces, de bochechas pronunciadas e com sobranceiras em arco, estão pintadas com um pálido pigmento de cor avermelhada e os cabelos presos, por debaixo de chapéus altos, destacando-se um pássaro, em pleno voo e em relevo, numa das peças.

Vestem túnicas de mangas largas em tons de âmbar debruadas a verde, por cima de calças brancas. Calçam sapatos âmbar, em terracota vidrada nas típicas cores *sancai*.

O oficial de maior importância hierárquica, possui um pássaro de asas abertas no chapéu, indicativo da sua alta patente, divisas sobre os ombros e a gola subida, também associadas ao seu estatuto.

Uma peça muito semelhante foi descoberta numa escavação em 1972, em Xingtaocun, província

de Shaanxi e está ilustrada em: *QUANJI, Zhongguo Taoci, "Tang sancai", Shanghai, 1983, n.º 36*. Essa figura representa um oficial de alta patente – de chapéu com o pássaro de asas abertas e gola virada para cima – semelhante a este dignatário. A figura estava colocada no túmulo de um aristocrata: só pessoas com estatuto social muito importante podiam ter este tipo de protetores no seu túmulo. 🐦

Os dignatários em terracota, destinavam-se a acompanhar os membros da alta sociedade chinesa na vida para além da morte, como símbolo do seu estatuto social e para afastarem os maus espíritos, assegurando a proteção e inviolabilidade da sepultura.

Vd.

— JOSEPH, Adrian M.; MOSS, Hugh M.; FLEMING, S. J., *Chinese Pottery Burial Objects of The Sui and Tang Dynasties*, London, June 1970, p. 56, fig. 79 e 80.

— PRODAN, Mario, *The art of The Tang Potter*, Thames and Hudson, London, fig. 97.





114. LUKAPALA

Terracota vidrada Sancai  
China, dinastia Tang (618–906 dC)  
Alt.: 87,0 cm  
E061

LUKAPALA  
Glazed pottery  
China, Tang dynasty (618–906 AD)  
Height: 87,0 cm

Teste de termoluminescência de Oxford

Rara figura em terracota, representando Lukapala, com vidrado em tons de verde, bege e âmbar (*sancai*). 🌟

O Lukapala ou deus do fogo, deriva de uma divindade budista, meio homem meio animal e era utilizado para proteger os túmulos, sendo colocado num dos pontos cardeais.

Vd.

- JOSEPH, Adrian M.; MOSS, Hugh M.; FLEMING, S. J., *Chinese Pottery Burial Objects of The Sui and Tang Dynasties*, London, June 1970, p. 5, fig. 77.
- PRODAN, Mario, *The art of The Tang Potter*, Thames and Hudson, London, fig. 40.
- VALENSTEIN, Suzanne G., *A Handbook of Chinese Ceramics*, The Metropolitan Museum of Art, fig. 5.

115. **PAGODE**

Terracota vidrada  
China, dinastia Han (206 aC - 220 dC)  
Alt.: 85,0 cm  
E099

**PAGODA**

Glazed pottery  
China, Han dynasty (206 BC - 220 AD)  
Height: 85,0 cm

Teste de termoluminescência de Oxford.

Pagode em terracota vidrada a verde, composto por quatro peças separadas, de dimensões diferentes, formando uma torre. A entrada é feita através de um pequeno terreiro, com um murete decorado com animais fantásticos. Em cada piso uma pequena porta, encimada por decoração geométrica e ladeada por duas figuras, dá acesso a um varandim com muro decorado com motivos geométricos; um telhado inclinado separa os pisos. 🍷





**116. MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO**

Madeira policromada  
Indo-português, séc. XVII  
Alt.: 50,0 cm  
F333

A BABY JESUS AS “SALVATORE MUNDI”

Carved and painted teakwood  
Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Height: 50,0 cm

Escultura indo-portuguesa em madeira policromada, representando o Menino de pé, em cima do globo terrestre, sobre peanha ornada com três querubins alados.

O Menino Jesus, de expressão serena esboçando um ligeiro sorriso e cabelos muito encaracolados num tratamento bem indiano, levanta dois dedos da mão direita num gesto de dignidade majestática, de quem abençoa, numa atitude “Salvador do Mundo”. 🙏



**117. MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO**

Madeira policromada  
Indo-português, séc. XVII  
Alt.: 54,0 cm  
F334

BABY JESUS AS “SALVATORE MUNDI”

Carved and painted teakwood  
Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Height: 54,0 cm

Imagem do Menino Jesus Salvador do Mundo desnudo, em pé sobre uma volumosa base esférica, simbolizando o mundo, que repousa numa peanha com folhas de acanto. A expressão é serena, esboçando um discreto sorriso. Levanta a mão direita em sinal abençoante e na esquerda segura o globo terráqueo.

Apresenta-se descalço perna direita levemente arqueada, numa atitude de início de caminhada. 🙏



**118. MENINO JESUS**

Madeira entalhada e policromada

Goa, séc. XVII

Base D. José séc. XVIII

Dim.: 56,5 cm

D511

BABY JESUS

Carved and painted wood

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Portuguese, 18<sup>th</sup> c. wooden base

Height: 56,5 cm

Imagem indo-portuguesa do séc. XVII

representando o Menino Jesus de pé em atitude contemplativa. A posição da mão direita remete claramente para as imagens de Buda e as feições, nomeadamente o nariz aquilino, olhos papudos e o cabelo com caracóis volumosos denotam uma franca influência hindu; a imagem está pintada em tons naturais e assente numa peanha de madeira D. José, a vermelho e ouro, decorada com volutas de acanto. Policromia original. Resplendor em prata. 🌟



**119. TRINDADE NA TERRA  
A VIRGEM, O MENINO E SÃO JOSÉ**

Barro policromado e dourado  
Braga, 1.º quartel do séc. XVIII  
Dim.: 73,0 × 103,0 cm  
F594

**HOLLY FAMILY**

Gilded and painted clay  
Braga, first half of the 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 73,0 × 103,0 cm

Extraordinário grupo escultórico da Sagrada Família, envergando chapéus e ricos trajas pintados em tons de azul, verde, vermelho, laranja e ouro, ricamente decorados com flores e volutas de folhas realçadas a ouro. As três figuras envergam mantos ricamente moldados, presos na cintura e caindo em drapeado, reforçando o movimento da caminhada. As feições são serenas, à excepção das do Menino Jesus, mais jovial e sorridente. Nossa Senhora e São José caminham, segurando pela mão o Menino, numa atitude de intimidade familiar e protecção. Policromia original. 🍷

*Este pequeno grupo de peças de imaginária barroca portuguesa em terracota policromada, destinado a oratório, mostra o trabalho de um competente mestre imaginário, possivelmente bracarense, ou oriundo desse centro, e integra-se na iconografia corrente para esta típica representação iconográfica, muito popularizada durante a Contra-reforma. Mostra uma graciosidade na caracterização dos panejamentos, e uma elegância rítmica no diálogo surdo que transparece entre as três figuras, que valorizam sobremaneira o conjunto.*

*Prof. Dr. Vítor Serrão, Historiador de Arte, IHA-FLUL*



#### 120. SANTO ANTÓNIO

Madeira de teca policromada  
Indo-português, séc. XVI/XVII  
Alt.: 94,0 cm  
F851

A SAINT ANTHONY  
Carved and painted teakwood  
Indo-Portuguese, 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> c.  
Height: 94,0 cm

As imagens em madeira, foram, em comparação com as suas homólogas em marfim, muito menos comuns no Ocidente, sendo executadas maioritariamente para consumo interno.

A representação da temática antoniana é a que aparece em maior quantidade na imaginária indo e cingalo-portuguesa, mantendo-se esta iconografia inalterável entre o séc. XVI e XVII. Os Franciscanos foram os primeiros missionários a estabelecerem-se no território da Índia. Em 1500 Pedro Álvares Cabral levava na sua frota 8 frades franciscanos, que deram origem à evangelização de Cochim e Cranganor.

Esta ordem religiosa rapidamente multiplicou as suas missões, em vários pontos da Índia, sendo detentora, 40 anos depois, de 16 colégios, 3 hospícios e 237 residências paroquiais.

Escultura indo-portuguesa de madeira com vestígios de policromia, representando Santo António de Lisboa.  
Imagem de vulto inteiro, veste o hábito de burel, pregueado, atado à cintura com corda fazendo nós nas pontas pendentes.  
Sobre a túnica, enverga capa curta com capuz, abotoado na frente e caindo sobre os braços. De expressão alheada, apresenta-se tonsurado, com os cabelos marcando sulcos paralelos, característica dos seguidores de S. Francisco de Assis.  
Na mão esquerda segura o livro, a assinalar a sua condição de doutor e pregador, na direita segura uma haste de açucena, símbolo de castidade. Assenta sobre um soco de madeira. 🍷



**121. SÃO JOSÉ**

Madeira de teca policromada

Indo-português, séc. XVII

Alt.: 70,0 cm

F451

A SAINT JOSEPH

Carved and painted teakwood

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Height: 70,0 cm

São José com o Menino, escultura indo-portuguesa em madeira esculpida e policromada, do séc. XVII. São José representado de pé, com cabelos e barba ondulados, enverga túnica comprida até aos pés, manto sobre as costas com pontas apanhadas na mão esquerda e calça sandálias. Segura no Menino Jesus, do tipo Salvador do Mundo, na mão esquerda e a vara de açucenas na direita. 🌟



**122. SÃO MIGUEL ARCANJO**

Madeira de teca policromada

Portugal, séc. XVII

Alt.: 104,0 cm

F863

A ST. MICHAEL THE ARCHANGEL

Carved and painted teakwood

Portugal, 17<sup>th</sup> c.

Height: 104,0 cm

Escultura do séc. XVII, de vulto pleno, em madeira entalhada e policromada, representando S. Miguel.

Apresenta-se de pé, em posição frontal, com uma expressão satisfeita, tranquila de quem venceu o inimigo. Usa vestes de guerreiro à maneira romana, “...calcando a figura alada, peluda e cornuda do dragão (demónio), que estrebucha, erguendo a cauda, tentando retirar da boca a lança do Santo”.

Na mão esquerda segura o escudo. Vestígios de asas nas costas. 🗝️

S. Miguel, um dos sete Arcanjos de que fala o Apocalipse, foi o chefe da Milícia celeste que salva a Igreja Católica, combatendo e matando o dragão associado à derrota da heresia protestante, pelo que é considerado símbolo do poder papal.



**123. SANTO ANTÓNIO PREGANDO AOS PEIXES**

Madeira policromada e dourada

Indo-português, séc. XVII/XVIII

Alt.: 132,0 cm

F966

**SANT ANTHONY**

Gilt and polychrome wood

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup>/18<sup>th</sup> c.

Height: 132,0 cm

Rara imagem de Santo António pregando aos peixes, em madeira policromada, peça indo-portuguesa do século XVII/XVIII. Para além da qualidade escultória da peça, a raridade prende-se com a iconografia, que se encontra

ocasionalmente em painéis de azulejos, sendo raríssimos em representação tridimensional.

O Santo encontra-se de pé, seguindo os modelos tradicionais da iconografia cristã.

De feições delicadas, tem, olhos grandes, face serena e expressiva e esboça um sorriso.

Tem cabelo em tufo circular, a tonsura característica dos seguidores de S. Francisco de Assis.

Veste hábito franciscano com túnica cingida por um cordão grosso, com três nós, que simbolizam os votos à Ordem – castidade, pobreza e obediência, rematado por uma borla. A mão esquerda segura o livro e o braço direito está levantado, com o dedo indicador hirto, em pregação. 📖

124. SÃO FRANCISCO XAVIER

Madeira policromada e dourada

Indo-português, séc. XVII

Alt.: 163,0 cm

F967

SAINT FRANCIS XAVIER

Gilt and polychrome wood

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Height: 163,0 cm

Imponente escultura em madeira policromada, de São Francisco Xavier em tamanho natural, peça indo-portuguesa do século XVII.

De grande qualidade escultórica, o Santo encontra-se de pé, frontalizado, com feições rígidas, bem delineadas, ao gosto indiano. Veste longa sotaina negra, de gola redonda debruada a vermelho, com botões perlados no torax, desenhando pregas, com cinto atado por nó de laçada. Está coberto por uma capa, apanhada sobre o braço esquerdo, o que confere dinamismo á obra. A mão direita seguraria a cruz e a esquerda está colocada junto ao coração. 🍷



A Nossa Senhora da Imaculada

Conceição representa a crença cristã de que a Virgem ficou desprovida de todo o Pecado Original a partir do momento em que concebeu Cristo.

Em Portugal a Sua importância deve-se ao facto de o rei D. João V, durante as Cortes reunidas em Lisboa em 1713, ter proclamado Nossa Senhora da Conceição a Padroeira de Portugal, passando a ser a verdadeira soberana de Portugal. Desde então, nenhum dos nossos reis voltou a ostentar a coroa, direito que passou a pertencer em exclusivo à Excelsa Rainha, Mãe de Deus.



125. NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO E MENINO JESUS

Madeira de teca policromada e marfim

Indo-portuguesa, séc. XVII

Alt.: 43,5 cm

F802

A VIRGIN AND CHILD

Ivory, carved, gilded and painted teakwood

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Height: 43,5 cm

Nossa Senhora da Conceição com o Menino Jesus ao colo, escultura indo-portuguesa do séc. XVII, em madeira policromada e marfim.

A figura está de pé sobre peanha em madeira entalhada e policromada, decorada com três cabeças de anjo sob o crescente lunar.

De expressão serena, com o cabelo penteado e apanhado na nuca, parcialmente coberto pelo véu, observa o Menino deitado, que segura nas suas mãos.

Apresenta o corpo frontalizado e enverga túnica comprida, cingida na cintura, tapando os pés. As vestes são decoradas com tarja de motivos pintados a ouro na orla, à maneira indiana.

Nos ombros usa manto que cobre a cabeça apanhado à frente sob os antebraços, deixando as pontas pendentes e caindo em pregas sobrepostas. 🌙

126. NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

Madeira policromada e marfim

Goa, séc. XVII/XVIII

Alt.: 42,0 cm

AN OUR LADY OF THE IMMACULATE CONCEPTION

Polychrome wood and ivory

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup>/18<sup>th</sup> c.

Height: 42.0 cm

Imagem indo-portuguesa de grande qualidade escultórica, representando Nossa Senhora da Conceição, assente em crescente lunar sobre nuvens de onde emergem seis cabeças de anjo. A Nossa Senhora enverga ricos trajés em tons de vermelho, azul e dourado e pisa com o pé esquerdo a serpente. Mãos, cabeça e lua em marfim pintado. Policromia original. 🌙

127. NOSSA SENHORA COM MENINO JESUS

Madeira de teca policromada

Indo-portuguesa, séc. XVII

Alt.: 46,0 cm

F131

A VIRGIN AND CHILD

Carved, gilded and painted teakwood

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Height: 46,0 cm

Escultura indo-portuguesa de madeira, com policromia e ouro.

Nossa Senhora com o Menino, em postura frontal com grande rigidez formal, muito característico das composições indo-portuguesas.

A Virgem apresenta cabelos longos, repartidos ao meio, olhos grandes numa expressão vaga e em atitude serena. Veste túnica vermelha, com decote curto e redondo, debruado por filete e cingida na cintura. Na cabeça, manto caindo sobre as costas e apanhado sobre o braço esquerdo, no qual segura o Menino. A mão direita acaricia o pé de Jesus.

O Menino usa os cabelos com caracóis ao jeito indiano, veste túnica idêntica à Mãe, tem a mão direita em gesto de majestade abençoante e segura na esquerda o Globo Resplendor em madeira, pintado a ouro, molde do séc. XVII dos resplendores em prata. 🏠





**128. NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO**

Madeira entalhada e policromada

Indo-portuguesa, séc. XVII

Alt.: 79,0 cm

F317

AN OUR LADY

OF THE IMMACULATE CONCEPTION

Carved, gilded and painted teakwood

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Height: 79,0 cm

Imagem de Nossa Senhora da Conceição, seguindo a tipologia das representações marianas da arte Indo-portuguesa.

Revela uma postura frontal e um alheamento expressivo muito característico das esculturas da época.

De mãos postas, cabelo comprido caído à frente, tem um olhar doce e veste túnica pregueada até aos pés, caindo pesada e manto sobre a cabeça e ombros, apanhado sob os braços e debruado por pintura a ouro.

Está assente sobre base poligonal com querubim alado sob o crescente lunar. 🌙

A representação de Maria, é uma das imagens mais frequentes, quer na Península do Indostão, quer na ilha do Ceilão e China, no contexto da missão portuguesa.

129. **SANT' ANA**

Madeira entalhada, policromada e dourada

Goa, séc. XVII

Alt.: 82,0 cm

F481

A **SANT' ANA**

Carved, gilded and painted teakwood

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Height: 82,0 cm

Imagem indo-portuguesa de grandes dimensões representando Sant' Ana ensinando Nossa Senhora a ler. As duas figuras vestem ricos trajes em tons de vermelho, azul, castanho, branco e dourado. Sant' Ana encontra-se sentada numa cadeira de espaldar alto, com pináculos e braços decorados com folhas de acanto e segura o livro; Nossa Senhora, de pé, aponta com a sua mão direita este livro. Peça rara pela sua beleza e dimensões. Policromia original. 🍷





**130. NOSSA SENHORA COM MENINO JESUS**

Madeira entalhada e policromada

Indo-portuguesa, séc. XVII

Alt.: 89,0 cm

F979

**A VIRGIN AND CHILD**

Carved, and painted teakwood

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Height: 89,0 cm

Bela escultura indo-portuguesa do século XVII, representando Nossa Senhora e Menino, em madeira entalhada, com restos de policromia original e de grandes dimensões.

A Nossa Senhora encontra-se em posição frontal, com rigidez formal, característica das composições indo-portuguesas. Tem cabelos longos, em sulcos ondulantes, que caem sobre os ombros em madeixas estriadas, face arredondada com olhos grandes numa expressão serena e veste túnica vermelha, com gola redonda, cingida na cintura. Exibe um bonito manto azul, que envolve o braço esquerdo, no qual segura o Menino. A mão direita acaricia o pé de Jesus.

O Menino tem os cabelos com caracóis ao jeito indiano e está desnudo, abençoando com a mão direita. 🙏

131. PAR DE ANJOS

Madeira entalhada, policromada e dourada

Indo-portugueses, séc. XVII

Dim.: 245,0 × 34,0 cm

F932

A PAIR OF ANGELS

Carved, gilded and painted wood

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Dim: 245,0 × 34,0 cm

Par de anjos de púlpito, indo-portugueses do séc. XVII, em madeira entalhada, com policromia e de grandes dimensões.

As figuras estão representadas de pé, com fâcias expressivo, olhar sereno e cabelos encaracolados. Envergam túnica azul, com decote redondo e flor desenhada ao peito, cingida por cordão com nó de laçada. Apresentam um braço levantado, que seguraria o púlpito. Sobre a cabeça, asas de fino entalhe em azul, delimitadas por ouro.

Os pés assentam sobre ananases e outros elementos vegetalistas.

Existe um par de anjos semelhantes no púlpito da Igreja de Nossa senhora da Ajuda de Ribandar (Goa). 🌟





132. PAR DE PALMITOS DE ALTAR

Teca

Indo-portugueses, séc. XVII

Alt: 99,0 cm

F1002

ALTAR FLOWER DECORATION

Teakwood

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Height: 99,0 cm

Raro par de palmitos de altar, indo-portugueses do século XVII, em teca policromada e dourada.

De formato piramidal, recortado e vazado, é decorado com motivos fitomórficos, enrolamentos com hastes e folhagem, rosetas (girassóis), uvas, folhas de videira e espigas, de onde emergem quatro cabeças de querubins, destacando-se, em cima, dois grandes anjos vestidos de túnica, sobre nuvem, que seguram espigas e cachos de uvas, simbolizando na religião cristã, a vida e o sangue de Cristo, respetivamente.

A base tem forma de urna, com suporte circular, alteada em três registos e corpo periforme invertido, e ostenta três cabeças de querubins

com asas douradas colocados sobre delicadas nuvens azuis.

São frequentes os “ramalhetes” ou Palmitos de Altar nas igrejas da Índia Portuguesa, com fins decorativos, geralmente esculpidos apenas com elementos vegetalistas. A importância destas peças reside na simbologia que lhe está subjacente, com os anjos e a alusão à Eucaristia. 🍷



133. PAR DE PALMITOS DE ALTAR

Teca policromada e espelho  
Indo-portugueses, séc. XVIII

Dim.: 115,0 × 47,0 cm

F956

ALTAR FLOWER DECORATION

Painted Teakwood and glass  
Indo-Portuguese, 18<sup>th</sup> c.

Dim.: 115,0 × 47,0 cm

Par de palmitos de altar indo-portugueses do século XVIII, em teca policromada e espelho. São constituídos por urna com caules, folhas e flores, entalhadas revestidas a ouro, com corolas de vidro espelhado, sobre fundo pintado de tonalidade ferrosa. 🌿

Eram utilizados na decoração dos altares, sobre a banqueta (degrau em cima do altar) ladeando, amiúdas vezes, a Cruz de Cristo, juntamente com castiçais e relicários. Esta ornamentação era comum, num tempo mais remoto, quando a missa era celebrada pelo Sacerdote, de costas para a assembleia, partilhando a mesma visão dos fiéis.

Na Índia denominam-se de “ramalhetes”, em alusão às palmas utilizados nas procissões de Domingo de Ramos, relembrando o triunfo de Cristo sobre a morte. Apresentam um formato piramidal ou de gota de água e são, geralmente, em teca entalhada e ricamente policromada, adquirindo, nestes exemplares, uma maior exuberância, pelas fortes cores contrastantes e a adição de espelhos para reflectir a luz.

Em Portugal são conhecidos por “palmitos de altar”, mesmo após a evolução da sua forma, continuando a estreita união com as mesmas folhas de palmeira.

## 134. TRINDADE TRIÂNDRICA

Teca policromada  
Oficina Goesa, séc. XVII – 1ª Metade  
Dim.: 41,0 × 35,0 cm  
F980

## “TRINDADE TRIÂNDRICA”

Painted teakwood  
Goan School, 17<sup>th</sup> c. – 1<sup>st</sup> half  
Dim.: 41,0 × 35,0 cm

Esta pequena pintura devocional executada sobre madeira de teca, de que não se conhece a exacta procedência, foi certamente executada em Goa na primeira metade do século XVII e representa a Santíssima Trindade na forma de Trindade Triândrica. Admiram-se na pintura as figuras do Padre Eterno, do Filho e do Espírito Santo representadas com a mesma fisionomia, todas três, com barbas, cabelos longos e face cândida, variando nos atributos que seguram junto ao peito em dísticos dourados: ao centro, vemos o Padre Eterno, que ostenta o disco com o símbolo do Sol; à esquerda, Jesus Cristo, mostrando a figura do Agnus Dei; à direita, o Espírito Santo, que segura no disco a Pomba, sua tradicional iconografia. O enquadramento mostra um renque de nuvens, pintadas de modo singelo, envolvendo as três figuras da Santíssima Trindade.

A composição segue um raríssimo modelo iconográfico da Santíssima Trindade que fora, de há muito, abandonado na Europa católica e que, com a Contra-Reforma, passou a estar erradicado das representações de arte sacra autorizadas. O tema, veio a ter, curiosamente, uma forte e significativa ressonância na arte religiosa realizada na antiga Índia portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII, sob estímulo da reforma tridentina. Idêntico fenómeno ocorreu, também, em contexto da pintura hispano-americana.

Trata-se de produção goesa das primícias do século XVII, altura em que a opção por esta versão trinitária – a Trindade Triândrica – dominava os repertórios de arte cristã aí gerada. Basta citar-se como bom exemplo a pintura mural de uma antiga capela no Mosteiro agostiniano

de Santa Mónica, em Velha Goa, de cerca de 1630, onde o mesmo tema ressurgiu, aí com a novidade absoluta de Jesus Cristo ocupar o centro e o Padre Eterno se situar à esquerda. Existem outras representações triândricas nas Santíssimas Trindades representadas na arte indo-portuguesa dos séculos XVI e XVII, as quais exploram em termos simbólicos as relações da Santíssima Trindade com a Trimurti, a tríade hindu formada por Brahma, o criador, Vishu, o mantenedor, e Shiva, o destruidor, permitindo uma eficaz catequização das comunidades a converter.

As razões ligadas à difusão do catolicismo junto das populações gentias do Estado Português da Índia em tempo de Arcebispos tão empreendedores como foram, entre outros, D. Frei Aleixo de Meneses, Frei Cristóvão de Sá ou Frei Sebastião de São Pedro, geraram algumas raras soluções iconográficas, como foi o caso desta, tomando as figuras da Trimurti indiana como uma forma clarificante de identificação da Santíssima Trindade. No caso desta pequena pintura, que se revela muito interessante pela movimentação e pose das personagens, vestidas de túnicas alvas mas com um manto vermelho único que cobre o Padre Eterno e se desdobra para o colo do Filho e do Espírito Santo, é muito forte a fidelização a esse sentido de propaganda. Pode tratar-se de obra devida a uma das várias oficinas de pintura sediadas em Goa no princípio de Seiscentos e de que as recentes investigações vão deixando conhecer os nomes, como Aleixo Godinho, João Peres, António da Costa ou o canarim Janas.

Conclui-se que na antiga Índia portuguesa, com a Contra-Reforma católica, a representação trinitária assumiu estas peculiaridades (todavia não permitidas na arte da Europa cristã, onde eram reprimidas por se considerarem heterodoxas, desde a Trindade Trifonte à Trindade Triândrica, e dando lugar à fórmula unívoca do Trono da Graça), novidades essas que singularizam o tema e o inserem em

moldes iconológicos deveras interessantes. No caso de Goa, outras circunstâncias e estratégias de convencimento explicam uma opção iconográfica que seria sempre mais facilmente inteligível pelas populações através deste modelo, tão próximo da Trimurti.

Como escreveu a este propósito o historiador Luís de Matos (1985), “os portugueses confundiram de início a Trimurti com a Trindade cristã”. Tomé Pires, na famosa *Suma Oriental*, chegou a afirmar que “todo o Malabar crê a Trindade, como nós Padre, Filho, Espírito Santo, três pessoas, um só Deus verdadeiro”, e o navegador Duarte Barbosa atestou que os brâmanes “honram a Trindade”, o que decorria do facto de os templos hindus mostrarem figurações que se assemelhavam, aos olhos dos portugueses, à Santíssima Trindade tal como fora representada na Europa medieval em tímpanos de igrejas, em altares ou em retábulos. Já eivado de um inflamado espírito contra-reformista, em 1558, o padre jesuíta Sebastião Gonçalves, ao descrever o templo de Baçaim, avisava os cristãos contra a “falsa trindade dos gentios” a respeito das figuras trifontes e triândricas dos deuses hindus. Por seu turno, Diogo do Couto, a respeito do templo de Elefanta, diz nas *Décadas da Ásia* que “aos deuses Brama, Vishnu e Shiva chamam por um só nome Maha Murte, que quer dizer os Três Supremos, e afirmam serem derivados do mesmo Deus e assim os pintam juntos um corpo com três rostos, como vimos no pagode de Elefanta, onde aquela figura na capela mor, que é de vulto”. É esta a tipologia triândrica que a pinturinha goesa traduz no seu discurso plástico e iconográfico, que a tornam aparentemente tão estranha e por isso tão rara, e no seu discurso ideológico, imbuído de uma força de convencimento e testemunho que as circunstâncias no terreno tornavam imperiosa. 📌

Vitor Serrão, *Historiador de arte*

Vd.

- GONÇALVES, Flávio, *A Trindade Trifonte em Portugal*, sep. de O Tripeiro, 6ª série, Porto, 1962.
- MATOS, Luis de, *Imagens do Oriente no Século XVI. Reprodução do Códice Português da Biblioteca Casanatense*, Lisboa, IN/CM, 1985.
- SERRÃO, Vitor, *Pintura e Devoção em Goa no Tempo dos Filipenses: o Mosteiro de Santa Mónica no 'Monte Santo' (c. 1606–1639) e os seus artistas, (Painting and worship in Goa during the period of iberian union: the Santa Mónica monastery at 'Monte Santo' (c. 1606–39) and its artists)*, revista *Oriente*, n.º 20, 2011, pp. 11–50.





135. REI MAGO

Madeira entalhada e policromada

Indo-portugues, séc. XVII

Dim.: 49,0 × 52,0 cm

F1022

A BALTHAZAR MAGUS KING

Carved and polychrome wood

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 49,0 × 52,0 cm

Invulgar baixo-relevo indo-português do século XVII em madeira, com policromia, representando um dos Reis Magos (Baltazar), a meio corpo, com oferenda na mão, e ao lado a Estrela indicadora do Nascimento do Salvador.

O rosto apresenta forma geometrizada, com olhar contemplativo, nariz afilado e barba bifurcada. Carrega uma coroa na cabeça e enverga túnica vermelha, com capa verde sobre os ombros. Na mão esquerda segura um vaso com tampa, e a outra leva-a ao peito, em sinal de respeito e de veneração.

A particularidade desta representação está no facto de se encontrarem grandes afinidades com a

fisionomia de Afonso Albuquerque, segundo vice-rei da Índia Portuguesa. ✨



136. SANTO

Madeira entalhada e policromada

Indo-português, séc. XVII

Dim.: 10,4 × 56,0 cm

F1036

SAINT

Carved and polychrome wood

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 10,4 × 56,0 cm

Belo e invulgar baixo-relevo, indo-português do século XVII em madeira entalhada e policromada.

Santo de corpo inteiro, ajoelhado de mãos juntas ao peito em atitude de veneração, e pés descalços, apresenta nimbo e cabelo em tufo circular, tonsura característica de um frade. O rosto é ovalizado e o olhar de Fé. Enverga túnica com cinto, castanha e debruada a ouro.

A parte inferior da tábua é decorada por uma exuberante e simétrica grinalda com folhas de acanto, a verde, e volutas a encarnado, dando a sensação que fazia parte de um medalhão que circundava o santo. 🍷



137. SÃO SEBASTIÃO

Pedra de Ançã policromada  
Portugal, séc. XV/XVI  
Alt.: 75,0 cm  
F943

SAN SEBASTIAN  
Carved and painted Ançã stone  
Portugal, 15<sup>th</sup>/16<sup>th</sup> c.  
Height: 75,0 cm

Escultura do séc. XV/XVI, em pedra de Ançã (calcário) esculpida e policromada, representando São Sebastião em vulto pleno, com as mãos atrás das costas atadas ao tronco martirial.

De rosto oblongo, olhos rasgados, nariz largo, boca de lábios finos e maçãs do rosto rosadas, tem cabelo com incisões lisas na nuca, terminando em caracóis de fino entalhe.

De corpo desnudo, usa calção que cinge com cordão apertado com nó de laçada. Tem os músculos bem delineados, com múltiplos orifícios, exibindo os ferimentos infligidos por setas que trespassaram o corpo do Santo romano.

Assenta numa base arredondada de cor verde. Exemplos semelhantes no Museu Nacional de Arte Antiga (inv. 546 Esc) e no Museu Nacional Machado de Castro (inv. 4007; E39). 📍



138. PAR DE APLIQUES  
“DRAGÕES MITOLÓGICOS”,  
Madeira entalhada e policromada  
Indo-portugueses, séc. XVII  
Dim.: 54,0 × 47,0 cm  
F800

A PAIR OF APPLIQUES  
“MYTHICAL DRAGONS”  
Carved and painted teakwood  
Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 54,0 × 47,0 cm

Apliques de parede barrocos em madeira entalhada e policromada, representando mão que segura dragão com cauda enrolada, cabeça expressiva e boca aberta de onde sai uma seta em alusão ao duelo entre Apollo e o monstro: Apollo teria disparado três setas; a primeira alojou-se no olho esquerdo, a segunda atravessou o coração e a terceira entrou pela boca, tirando-lhe o hausto da vida. 🏹

139. **NOSSA SENHORA COM MENINO JESUS EM  
BLANC-DE-CHINE**

Porcelana branca  
China, dinastia Qing  
Reinado Kangshi (1677–1722)  
Alt.: 34,0 cm  
C539

A BLANC-DE-CHINE VIRGIN AND CHILD

White porcelain  
China, Qing dynasty  
Kangshi period (1677–1722)  
Height: 34,0 cm

Rara escultura em porcelana fina vidrada designada *Blanc-de-Chine* representando Nossa Senhora com o Menino, peça do período Kangshi, datável de 1680/90.

A Virgem Maria encontra-se de pé, seguindo os modelos tradicionais da iconografia mariana encomendada pelos missionários portugueses, com características chinesas bem acentuadas no tratamento fisionómico.

Tal como as *Kuanin*, o rosto é grande, redondo, de expressão serena, com lóbulos das orelhas caídos numa aproximação aos atributos de Buda. Tem cabelo liso caindo sobre os ombros à maneira europeia, terminando em delicados caracóis ao sabor chinês, muito pronunciados à frente, com duas filas sobre a testa.

Enverga túnica longa, drapeada, com mangas compridas ao gosto oriental e cinto de pontas caídas entrecortadas por bela flor.

Segura na mão direita o Menino que está de pé, desnudo, com um pano que lhe cai do ombro esquerdo até ao púbis tapando as zonas pudendas, e duas pulseiras nos tornozelos e com o orbe terrestre na mão esquerda.

A Nossa Senhora está descalça, assente sobre um Cão de Fô. Este é monstruoso, com sobrolho franzido olhar feroz, grandes orelhas, boca aberta mostrando os dentes serrados e barba encaracolada, numa expressão impiedosa. 🐾

Estes leões guardiões chineses são seres sagrados impenetráveis, símbolo de protecção na religião budista, servindo de guardiões em templos e palácios, como é o caso na Cidade Proibida, em Pequim.

As peças em *Blanc-de-Chine* eram fabricadas nos fornos de Têhua, província de Fujian e estas imagens de cariz religioso são encomenda de missionários portugueses, uma vez que nesta época só eles acediam à China para efectuar compras personalizadas, que tinham de ser pagas antecipadamente. São muitas as aquisições efectuadas pelas ordens religiosas portuguesas desde 1545, para a propagação da Fé e o culto nas igrejas e Mosteiros, sendo que os ingleses só se estabeleceram em Cantão em 1715 e os holandeses em 1729.



Vd.

— CASTRO, Nuno de, *A Porcelana Chinesa no Tempo do Império – Portugal/Brasil*, ACD Editores, 2007, p. 376.

— HOWARD, David, AYERS, John, *China for the West: Chinese Porcelain & Other Decorative Arts for Export Illustrated from the Mottahedeh Collection*, Vol. I, London, Sotheby Parke Bernet, 1978, p. 91.

— DONNELLY, P.J., *Blanc de Chine the Porcelain of Têhua in Fukien*, London, Faber and Faber, 1960, p. 195.



140. AQUAMANIL

Prata

Sul da China ou Sudeste Asiático

Séc. XVII – 1ª metade

Dim.: 44,0 × 47,0 × 21,5 cm

Peso: 4746,0 g

B255

AN AQUAMANILE

Silver

Southern China or Southeast Asia

17<sup>th</sup> c. – 1<sup>st</sup> half

Dim.: 44,0 × 47,0 × 21,5 cm

Weight: 4746,0 g

Objecto de prata de âmbito civil, usado para lavar as mãos no ritual que antecedia as refeições da aristocracia portuguesa, este extraordinário aquamanil, de grandes dimensões e peso, pertence a um grupo de cerca de oito peças dispersas pelo globo. Finamente repuxados e cinzelados, construídos por duas espessas chapas de prata soldadas a meio, apresentam-nos uma estranha figuração quimérica. Esta que remete para os *aquamanilia* medievais em forma de animal fantástico, tem sido identificada com o animal descrito por Fernão Mendes Pinto na *Peregrinação* (1614), o caquesseitão: *do tamanho de hũa grande pata, muyto pretos, conchados pelas costas, com hũa ordem de espinhos pelo fio do lombo do comprimento de hũa penna de escreuer, & com azas de feição das do morcego, co pesçoço de cobra, & hũa vnha a modo de esporaõ de gallo na testa, co rabo muyto comprido pintado de verde & preto, como saõ os lagartos desta terra.*

Nem o animal corresponde exactamente à forma dos nossos aquamanis, nem se torna necessária tal associação, dado que o que está representado é tão-só um dragão tal como surge na arte europeia desde os finais do século XV. Não estranha, portanto, que esta figuração se encontre em objectos de *kunstammer* igualmente anteriores à *Peregrinação*, dada a natureza fantástica do animal representado. Destes, sobressaem *vasi* e *tazze* de extravagantes formas quiméricas, entalhadas em cristal de rocha em oficinas de Milão ou Praga. Semelhante a estas peças de aparato, o nosso aquamanil apresenta corpo coberto por escamas, cabeça de dragão, cauda de serpente com terminal de peixe, patas de ave, asas de morcego cobertas de escamas e articuladas, pega móvel no dorso e pequeno pássaro na boca, por onde se verte a água. Pequenas diferenças entre os exemplares conhecidos centram-se no posicionamento das asas, na presença ou ausência de espigões no focinho

e testa do dragão, no terminal da cauda, e na modificação posterior que alguns destes sofreram, transformados em perfumadores. Embora se trate da representação de um dragão igual a tantos outros na arte europeia, fica clara a filiação da cabeça à arte asiática. Com efeito a cabeça de dragão dos nossos aquamanis segue de perto a arcana figuração da cabeça do mítico dragão-crocodilo, ou *makara*, de origem remota indiana. As primeiras representações chinesas desta criatura fazem-na habitante dos oceanos, com boca e olhos enormes, dentes fortes, corpo longo coberto de escamas e cauda de peixe. Curiosamente as diferenças apontadas entre os diversos aquamanis, como a presença de um espigão junto ao focinho, indicam que também aqui se verifica a distinção sexual entre os vários objectos, tal como acontece na sua representação enquanto *makara* na arte chinesa. Significa então que o presente aquamanil é uma das fêmeas. 🐉





É a partir da dinastia Tang que o dragão-peixe ganha asas, surgindo associado à jóia flamejante do Budismo. Outra associação a estabelecer é com o *taotie*, típico dos bronzes arcaicos chineses, uma máscara representando um glutão. Na dinastia Ming o *taotie* é usado como aviso quanto aos excessos, quanto à comida e à bebida, como convite à moderação, sendo figuração bastante apropriada para um aquamanil com o qual se dava início às refeições.

A figuração enquanto *taotie* é clara na representação glutona do dragão que abocanha, em vários dos exemplares, pequenas aves, que limitam o fluxo normal de água para a cerimónia de “água-às-mãos”.

Resta perguntar se tal figuração seria inocente e casual, dado que o número de exemplares, remanescente, aponta para uma grande encomenda. Com efeito, o dragão surge com acuidade na Restauração, e no período de resistência anti-castelhana imediatamente anterior. Isto porque o timbre das armas de Portugal é precisamente um dragão, ou uma *serpe* (serpente) com asas de morcego, sendo por antonomásia figuração do próprio reino.

Lembremos a batalha visual entre as portadas do *Philippus prudens* (1639) de Caramuel y Lobkowitz – onde se faz representar o esmagar do dragão luso pelo triunfante leão coroado de Castela – e da *Lusitania liberata* (1645) de Sousa Macedo, cujos dísticos latinos, sobre um dragão coroado derrubando leão com pele de ovelha, dizem: *Pela unha, o confiante leão crê que segurava o dragão, mas o dragão, porque justo, fê-lo ovelha.*

Curiosamente, as únicas peças comparáveis com estes aquamanis são uns volumosos perfumadores de fabrico peruano representando leões coroados. Podemos perguntar se tal confronto imagético terá chegado à Ásia portuguesa na bagagem de algum patriota. Muito embora o senado macaense tenha procurado agir sempre de forma autónoma quanto ao governo do arquipélago, é possível que a produção destes aquamanis se fique a dever, não só a uma resistência muda ao domínio filipino, como também à resistência militar face às forças holandesas desde 1601 e particularmente na década de 1620, provocadas pela união dinástica.

O exame microscópico permitiu caracterizar o tipo de instrumentos utilizados na sua decoração repuxada e cinzelada, divergente das práticas de oficina goesas. Enquanto o material e a abundância excessiva de prata levam a admitir uma produção do sul da China, já o tratamento plástico pode indicar que essa área deverá alargar-se ao arquipélago Malaio, mas também à célebre Cochinchina (actual Vietname). 🐉

Hugo Miguel Crespo  
Historiador de Arte, CH-FLUL

141. SANTA GERACINA (?)

Indo-portuguesa, séc. XVI/XVII

Prata

Dim.: 45,5 × 15,5 × 16,0 cm

Peso: 1753,0 g

B246

SAINT GERACINA (?)

Indo-Portuguese, 16<sup>th</sup> c./17<sup>th</sup> c.

Silver

Dim.: 45,5 × 15,5 × 16,0 cm

Weight: 1753,0 g

Raríssima escultura em fina chapa de prata repuxada e cinzelada, obra-prima de uma destacada oficina de ourives de Goa, datável dos inícios de Seiscentos, ou um pouco anterior.

Em vulto pleno, esta santa mártir que seguraria na mão esquerda o seu atributo, a palma do martírio em prata fundida e cinzelada, infelizmente hoje perdida surge-nos representada como uma donzela e cortesã, vestindo saio inteiro à flamenga (de damasco com largo lavrado de folhagens), de decote quadrado, fina gorjeira de gaze de seda, querubim, cinto de fita e largo manto que, cobrindo-lhe os ombros, a envolve como um *pano-paló* – pano que as cristãs goesas tomaram do vestuário das mulheres hindus.

De rosto severo e feições duras, sobressaem os longos cabelos compridos e espiralados que caem sobre as costas (semelhantes aos da imaginária goesa e cingalesa em marfim), com orelhas salientes, como que apostas. As mãos, delicadamente fundidas provavelmente em cera perdida, encaixam no bocal das mangas, onde se vêem as abotoaduras.

O trabalho de cinzel é minucioso e notável, sendo a linguagem decorativa de grande erudição, bastante rara em peças goesas mas de virtuosismo comparável às primeiras obras que se conhecem e sobrevivem ainda em Goa.





<sup>1</sup> Exame microscópico do cinzelado.

É o caso da caixa para hóstias de raro formato octogonal da Sé de Goa – provavelmente contemporânea desta nossa santa mártir – de fina decoração ao romano, com *candelabrae* do mais puro estilo renascentista.

O exame microscópico<sup>1</sup> permite estabelecer, quanto ao cinzelado, uma ligação filiar a conhecidas obras goesas, que evidenciam um movimento descontínuo do cinzel em que a segurança da linha é sacrificada pela expressividade do traço, visível em particular nos cabelos.

Note-se também que o fundo do damasco, em contraste com a superfície lisa dos motivos de folhagens, foi integralmente puncionado em *fond criblé*.

A origem goesa desta notável escultura é indiscutível, conquanto a erudição do trabalho do cinzel, não apenas pelo tipo de chapa utilizado, de pouca espessura e evidenciando em particular no tardo o costumeiro aproveitamento engenhoso do material com costuras sobrepostas e soldadas (bem visíveis nas radiografias) mas essencialmente pelo tipo de figuração.

Os olhos amendoados, as sobrancelhas muito salientes, o nariz fino, a boca pequena, e as orelhas como que soldadas posteriormente (na verdade, repuxadas e cinzeladas), são em tudo semelhantes ao ícone, ou ídolo hindu

(*murti*, ou *muhurti* em *concani*, "encarnação" ou "manifestação" da divindade) de vulto perfeito e de braços e mãos articulados, de Devaki Krishna, a mãe de Krishna com o seu menino, que se encontra ao culto no seu Templo em Mashel, ou Marcela, *taluka* de Mormugão, em Goa. Trata-se de um ídolo processional (*utsava murti*) usado em festivais e sempre profusamente ornamentado, quer de têxteis ricos e flores, como de jóias oferecidas pelos devotos.

Também as feições desta Santa podem facilmente comparar-se com os da máscara de prata representando Shiva da coleção do Los Angeles County Museum of Art (acc. no. AC1995.16.1), exemplar setecentista da tradição escultórica hindu dos estados do Maharashtra e Karnataka no sudoeste indiano.

Os paralelos estilísticos claros que se podem estabelecer com o ídolo de Devaki Krishna de Mashel e com as máscaras Bhuta destas regiões do Decão costeiro, comprovam a sua produção por artista hindu versado na arte e tecnologia da produção de ídolos e na sua tratadística própria (*shilpa shastras*), passada de pais para filhos.

Com efeito a produção de máscaras representando divindades hindus é uma das tradições escultóricas mais notáveis do Maharashtra

e do Karnataka, onde o território de Goa geograficamente se insere, nas costas do Concão. É provável, dada a qualidade do trabalho da prata, sua erudição ornamental e dimensões – condizentes com uma santa mártir cujo culto seria certamente de grande importância na cidade Goa –, que se trate de uma representação de Santa Geracina, uma das companheiras donzelas de Santa Úrsula (princesa mártir), conhecidas como as Onze Mil Virgens de Colónia.

Com efeito, a 14-x-1548 partia da Sé de Goa a cabeça da santa mártir em solene procissão com direcção ao Colégio de São Paulo, sede dos jesuítas na capital do Estado Português da Índia. Havia viajado na arca do jesuíta, e futuro novo reitor em Goa, António Gomes, desde Lisboa a bordo da nau Galega que, acreditou-se então, teria sido salva de naufrágio certo por milagre da Santa. Anos mais tarde, António de Noronha, vice-rei de 1550 a 1554, *mandou lavar a charola, ou custódia de prata, em que hoje se guarda a venerável cabeça*.

O relicário de Santa Geracina, de fabrico goês, outrora na Sé de Goa, que se conhece apenas por fotografia, *tem representadas em alto relêvo Sta. Úrsula, coroada, com bandeira na mão, ladeada de suas companheiras, e, atrás, as caravelas que as transportaram*.



Curiosamente as donzelas, surgem vestidas precisamente à moda cortesã quinhentista. Iniciava-se então o culto desta santa, para o qual certamente contribuiu a criação em 1552 da Confraria das Onze Mil Virgens. Dada a cronologia dos seus elementos decorativos, aliada ao vestuário com que a Santa é representada, um saio flamengo à moda cortesã de Quinhentos, é certo que esta imagem em prata precede em largas dezenas de anos a conhecida e monumental escultura de vulto perfeito, igualmente em prata com alma em madeira, do "Apóstolo das Índias", datada de 1670 e que se encontra na Basílica do Bom Jesus em Velha Goa.

Pertencerá assim às primeiras obras de ourivesaria de âmbito jesuítico das quais nenhuma se conhecia até hoje. A de São Francisco Xavier, à semelhança da santa mártir, mais do que comparável com escultura goesa em marfim, deve ser analisada à luz da produção local de ídolos hindus. Assim se explica a volumetria da nossa peça, mas também o posicionamento articulado e autónomo dos braços e mãos, bem como o tipo de feição ou as orelhas típicas dos ídolos hindus dos quais se conhecem diversos exemplares ainda ao culto em templos de Goa. 🙏

*Hugo Miguel Crespo*  
Historiador de Arte, CH-FLUL

Vd.

— CRESPO, Hugo Miguel – *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Museu do Oriente, 2014, pp. 145–151.

# TARTARUGAS E MADREPÉROLAS

---

A descoberta do caminho marítimo para a Índia em 1498, e a consequente conquista por parte dos portugueses de vários centros de comércio há muito estabelecidos no espaço do oceano Índico, veio alterar o panorama político e o domínio muçulmano neste último. Quase em simultâneo assiste-se também ao estabelecimento de dois novos poderes o Império Safávida no Irão (1522–1722) e o Mogol (1526–1858) no norte do subcontinente indiano – que se vêm juntar ao Império otomano. Verificaram-se, neste período, grandes mudanças na organização política e económica dos vários territórios, tendo os portugueses passado a ocupar um papel de destaque já que, colocados em importantes pontos estratégicos, dominavam uma vasta rede comercial que abrangia o Índico em toda a sua extensão.

A província de Guzarate (na costa ocidental do subcontinente indiano), nomeadamente as zonas de Cambaia, Surrate e, principalmente, a capital da província – Ahmedabad, é conhecida desde tempos muito recuados pela manufatura de objectos e mobiliário com madrepérola e tartaruga, peças preciosas e de rara beleza.

São inúmeras as fontes históricas que associam este tipo de trabalho à região de Guzarate, sendo que a mais recuada surge numa

crónica de Gaspar Correia (c. 1502), onde é mencionado que o Sultão de Melinde presenteou Vasco da Gama com um maravilhoso Leito de Cambaia, totalmente trabalhado a ouro e madrepérola.

Estes objectos rapidamente fascinaram os ocidentais e chegaram ao continente europeu onde, começando por integrar as colecções reais portuguesas, logo se estenderam às outras cortes europeias.

Linschoten (1583–1588), relata a produção de uma série de peças com embutidos ou cobertas na totalidade com madrepérola que eram transacionadas por toda a Índia – especialmente na zona de Goa e Cochim – e posteriormente levadas pelos portugueses para a Europa, onde vinham a integrar as colecções reais e eram expostas nas *Kunstammer* (Câmara das Maravilhas).

Também, em inventários portugueses do século XVI, contam uma quantidade significativa de objectos em madrepérola que eram trazidos de Guzarate para Portugal. Embora a produção destinada ao mercado europeu tivesse sido responsável por um grande incremento no fabrico destes objectos, há evidências do seu uso – quer na zona do Mar da Arábia nomeadamente, na costa oriental africana (de que é exemplo a oferta do Sultão de Melinde), quer na Turquia Otomana e

nas regiões do Médio Oriente – anteriores à exportação para a Europa. A troca de influências artísticas entre estes países é testemunhada pelo forte cariz islâmico de algumas peças.

Estes luxuosos produtos também se destinavam à própria corte Mogol e restantes comunidades indianas. Abu'l Fazl (c. 1595), importante cronista indo-persa, refere a existência desta indústria na zona de Ahmedabad, facto posteriormente confirmado com os cenotáfios dos túmulos de Shah' Alam em Rasulabad e de Shaykh Ahmad Khattu em Sakhej, e do santuário de Shaykh Nizam al-Din Awliya' em Deli (Simon Digby, 1996). Estes baldaquinos são do início do século XVII, estando um datado 1017 do calendário Hijri – 1608/9 do calendário cristão. O estilo de trabalho e decoração são muito semelhantes e remetem para os objectos de massa asfáltica e madrepérola, que foram produzidos para o mercado europeu.

Podemos agrupar os artigos de madrepérola da região de Guzarate em três grupos distintos. O primeiro é constituído por objectos cuja estrutura é totalmente de madrepérola ou, em alguns casos, de madeira revestida com placas de madrepérola; o segundo, menos usual, por exemplares feitos em madeira cobertos com massa asfáltica negra – *Laca*

*de Guzarate*, embutida com pequenas placas de madrepérola criando padrões geométricos e vegetalistas, muito raramente figurativos. O terceiro grupo, bastante original e ainda mais raro, remete para as peças feitas em madrepérola e tartaruga, materiais considerados de grande exotismo e extraordinária beleza e, cuja junção numa só peça, a tornava ainda mais luxuosa, preciosa e cobiçada.

A origem, inspiração das formas, os materiais e decoração da generalidade dos objectos provenientes de Guzarate permanecem difíceis de identificar.

Relativamente aos modelos com massa asfáltica, é provável que derivem de influências do extremo oriente – China e Coreia. Na China, durante as dinastias Liao (907–1125) e Yuan (1279–1368), foram executados pequenos cofres / contadores de formato semelhante aos de Guzarate. Também na Coreia existem exemplares que datam do período Koryo (918–1392), com elementos e motivos decorativos que muito se assemelham aos da Índia. Estas técnicas terão sido levadas através dos países vizinhos para a Índia e aí adaptadas às formas e gostos locais.

Estas tipologias foram também, numa fase inicial, fortemente influenciadas pelo mundo islâmico, com destaque para o império

Otomano que dominava a maior parte do comércio das regiões costeiras do Mar da Arábia. Posteriormente, e à medida que os portugueses começaram a controlar o comércio do Índico, as formas ocidentais foram introduzidas acabando os objectos e mobiliário de exportação por adquirirem contornos mais adequados ao gosto europeu.

Quanto à utilização da tartaruga e à produção de objectos neste material, são muitos os registos e documentos históricos que remetem para a região de Guzarate, sendo que a referência mais antiga data de 1546, no inventário de um oficial alfandegário em Diu, onde consta um pequeno baú feito de *tartaruga e prata*.

Pyrard de Laval menciona a utilização da tartaruga na zona de Cambaia e Surrate, no início do século XVII, referindo que é utilizada para a produção de *pequenos móveis, cofres e caixas em casca de tartaruga, que eles tornam tão brilhantes e polidos que não existe nada mais bonito*.

Muitos inventários da época testemunham o intenso envolvimento português no comércio destes requintados objectos de tartaruga. Lembremos, por exemplo, os presentes oferecidos pelo Cardeal D. Henrique ao Sultão de Marrocos, cerca de 1577–1580, onde constam três cofres em tartaruga.

Vd.

- SILVA, Nuno Vassallo e, *A Herança de Rauluchantim*, Museu de São Roque; Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1996.
- TRNEK, Helmut; SILVA, Nuno Vassallo e [et al], *EXOTICA The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstskammer*, F. C. Gulbenkian, Lisboa, Outubro 2001.
- SILVA, Nuno Vassallo e; FLORES, Jorge, *Goa e o Grão-Mogol*, F. C. Gulbenkian e Scala Publishers, Lisboa e Londres, 2004.
- CARVALHO, Pedro Moura, *Luxury for Export. Artistic Exchange Between India and Portugal around 1600*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2008.
- DIGBY, Simon, *The mother-of-pearl overlaid furniture of Gujarat: The holdings of the Victoria and Albert Museum*, Victoria and Albert Museum, Londres.

Os cofres enquadram-se nas produções sumptuosas exportadas da Índia para as Cortes europeias e Altos Dignatários da Igreja, tendo sido Lisboa a placa giratória deste mercado de luxo.

A produção de cofres e outros objectos em tartaruga centrou-se maioritariamente em Guzarate e posteriormente enviados para Goa, onde eram enriquecidos com ricas montagens em prata. A tipologia segue os modelos Ibéricos de cofres em couro com ferragens, que foi adaptada no Ceilão – cofres de marfim, e no Norte da Índia – cofres em madrepérola e tartaruga.

As montagens de prata apresentam uma grande aproximação aos motivos da arte Mogol do período de Ackbar. Por volta de 1575, este Imperador Mogol enviou uma embaixada a Goa com uma missão comercial e artística. Permaneceram um ano, período em que estudaram o modo de trabalhar das oficinas portuguesas e ao mesmo tempo influenciaram a produção Goesa. Do esforço de comunicação entre ambos surge uma grande miscigenação de culturas, que constituiu a essência estética e criativa responsável pela beleza e equilíbrio destes preciosos objectos.

Peças de elaborada técnica de manufatura, as placas de tartaruga eram unidas, sob o efeito do calor, responsável por uma fusão tão perfeita que é quase impossível encontrar os pontos de união

Objectos de alto requinte, os cofres eram frequentemente utilizados pela Igreja como caixas de Hóstias e Relicários ou para transportar o Santíssimo Sacramento na Procissão de Sexta-feira Santa, fazendo parte dos tesouros da Igreja ou integravam as maiores colecções reais europeias, aparecendo muitas vezes nos inventários de ofertas régias, como em *...o presente que El-Rey Dom Henrique...mandou ao Xarife... onde constava ...hum cofrinho de tartaruga tumbado, guarnecido de prata....*



#### 142. COFRE

Tartaruga *loura* e prata  
Índia, Guzarate, séc. XVI / XVII  
Dim.: 11,5 × 19,8 × 9,0 cm  
F734

Raríssimo cofre de tartaruga em forma de baú, de base retangular e tampa trifacetada, em carapaça de tartaruga, guarnecida a prata de lavrado baixo.

A casca de tartaruga é de tonalidade clara, sem veios, por vezes designada tartaruga loura, o qua a torna muito atraente pela transparência total das placas, sem manchas, obtidas por “soldadura” quase invisível. Na verdade, se os cofres de tartaruga de Guzarate já são raros, muito mais raro é encontrar um cofre todo em tartaruga clara, sendo conhecidos muito poucos exemplares, que não devem ultrapassar meia dúzia.

As tarjas de prata têm o característico lavrado baixo com elementos vegetalistas sobre fundo tracejado, basicamente, constituídas por sequências de corolas de crucíferas postas em diagonal. As cantoneiras imitam palmitos com dois dragões alados na base e são preenchidas com motivos florais.

#### A TORTOISESHELL CASKET

Tortoiseshell and silver  
Índia, Gujarat, 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 11,5 × 19,8 × 9,0 cm

No fecho, o ferrolho tem a forma de lagarto achatado com cauda enrolada em voluta e a fechadura, em “caixão”, dragão cinzelado no espelho em cujas orlas se enrolam motivos florais.

Belíssimo também é o modelo da asa da tampa e das ilhargas, toda torcida em hélice, com os habituais extremos de cabeça de ofídios, esculpidos com nitidez e rosetas na inserção dos anéis. Estão seguras por flores crucíferas.

Embora alguns historiadores, como Bernardo Ferrão, considerem o lagarto representado nos ferrolhos, um elemento naturalista da arte indiana, símbolo do fogo e da imortalidade, outros, como Nuno Vassalo e Silva, lembram que este réptil era comum nos cofres portugueses mais recuados e um sinal de perigo ou um potencial castigo para quem abrisse o cofre sem autorização. 🐍

Vd.

- *Na Rota dos Oceanos*, A Circulação das Formas
- SILVA, Nuno Vassallo e, *Portugal e o Mundo no Séc. XVI e XVII*, 2008.
- *Cumpriu-se o Mar*, XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura – Mosteiro dos Jerónimos, Presidência do Conselho de Ministros, Lisboa, 1983.

Exemplares semelhantes em: / *Similar caskets in:*

- SILVA, Nuno Vassallo e; *Portugal e o Mundo no séc. XVI e XVII*, 2008.
- JAFFER, Amin, *Luxury goods from India: the art of the Indian cabinet-maker*, Victoria and Albert Museum, London, 2002, p. 17.
- TRNEK, Helmut; SILVA, Nuno Vassallo e [et al], *EXOTICA The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstkammer* (cat.), F. C. Gulbenkian, Lisboa, Outubro 2001, p. 135.
- *A Madeira na rota do Oriente*, Museu de Arte Sacra do Funchal, p. 28.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português*, Lello & Irmão, Porto, 1990. p. 192.



## 143. COFRE

Tartaruga e prata  
Guzerate, Índia, séc. XVI  
Dim.: 7,0 × 13,0 × 7,9 cm  
F935

## A CASKET

Tortoiseshell and silver  
Gujarat, India, 16<sup>th</sup> c.  
Dim.: 7,0 × 13,0 × 7,9 cm



Excepcional cofre com formato de capela, em tartaruga guarnecido a prata, das oficinas de Guzerate datável da 2ª metade do século XVI. A caixa e a tampa foram executadas com tartaruga translúcida e mosqueada (escamas dorsais da *Eretmochelys Imbricata* ou tartaruga-de-pente), colocada sobre folha de ouro o que lhe confere maior contraste e beleza.

As placas estão rematadas por tarjas de prata recortadas à tesoura, com exuberantes cantoneiras reforçando as quatro esquinas, fixas por balmázios em forma de rosácea com estrela. Ambas estão decoradas segundo a mesma matriz, com veados, aves e elementos florais em trifólio, de vergôntees enroladas, que se repetem em relevo pela técnica do repuxado e cinzelado.

As dobradiças, o ferrolho, a lingueta e a asa, são integralmente chapeadas, com denso e delicado trabalho de repuxado e cinzelado. A fechadura é em caixotão com orla cinzelada de elementos em zigzag, adornada com ave e motivos vegetalistas, colocadas junto do escudete. A lingueta do ferrolho é decorada com flor relevada e cinta fixada na tampa através de balmázios, em botão perlado com estrela de sete pontas. Todos os elementos decorativos se enlevam sobre fundo puncionado “cinzel apontado de formato irregular”

Na tampa, as laterais das cumeadas estão integralmente cobertas de prata e apresentam uma composição simétrica, com um eixo central formado por dois enrolamentos florais, unidos por argola central, enquadrando dois cervídeos afrontados e colocados em simetria, com a cabeça no sentido inverso ao corpo, representação característica dos primórdios nas artes do Próximo Oriente Antigo e reproduzida na

decoreção Mogol. A asa é torcida em hélice com braçadeira central anelada e rematada por cabeças de serpe cinzeladas com nitidez.

A excelência e particularidade deste cofre deve-se, não só à preciosidade dos materiais e técnicas empregados, mas também à raridade do seu formato, cuja tampa acuminada, em telhado de duas águas, sugerindo uma capela, lhe dá a peculiaridade de se transformar num exemplar escasso e surpreendente.

A decoreção em prata cinzelada e relevada de enrolamentos vegetalistas, simplificados e convergentes, em ataurique (*al tauriq*) de folhas estilizadas e talos fendidos a meio, mostram uma característica comum à ornamentação da arte islâmica califal cordovesa do século IX e X.

Segundo Nuno Vassallo e Silva, estas montagens com os espiralados das ramagens semeados de pequenos animais sobre superfícies puncionadas “seria um motivo bem divulgado no Norte da Índia” e que mais tarde os ourives das várias possessões portuguesas o terão assimilado, após contactos directos com a produção artística dessa região. 🍷

Estes preciosos cofres destinavam-se inicialmente a guardar jóias e valores nas casas civis e religiosas; mais tarde, foram utilizados para servir de cibório ou arrecadar reliquias de Santos ou para transportar o Santíssimo na

procissão de Sexta-Feira Santa, de acordo com os antigos ritos litúrgicos.

A existência destes objectos está documentada em vários inventários e cartas de partilhas, testemunhando a circulação de modelos e a viagem das formas artísticas. Pyrard de Laval, no séc. XVI, refere que o oriente português enviava para a Europa cofres em tartaruga com preciosas ferragens, que os nativos de Cambaia e Surate fabricavam. Estas cidades, pertencentes ao Sultanato de Guzerate, tinham alcançado um enorme relevo comercial, que até à conquista deste território pelos Mogóis, nos anos setenta do século XVI, era controlado pela dinastia reinante dos Muzaffaridas, indo-muçulmanos, descendentes da casta dos Xátrias, convertidos ao Islão.

Desde o início de Quinhentos que o território de Guzerate foi muito cobiçado pelos comerciantes portugueses. O Estado Português na Índia, resultava, essencialmente, do controlo de uma rede de portos estrategicamente situados e, desde cedo, tentou apropriar-se da cidade de Diu, um dos maiores entrepostos comerciais deste Sultanato, considerado, ao tempo, local de excelente posição estratégica. Depois de várias tentativas de conquista, esta cidade foi oferecida aos portugueses em 1535, como recompensa pela ajuda militar que estes deram ao sultão Bahadur Xá de Guzerate, contra o Grão Mogol de Delhi, permitindo, desde então, um intercâmbio estreito entre os portugueses e os Sultões reinantes.

Testemunho do apreço do reino por estas peças são os vários exemplares depositados nos arquivos de museus, igrejas e coleções particulares. Existem afinidades incontornáveis com os cofres guardados nos diferentes Museus Nacionais, tais como, os que vigoram: no Museu de Arte Antiga (Inv. 39 Our, 40; Inv. 258 Our.), na Igreja de São Roque (cat. 49), no Museu Machado de Castro (Inv. 04169 TC e Inv. 6121) e no Museu Soares dos Reis (Inv. 17827 TC).

Vd.

- FLORES, Jorge, SILVA, Nuno Vassallo, *Goa e o Grão-Mogol* (cat.), Lisboa, FCG, 2004.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português*, Vol. III, Porto, Lello & Irmão, 1990.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, F. Oriente, 2014.
- PEARSON, M.N., *Os Portugueses na Índia – Coleção de Cabo a Cabo*, Lisboa, Editorial Teorema, Lda, 2003.
- SILVA, Nuno Vassallo e, “Pedras Preciosas, Jóias e Camafeus: A Viagem de Jacques de Coutre de Goa a Agra”, in *Goa e o Grão-Mogol* (cat.), Lisboa, FCG, 2004.





#### 144. COFRE

Teca, madreperola e tecido  
Montagens em prata  
Guzarate, séc. XVI (final) a séc. XVII (início)  
Dim.: 14,0 × 25,0 × 13,0 cm  
F1046

Raro e importante cofre de corpo paralelepípedo e tampa trifacetada ou prismática, uma das tipologias europeias de cofres que os artífices guzarate mais copiaram, tanto nas peças de mosaico de madreperola – do gastrópode marinho *Turbo marmoratus*, e também de espécies locais de ostra perlífera – como em tartaruga, da *Eretmochelys imbricata* (veja-se Crespo 2016, pp. 114–121, cat. 12).

As montagens, cintas de prata lisa delicadamente cinzelada com motivos florais em arabesco ao gosto renascentista, revestem todas as arestas do cofre e são pontualmente fixadas por pequenos balmázios. A fechadura é em escudete recortado, decorado por enrolamentos florais. Um dos aspectos mais curiosos da decoração cinzelada é a presença de pequenos monogramas, conjugando as letras maiúsculas “O” e “I” (talvez as iniciais do casal proprietário), alternados por corações enlaçados, apontando para a clara função nupcial destes cofres, usados invariavelmente como guarda-jóias. A asa, por fundição, de

#### A CASKET

Teak, mother-of-pearl and textile  
Silver mountings  
Gujarat, late 16<sup>th</sup> c. to early 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 14,0 × 25,0 × 13,0 cm

formato quebrado e do mais requintado gosto clássico do Renascimento ibérico, é decorada por pequenas folhas de acanto, enquanto as dobradiças, simplesmente recortadas e fixas por largos balmázios de prata, são desprovidas de decoração. ✪

A origem indiana desta produção, centrada entre Cambaia e Surate no actual estado do Guzarate, está plenamente comprovada, não só por ampla evidência documental, mas também pela sobrevivência de estruturas quinhentistas em madeira cobertas por mosaico de madreperola (veja-se Ferrão 1990, pp. 114–122; e Felgueiras 1996). Bacias, salvas, pratos, taças, copos, garrafas, jarros e gomis replicam na madreperola protótipos europeus em estanho ou prata levados pelos primeiros portugueses a chegar à costa ocidental indiana, assim como os cofres replicam modelos europeus bem conhecidos, caso dos cofres franceses em *cuir bouilli* de tempo trifacetado como o presente. As tesselas de

madreperola eram, ora fixas e coladas umas às outras com pinos de latão (mas também de ferro ou prata), por vezes com bandas interiores em latão que servem de estrutura a tesselas colocadas de um e outro lado no caso das peças tridimensionais –, ora a uma estrutura de madeira ou *alm*, no caso dos pratos e salvas de maior dimensão, cofres e pequenas arquetas.

Produzidos sob encomenda portuguesa para exportação na Europa, os primeiros exemplares a chegar a Lisboa foram certamente destinados à Corte e Casa Real e às colecções principescas da época, tal como surgem registados nos inventários remanescentes. As primeiras peças documentadas, tanto como se pode saber, encontram-se registadas no inventário *post mortem* do rei Manuel I (r. 1495–1521) referente à sua guarda-roupa: *Hũ cofre da Imdia marchetado de raiz daljofre com dezoito chapas de prata* (Freire 1904, p. 412).



145. DUAS PEQUENAS TAÇAS

Madrepérola e latão; montagens em prata  
Guzarate, Índia

Séc. XVI (final) a séc. XVII (início)

Diam.: 7,0 cm

Diam.: 8,0 cm (com montagens)

F1044+F1045

TWO SMALL BOWLS

Teak, mother-of-pearl and textile: silver  
mountings

Gujarat, late 16<sup>th</sup> c. to early 17<sup>th</sup> c.

Diam.: 7,0 cm

Diam.: 8,0 cm (with mountings)

Duas pequenas taças, de tipo iraniano para beber vinho, em madrepérola, do gastrópode marinho *Turbo marmoratus*. Enquanto uma mantém a estrutura de latão original, material igualmente utilizado para fixar as placas de madrepérola, a segunda apresenta montagens em prata dourada ao gosto maneirista (de *feronneries*), com pé circular alteado, três braçadeiras articuladas que ligam ao rebordo (em chapa lisa), e uma asa vazada e recortada, por fundição, delicadamente cinzelada em forma de cariátide alada. A dimensão destas pequenas taças sugere terem sido utilizadas para tomar ópio dissolvido em vinho misturado com especiarias (conhecido por *kawa*), uma prática comum às cortes mogol e dos sultanatos do Decão. 🍷



Vd.

- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016.
- FELGUEIRAS, José Jordão, *Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works*, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996, pp. 128–155.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Inventário da Guarda-roupa de D. Manuel*, *Archivo Historico Portuguez*, 2, 1904, pp. 381–417.



## 146. PAR DE TAÇAS PARA VINHO

Madrepérola e prata  
Guzarate, Índia, séc. XVI  
Dim.: 7,0 × 17,0 × 8,0 cm  
F767

## WINE CUPS

Mother of pearl and silver  
Guzarate, India, 16<sup>th</sup> c.  
Dim.: 7,0 × 17,0 × 8,0 cm

Assimilada por outros povos, era usada no séc. XVI, nomeadamente pelos Imperadores Safávidas e da Índia Mogol e mais tarde pelos sultões do Decão, como taça para beber vinho. Também os mendigos usavam recipientes com esta forma de barco, (*Kashku*) de maiores dimensões e em metal, para pedirem na rua. Embora se conheçam vários destes recipientes em metal e em jade (cf. EXOTICA), são extremamente raras as taças de vinho de madrepérola: há referência na literatura à sua existência, mas em toda a pesquisa que a São Roque fez não conseguiu identificar nenhuma nas mais importantes colecções mundiais.

Do elevado apreço da Europa de então, por estes artefactos feitos de materiais raros e exóticos como o coco, o coral, a madrepérola ou a tartaruga, resultou a sua integração em grandes colecções reais e das cortes europeias, reflectindo o *status*, o poder e a personalidade do seu possuidor. Satisfazendo a ânsia de coleccionar raridades preciosas e exóticas, estes objectos eram avidamente procurados

e cobiçados para as conhecidas Câmaras de Maravilhas pelos grandes coleccionadores europeus. Não só ilustravam as maravilhas naturais do Universo como se acreditava possuírem propriedades medicinais e virtudes mágicas. O Humanismo Renascentista alegoricamente associava a espiral da concha turbo à força da natureza, como elemento de crescimento, e à dimensão do tempo.

*Turbo marmoratus*, ou turbante em mármore é uma grande espécie da marinha gastrópode, que vive em grandes recifes tropicais no Índico e Pacífico. A sua misteriosa origem, o seu formato raro, o simbolismo que lhe é atribuído, os poderes afrodisíacos, e a sua forma de cavidade oca, fizeram dela o recipiente por excelência para beber o vinho, num período em que era estranha a variedade existente em taças e copos, que faziam parte dos utensílios privados da aristocracia, quer para ostentação, quer para dias de cerimónia ou para acolhimento de convidados especiais.

Par de taças globosas em forma de barca, constituídas por duas calotes ovóides de madrepérola de *turbo marmoratus*, unidas por placas rectangulares. Bordo com fino perlado terminando em cabeças de elefante. Assentam sobre bases ovaladas.

O encanto destes preciosos objectos reside, não só na beleza natural do material que as constitui, mas também na inteligente adaptação que o homem fez destes materiais. Forma de barca exótica, terminando em duas cabeças de elefante com a simbólica tromba para cima, augurando boa-sorte para quem beber daquela taça.

O perfil em forma de barco carrega um grande simbolismo e profundo respeito pelos povos ancestrais de origem chinesa. Segundo o famoso poeta Tao Yuanming, que viveu durante a dinastia Jin (265–420), essa origem deve-se a um povo já desaparecido, oriundo das montanhas Wuling do norte da China, atravessadas por densos rios, sua fonte de sobrevivência, (...) *viviam na água e morriam nos barcos* (...). 🌊

Vd.

— CALVÃO, João; CURVELO Alexandra; [et al], *Presença Portuguesa na Ásia*, Fundação Oriente, 2008, p. 71.

— ROGERS, J. M.; ABRAHAM, Rudolf; [et al], *The arts of Islam: treasures from the Khalili Collection*, Overlook Press, New York, 2010, p. 35.



147. COFRE

Tartaruga e prata

Índia, séc. XVII

Dim.: 8,2 × 15,5 × 7,0 cm

F631

A TORTOISESHELL CASKET

Tortoiseshell and silver

Índia, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 8,2 × 15,5 × 7,0 cm

Cofre de pequenas dimensões em tartaruga, de formato retangular e com tampa de rebater. As placas de tartaruga, de tonalidade rara e bastante clara, encontram-se reforçadas nas arestas por simples aplicações em prata. Nos quatro cantos da face superior destacam-se flores-de-lis estilizadas. As ferragens são lisas e o espelho da fechadura relembra os escudetes chineses. Lateralmente, finas correntes, que terminam em flor de quatro pétalas, limitam a abertura da tampa. Na tampa, ao centro, pequena pega de formato ovalada.

As características do escudete remetem para a intensa troca de influências artísticas vividas no contexto asiático durante este período, admitindo-se que possa ter sido executada por artesãos das comunidades chinesas emigradas no subcontinente indiano. 🍷



148. COFRE EM TARTARUGA

Tartaruga, ouro e prata  
Indo-português, séc. XVII  
Dim.: 10,0 × 13,5 × 8,0 cm  
F795



*Amin Jaffer escreveu: (...) cofres em tartaruga com montagens em prata aparecem contemporaneamente em documentos oficiais da época, tanto na Índia como em Portugal. Por exemplo, o inventário de um oficial de alfândega de Diu, datado de 1546 inclui um cofre para guardar dinheiro em tartaruga e prata; presentes oferecidos pelo rei de Portugal ao Sultão de Marrocos, em 1577, incluíam um pequeno cofre em tartaruga, decorado com prata (...)*

A TORTOISESHELL CASKET

Tortoiseshell, gold and silver  
Indo-Portuguese; 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 10,0 × 13,5 × 8,0 cm

Raro pequeno cofre rectangular em forma de baú, revestido a tartaruga sobre folha de ouro e ornamentada a prata gravada e vazada.

Estrutura em madeira, presumivelmente teca, forrada a tartaruga aplicada sobre folha de ouro. Este material foi utilizado com o intuito de dar maior luminosidade e contraste, fazendo exaltar a beleza da tartaruga.

As faces estão realçadas por tarjas de prata recortada, com o característico lavrado baixo e decoração geométrica vazada e rebitada de pequenos pregos no mesmo material. Espelho de chave em prata com concheados relevados e chave original.

O cofre é “suportado” por lindas cariátides em relevo, aplicadas nas arestas, que assentam sobre quatro exuberantes pés de leão.

Belo trabalho de cinzel na pega da tampa e nas ilhargas com flor central, assente sobre rosetas; compõem a decoração elegantes dobradiças alongadas, estilizadas e de forma geometrizada. Interior forrado a veludo. 🐾



# CRISTAL DE ROCHA E PEDRAS PRECIOSAS CEILÃO E ÍNDIA

---

A ilha do Ceilão, onde a presença portuguesa se fez sentir a partir do ano 1506, reforçou o seu papel de importante porto de trocas comerciais. Geograficamente próximo do subcontinente indiano, servia de apoio às frotas marítimas mas, igualmente relevante, possuía enorme riqueza de matérias-primas, incluindo especiarias, madeiras exóticas e pedras preciosas, que até então só chegavam ao Ocidente por via terrestre e em reduzidas quantidades. Por volta de 1518 o Ceilão era já um estabelecido empório nas rotas comerciais portuguesas do Oriente. Esta ilha do Índico esteve, desde sempre, associada a objectos e pedras preciosas, até mesmo na mitologia local. Conhecem-se importantes referências literárias à existência de gemas no Ceilão e à arte de as trabalhar, sendo que a mais recuada datará do séc. V a.C. – no *Mahabharata* texto épico hindu – onde são mencionadas jóias e objectos preciosos originários do Ceilão.

Durante a presença portuguesa neste território, que durou até meados do séc. XVII, o Ceilão atravessou um período politicamente conturbado onde vários reinos disputavam o domínio de uma ilha relativamente pequena. Os portugueses viram-se envolvidos nesta densa teia de estratégias políticas e económicas, e acabaram por estabelecer várias alianças e acordos diplomáticos,

nomeadamente com o reino de Kotte, tradicional rival do de Sitavaka. As relações entre Portugal e Kotte atingiram o seu apogeu por volta de 1540. No culminar da aliança, para testemunhar o seu apreço e garantir o apoio de Portugal na sua sucessão, o rei Bhuvaneka Bahu enviou, por volta de 1542, o embaixador Sri Radaraksa Pandita a Portugal, onde foi recebido na corte de D. João III. Por essa altura Lisboa começou a intensificar as suas relações com outros reinos cingaleses, acabando por aumentar as suas alianças políticas, vindo Kotte a perder o estatuto de único aliado.

A troca de embaixadas e presentes diplomáticos adquiriu um enorme protagonismo, num mundo de jogos políticos em que o luxo e o requinte ocupavam lugar de destaque. Quando Nuno Freire de Andrade era feitor de Colombo, o rei de Kotte ofereceu setenta cofres do seu tesouro pessoal, de forma a garantir o apoio português na guerra contra Sitavaka. Foram muitas e magníficas as ofertas dos diferentes reinos cingaleses que, para além de muito apreciadas na corte portuguesa, suscitavam enorme curiosidade nas suas congéneres europeias.

A consorte de D. João III, D. Catarina de Habsburgo, tem aqui um papel de destaque. Extremamente interessada e informada

sobre as novidades provenientes da Ásia, colecionou enorme número de artigos requintados e luxuosos, partilhando-os também com muitos dos seus familiares então repartidos por várias casas reinantes da Europa renascentista. As fortes relações diplomáticas que estabeleceu com o rei Bhuvaneka Bahu resultaram na entrada na sua colecção de uma série de objectos cingaleses oferecidos por este mesmo monarca.

A enorme procura por parte de várias cortes europeias incentivou a manufactura destes preciosos objectos que, rapidamente, passaram a integrar também o chamado mercado de exportação. O grande interesse e, conseqüente aumento das encomendas, terão igualmente contribuído para que nos finais do século XVI, se assista em Goa ao desenvolvimento de um importante pólo de produção. A dificuldade em contactar regularmente com a ilha da Taprobana, resultante da degradação das relações de Portugal com os reinos locais (a partir de c. 1638) e a chegada dos holandeses em meados do século XVII, terão contribuído para o crescimento rápido e exponencial de Goa como centro de produção.

Torna-se ainda relevante salientar que a corte mogol era uma grande apreciadora e

consumidora destes trabalhos e materiais, e que muito antes da chegada dos portugueses já se faziam em inúmeras outras cortes indianas objectos preciosos de altíssima qualidade. A sumptuosidade e exuberância das jóias mogóis, estão bem patentes quer nos adereços femininos, quer nas jóias de ornamentação e de carácter bélico dos imperadores e de membros da Corte. A grande quantidade de jóias e objectos enriquecidos na Índia mogol com pedras preciosas explica-se pela proximidade de importantes jazidas de diamantes na região de Golconda, de rubis e safiras com origem em Cachemira e numa área que se estende à Birmânia, assim como à importação de safiras e de esmeraldas do Ceilão e da América do Sul, respectivamente.

Pedras semi-preciosas como o jade, com cores tão variadas como o chamado *mutton fat jade* até ao verde-escuro e preto, assim como o cristal de rocha, foram ainda trabalhadas de modo a receber decoração em ouro incrustado com pedras preciosas. O cristal de rocha, do grego *krystallos* ou gelo eterno, era extraído no Decão.

A importância desta grande *indústria* no subcontinente indiano e a possibilidade de poder recorrer a técnicas e mão-de-obra de outras regiões, terá sido fundamental para o desenvolvimento da famosa joalheria goesa.

Estes artífices continuaram, de alguma forma, o trabalho originário da ilha do Ceilão, prolongando-o no durante todo o século XVII. Peças produzidas no Ceilão e em Guzarate foram ainda frequentemente decoradas e adaptadas em Goa com montagens em prata ou filigrana de ouro.

Nas crónicas da época, há múltiplas referências ao fabrico destas peças em Goa, com a descrição dos diferentes tipos de objectos e dos materiais utilizados, bem como os locais de maior produção. A título de exemplo, D. Francisco da Gama, vice-rei da Índia, possuía na sua colecção inúmeras peças em cristal de rocha com filigrana em ouro e pedras preciosas realizadas em Goa. É de referir ainda, um guia do comércio de gemas e pérolas, escrito no século XVI (1580), que contém uma secção especial sobre o Ceilão e Goa, onde se refere também a forma como estas eram transacionadas.

Vd.

— SILVA, Nuno Vassallo e, *A Herança de Rauluchantim*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Museu de S. Roque, Lisboa, 1966.

— TRNEK, Helmut; SILVA, Nuno Vassallo e [et al], *EXOTICA The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstskammer* (cat.), F. C. Gulbenkian, Lisboa, Outubro 2001.

— DIAS, Pedro, *Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria*, Santander Totta, Lisboa, 2006.

— *Portugal e o Mundo nos séculos XV e XVII*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2009.



**149. TAÇA PARA VINHO**

Jade nefrite entalhado  
Índia mogol, possivelmente Agra, c. 1700  
Dim.: 2,9 × 12,5 × 7,7 cm  
Ex-coleção de Elsa Schiaparelli  
F1047

**WINE CUP**

Carved nephrite jade  
Mughal India, possibly Agra, ca. 1700  
Former collection of Elsa Schiaparelli  
2,9 × 12,5 × 7,7 cm

Pequena taça para vinho, finamente entalhada, em jade nefrite branco acinzentado, translúcido e ligeiramente mosqueado, de concha em forma de gota com lóbulos marcados (godrões) e pega em forma de cabeça de cabra. Trata-se da provável representação da famosa cabra de Caxemira (*Capra hircus laniger*), conhecida por Changthang, e que habita as montanhas a norte no subcontinente indiano, nos actuais Ladakh (no Kashmir) e Baltistan, de onde se obtém a tão apreciada lã de caxemira (do sub-pêlo denso e macio que as protege contra a geada).

A forma lobada ou em godrões da concha remete, quer para conchas marinhas, caso das vieiras, quer para abóboras, ambas as formas reproduzidas em jade nos *ateliers* imperiais mogóis de Seiscentos. Trata-se de um estilo fortemente influenciado pelo mundo natural, e desde há muito caracterizado por Robert Skelton (Skelton 1972), cujo impulso e gênese está no acesso e ulterior

influência de obras (objectos preciosos e gravuras) de origem europeia, bem como de uma crescente proeminência da iluminura iraniana, que caracteriza as artes de corte mogóis nas primeiras décadas de Seiscentos, nomeadamente nos reinados dos imperadores Jahangir (r. 1605–1627) e Shah Jahan (r. 1628–1658) — veja-se Markel 1989; Markel 1999; Stronge 2011–2112.

Este estilo caracteriza-se por uma fusão perfeita de elementos naturais, alguns, como as abóboras, de origem chinesa, que distingue esta nova produção hindustânica e a afasta de uma produção anterior de âmbito persa timúrida, onde pontuavam as formas baseadas em protótipos metálicos da Ásia Central, origem da dinastia mogol (veja-se Melikian-Chirvani 1999).

A presente taça de beber, para vinho ou utilizada para tomar ópio dissolvido em vinho misturado com especiarias (conhecido por *kawa*) — uma prática tão ao gosto tanto dos

imperadores mogóis como dos seus ancestrais timúridas (veja-se Khare 2005) — remete mais pela sua forma geral e iconografia do que para a qualidade técnica do seu entalhe, para a famosa taça entalhada em jade nefrite branco puro, datada por inscrição do trigésimo-primeiro ano (1657) de reinado do imperador Shah Jahan, e que apresenta igualmente uma cabra selvagem como pega — Victoria and Albert Museum, Londres, inv. IS.12-1962 (Skelton 1966; Skelton 2010, pp. 286–287). Para lá do virtuosismo técnico, que fazem desta preciosa taça de Shah Jahan, o expoente máximo da arte lapidária dos ateliers imperiais mogóis de meados de Seiscentos, difere da presente, também pelo facto de apresentar um delicado pé, finalmente esculpido em forma de flor aberta em vulto pleno, com folhas de acanto (de inspiração europeia) irradiando do seu centro, delicadamente entalhadas em baixo-relevo na face inferior da concha lobada.





Não apresentando este altíssimo nível de realização plástica, de resto praticamente irrepetível na arte lapidária mogol que chegou até ao presente, a nossa pequena taça de beber, denotando ainda assim uma qualidade de entalhe apreciável, nomeadamente na finura das paredes da concha e na delicadeza do bordo (com alguns restauros dada a sua fragilidade), e que permitem identificá-la como obra mogol de *atelier* principesco, é possível datá-la dos últimos anos de Seiscentos, já dos finais do reinado do imperador 'Alamgir, mais conhecido por Aurangzeb (r. 1658–1707) ou dos seus filhos. Trata-se de uma produção epigonal, num

período onde a arte do entalhe do jade, e o apreço pelas gemas preciosas, havia decaído na corte mogol (também por imperativos morais da mais estrita observância islâmica), um estilo derivativo que acompanha o declínio do próprio império.

Um dos aspectos mais curiosos da presente peça é a sua proveniência e história custodial, já que pertenceu à coleção de Elsa Schiaparelli (1890–1973), famosa estilista de origem italiana e rival em Paris de Coco Chanel, figurando as duas como as personagens mais determinantes da história da moda no período de entre as duas grandes guerras (veja-se White 1995). A presença

de uma peça desta origem e qualidade na sua coleção poderá dever-se ao seu pai, Celestino Schiaparelli (1841–1919), já que sendo especialista no mundo islâmico e medieval, eminente arabista e professor de língua e literatura árabe no Istituto Superiore di Studi di Firenze e na Università di Roma, e bibliotecário da Accademia Nazionale dei Lincei (veja-se Nallini 1919–1920), teria tido acesso mais facilitado a um objecto de origem mogol, num período onde a arte deste período não era conhecida e tão apreciada como é hoje. 🍷

Vd.

- MELIKIAN-CHIRVANI, A. S., *Sa'ida-ye Gilani and the Iranian Style Jades of Hindustan*, Bulletin of the Asia Institute, 13, 1999, pp. 83–140.
- NALLINO, C. A., *Celestino Schiaparelli*, Rivista degli studi orientali, 8.1–4, 1919–1920, pp. 451–464.
- KHARE, Meera, *The Wine-Cup in Mughal Court Culture – From Hedonism to Kingship*, The Medieval History Journal, 8.1, 2005, pp. 143–188.
- MARKEL, Stephen, *Jades, Jewels and Objets d'Art*, in Pratapaditya Pal [et al.], *Romance of the Taj Mahal* (cat.), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art - Thames and Hudson, 1989, pp. 128–169.
- MARKEL, Stephan, *The Use of Flora and Fauna Imagery in Mughal Decorative Arts*, in Som Prakash Verma (ed.), *Flora and Fauna in Mughal Art*, Mumbai, Marg Publications, 1999, pp. 25–35.
- SKELTON, Robert, *The Shah Jahan Cup*, London, Victoria and Albert Museum Publication, 1966.
- SKELTON, Robert, *A Decorative Motif in Mughal Art*, in Pratapaditya Pal (ed.), *Aspects of Indian Art. Papers Presented in a Symposium at the Los Angeles County Museum of Art*, October 1970, Leiden, E. J. Brill, 1972, pp. 147–152.
- SKELTON, Robert, *Islamic and Mughal Jades. The Jade-Carving Tradition in Turkestan, Persia, Turkey and India*, in Keverne, Roger (ed.), *Jade*, London, Aquamarie, 2010, pp. 273–295.
- STRONGE, Susan, *Jade at the Mughal Court in the 17th Century*, Transactions of the Oriental Ceramic Society, 76, 2011–2012, pp. 71–84.
- WHITE, Palmer, *Elsa Schiaparelli. Empress of Paris Fashion*, London, Aurum Press, 1995.



### 150. TAÇA

Cristal de Rocha  
Índia Mogol, Séc. XVII  
Dim.: 12,5 × 9,5 × 6,3 cm  
F615

A ROCK CRYSTAL BOWL  
Rock crystal  
Mughal India, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 12,5 × 9,5 × 6,3 cm

Peça esculpida a partir de um único bloco de cristal-de-rocha particularmente límpido. Taça oblonga, apresenta 8 gomos em torno de uma flor central, simulando um trevo de quatro folhas. A sua beleza repousa num jogo de superfícies lisas, ritmicamente marcadas por gomos. Na Índia Mogol havia uma predileção pelos objectos preciosos e delicados, esculpidos em pedras duras tais como jade, ágata e cristal-de-rocha, por vezes ornamentadas posteriormente, com ouro e pedraria. 🌟

O elemento floral no fundo da taça, o trevo de 4 folhas é escolhido pela sua raridade e forte simbolismo. A crença na lenda da sorte para quem encontra ou recebe um trevo de 4 folhas, remonta ao ano 300 A.C., quando os antigos magos druídas acreditavam que quem possuísse um trevo de 4 folhas poderia absorver os poderes da floresta e adquirir a sorte dos deuses. Assim o número 4 representaria um Ciclo completo, como as 4 estações, as 4 fases da lua e os 4 elementos da natureza: água, ar, terra e fogo.

## 151. TAÇA

Ágata e ouro  
Provavelmente Guzarate, séc. XVII  
Com montagens posteriores  
Alt.: 5,8 cm; d.: 7,5 cm  
F663

AN AGATE CUP  
Agate and gold  
Probably Gujarat, 17<sup>th</sup> c.  
Height: 5,8 cm; diam.: 7,5 cm

Esta pequena taça em ágata matizada e de tons fumados tem como característica principal o facto de ser monolítica, ou seja, corpo e pé foram lavrados de um único bloco de mineral e permanecem contínuos.

As ágatas são uma das muitas formas da calcedónia, um tipo de quartzo onde se incluem também as cornalinas e os heliotrópios. A identificação da origem geográfica deste tipo de peças – trabalhadas a partir de um bloco de mineral e sem decoração – apresenta normalmente grandes dificuldades. No entanto, a variedade de mineral usado e a sua forma sugerem que a taça deverá ter origem no Guzarate, província do noroeste da Índia. De acordo com os diários dos muitos viajantes e comerciantes que visitaram o Guzarate nos séculos XVI e XVII, era dali que provinham objectos utilitários mas também outros com maior intervenção artística realizados em calcedónias várias. Entre estes contam-se taças, cabos adagas e espadas, sinetes, anéis, etc.<sup>1</sup>. Das raríssimas

peças datadas que chegaram até nós destaca-se uma pequena taça semi-hemisférica também em ágata inscrita com versículos do Corão e data correspondente a 1606, presentemente na Khalili Collection, Londres<sup>2</sup>. Uma segunda taça também em ágata matizada e atribuída ao segundo quartel do século XVII encontra-se no Los Angeles County Museum of Art<sup>3</sup>.

A pronunciada copa desta taça assenta num pequeno pé reproduzindo a base de um cone truncado. O bordo apresenta-se com lábio curvado para o exterior e direito, e com menor espessura do que as paredes. Embora tanto a copa como o pé sejam mais pronunciados, estes aproximam-se das formas do cálice em jade do imperador mogol Jahangir (r. 1605-27) nas colecções do Brooklyn Museum e com data inscrita correspondente a 1607-08<sup>4</sup>. Uma segunda taça, na al-Sabah Collection, Kuwait, em cristal de rocha mas enriquecida com ouro e pedras preciosas apresenta também forma semelhante<sup>5</sup>. Foram vários os imperadores mogóis que se fizeram retratar com pequenas

taças nas mãos mas infelizmente e devido às reduzidíssimas dimensões dos objectos reproduzidos é difícil ter a certeza das formas destas, e daí retirar quaisquer conclusões.

A taça foi enriquecida com dois aros em filigrana e granulado em ouro. O motivo decorativo usado, uma sucessão de ondas vistas de perfil, é algo incomum na Índia mogol ou mesmo em outras regiões ao sul da Índia. O chamado “enrolamento de Vitruvius” faz parte do repertório da arquitectura da Roma Antiga e apresenta-se aqui a decorar a borda do pé e a zona imediatamente anterior ao lábio da taça. Uma ligeira reentrância nesta última zona indica que a taça foi idealizada para ser decorada com montagens. No entanto, o motivo escolhido assim como o facto de o aro superior impedir o seu uso – pelo menos de uma forma confortável – indicam que as montagens serão posteriores, datando possivelmente do séc. XIX. 🏹

Pedro Moura Carvalho, *Historiador de Arte*

<sup>1</sup> CARVALHO, Pedro Moura, (com ensaios de S. Vernoit e H. Sharp), *Gems and Jewels of Mughal India*, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, vol. XVIII, Londres, 2010, p. 50.

<sup>2</sup> Idem., p. 85, cat. 30.

<sup>3</sup> PAL, P.; LEOSHKO, J.; DYE III, J. M. e MARKEL, S., *Romance of the Taj Mahal*, (cat.), Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles e Londres, 1989, pp. 152–3, cat. 162.

<sup>4</sup> Datado e com data correspondente a 1607–8. Ilustrado em SKELTON, R.; [et al.], *The Indian Heritage. Court Life and Arts under Mughal Rule*, (cat.), Londres — Victoria and Albert Museum, 1982, p. 117, cat. 350.

<sup>5</sup> KEENE, M. com KAOUKJI, S., *Treasury of the World. Jewelled Arts of India in the Age of the Mughals: The al-Sabah Collection*, Kuwait National Museum, (cat.), British Museum, Nova Iorque, 1997, p. 33, cat. 27.



152. **KARD, ADAGA**

Aço damasquino, ouro, rubis, esmeraldas, diamantes.  
Índia Mogol (?)/Irão (?), séc. XVI / XVII  
Marca de posse:  
Sarker Mir Mubarak Khan Talpur  
Dim.: 36,0 cm  
F740

Requintada adaga de um só gume, com lâmina em aço damasquino. O punho apresenta um extraordinário trabalho de incrustação de gemas, com 22 rubis, 36 esmeraldas e 22 diamantes em ouro de 24k, formando na zona central uma flor de sete pétalas. As zonas laterais do encaixe exibem delicados frisos a ouro cinzelado com requintados motivos vegetalistas – flores e folhas. A lâmina apresenta no bordo rombo, junto ao punho, a inscrição: *Sarker Mir Mubarak Khan Talpur*, e perto da ponta, uma pequena reentrância rectangular, decorada com gravados a ouro, para aumentar a sua eficácia.

Este tipo de adagas, de linhas rectas, com lâmina de um só gume e punho sem guarda, são



**KARD, DAGGER**

Gold, rubies, diamonds and emeralds dagger with Damascus steel blade  
India Moghol (?)/Iran (?); 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> c.  
Ownership of Sarker Mir Mubarak, Talpur Prince, Sindh  
Height: 36,0 cm



vulgarmente designadas por *Kard* e utilizadas como arma ofensiva, apresentando sempre a ponta reforçada.

No formato e decoração deste exemplar são visíveis as influências e características persas que pautaram muita da arte típica do Império Mogol. As suas origens remontam à Pérsia, com a qual mantiveram intensas relações diplomáticas e comerciais. Humayun, em finais do século XVI, chegou mesmo a refugiar-se no Irão após ter sido derrotado por Sher Shah Suri. Esta adaga poderá ter sido levada para o subcontinente indiano durante este período, ou ser fruto das produções mogóis mais recuadas onde o gosto e cultura pela estética persa eram comuns.

Estas armas de aparato, requintadamente decoradas, com incrustações de pedras preciosas tinham um importante papel no cerimonial da corte imperial. Por norma eram oferecidas pelo imperador aos nobres e dignitários da corte como símbolo de reconhecimento, aquando das vitórias em campanhas militares.

A inscrição existente na lâmina refere-se a um dos soberanos Talpur e terá sido acrescentada posteriormente, no 3º quartel do século XVIII. Os Talpur governaram o território de Sind, atual Paquistão, de meados do século XVIII até meados do século XIX. Por serem exímios

coleccionadores de armas enviaram emissários às cortes vizinhas, incluindo o Irão e a Índia e, até à Europa, à procura de exemplares recuados e da mais alta qualidade artística.

Peça sublime de ourivesaria, pelo seu aparato e requinte estético, terá sido adquirida por Mir Mubarak Khan para a sua exímia coleção, pela sua beleza e qualidade, quer estética quer das gemas utilizadas.

A inscrição remete também para a antiga tradição de inscrever objetos mais antigos com o próprio nome e título, originária do Irão, com quem os Talpur estabeleceram intensas relações diplomáticas, comerciais e artísticas. ♣

**As adagas ocupam um importante papel na história da armaria indiana e no desenvolvimento do Império Mogol. Foi durante este período, nomeadamente durante o reinado de Akbar – o Grande (1556/1605), que grande parte dos modelos mogóis foram desenvolvidos.**

Existe uma vasta variedade de adagas na Índia, destinadas ao combate ou ornamento pessoal, derivadas de influências persas e islâmicas.

Símbolos de poder, muitas são verdadeiras obras artísticas. Algumas em jade e cristal de rocha com pedras preciosas, outras com o cabo totalmente coberto de gemas, serviam para uso dos vaidosos Imperadores.

Vd.

— PAUL, E., *Jaiwant, Arms and Armour. Traditional Weapons of India*, Lustre Press, Roli Books, 2006.

— *Rituais de Poder. Armas Orientais. Coleção de Jorge Caravana*, Caleidoscópio, Edição e Artes Gráficas, Portugal, 2010.

— *Splendeur des Armes Orientales*, ACTE – EXPO, Paris, 1988.





**153. CRUZ-RELICÁRIO NAMBAN**

Liga de cobre, ouro e prata, laca e ouro

Japão, séc. XVI/XVII

Dim.: 15,0 × 11,0 × 2,5 cm

F885

**A NAMBAN SHRINE CROSS**

Copper, silver and gold alloy, lacquer and gilt

Japan, 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> c.

Dim.: 15,0 × 11,0 × 2,5 cm

Cruz-relicário Namban de pendurar, em liga de cobre e ouro, *shakudo*, lacada, *urushi* e dourada a mercúrio – um tipo de produção denominada *sawasa* – atribuída aos finais do séc. XVI/inícios do séc. XVII, sob influência da comunidade jesuíta.

É constituída por duas placas planas, cruciformes, que encerram uma caixa com o mesmo formato, de secção quadrangular, compartimentada e que contém relíquias de santos. As duas hastes articulam com dobradiças e fecham através de rosca. Possui terminais em forma de bola, com uma argola para suspensão na haste superior.

Uma das placas apresenta Cristo Crucificado com o seu resplendor em forma de estrela, encimado por cartela com inscrição INRI, *Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum* e, a seus pés, uma caveira simbolizando a Ressurreição, que traduz a vitória da vida sobre a morte. No reverso está representada Nossa Senhora em oração, encimada por resplendor solar com a pomba do Espírito Santo e ladeada

por anjos entre nuvens e estrelas. A seus pés, nuvem com anjo e um ramo de crisântemos. As faces laterais são preenchidas por um friso contínuo de elementos florais e por símbolos da Paixão.

Estes relicários são extremamente raros, destacando-se o crucifixo na colecção do Victoria & Albert Museum e do Tokyo National Museum e ainda, o da colecção Távora Sequeira Pinto, todos eles muito idênticos, o que aponta para uma única oficina de produção. 🌟





A peça aqui apresentada é uma *masterpiece* de produção Namban, uma das mais raras e preciosas. O fabrico é provavelmente Quinhentista, ou de inícios do século seguinte, dado que o édito de proibição da religião cristã data de 1614. Ao contrário do que se afirmou no passado, a produção de peças *sawasa* de exportação não se inicia com o período Holandês, mas sim no âmbito do comércio português, como o provam estes relicários jesuíticos. Existe mesmo um crucifixo com a inscrição “Santíssimo Sacramento” numa coleção portuguesa. Foi no Japão, onde São Francisco Xavier chegou em 1549, que os Jesuítas tiveram o seu maior

sucesso como missionários. Habilmente, começaram por converter as elites; sabiam que ao convencerem os *daimyos* – grandes senhores da guerra e terra-tenentes – a abraçar o cristianismo, todos os súbditos se lhes seguiriam. Para estes, era necessário serem identificados com a nova religião, mostrarem-se alinhados com o poder, sob pena de grandes represálias. Era aconselhável, que ostentassem os símbolos da nova fé, facto que não passou despercebido ao olhar atento dos artífices locais, que rapidamente começaram a produzir cruces, rosários, relicários, retábulos e tudo quanto os fizesse conotar com a iconografia cristã.

O termo *sawasa*, ou *suassa*, refere-se a uma liga de cobre com ouro, prata e arsénico, lacada a negro (*urushi*) e dourada a *azouge*. A avaliar pela qualidade destas peças, bem patente não só na sumptuosidade dos materiais utilizados, mas também nas relíquias que encerram – extremamente dispendiosas à época – esta cruz terá sido seguramente pertença de alguém muito importante, de uma corte feudal ou de um alto dignitário da igreja.

Vd.

- LEVENSON, Jay A, (coord.), *Encompassing the Globe, Portugal and the World in the 16<sup>th</sup> e 17<sup>th</sup> Centuries* (cat.), Washington D.C., Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institute, 2007, p. 32.
- SAWASA, *Japanese export art in black and gold, 1650–1800* (cat.), Amsterdam – Zwolle, Rijksmuseum – Waanders Publishers, p. 24.
- DIAS, Pedro, *Arte Portuguesa no Mundo – Japão*, Lisboa, Editor Público, 2008, p. 115.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Museu do Oriente, 2014, pp. 73–77.



154. CRISTO CRUCIFICADO

Marfim e pau-santo  
Nipo-português, séc. XVI/XVII  
Dim.: 80,0 × 55,0 cm  
F1041

CRUCIFIX

Ivory, and rosewood  
Nipo-Portuguese, early 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 80,0 × 55,0 cm

Cristo nipo-português em marfim, da transição do século XVI/XVII, crucificado numa cruz de madeira decorada com os símbolos da paixão. A figura está adormecida, com o *facies* de expressão mística bem marcada e uma certa intensidade emocional. Apresenta grande detalhe anatómico, com veias e musculatura de forma convincente, e características específicas reveladoras de modelo nipo-português. A cabeça é calva na região frontal, o cabelo está solto em ondulado largo, cobrindo a restante calote craniana, na parte posterior da cabeça, forma tradicional de penteado japonês, usado principalmente por Xoguns e Samurais da época Edo, que costumava estar atado e preso, em *chonmage*. De cada lado da face, pende uma madeixa entrançada, simulando uma *shimenawa*, (literalmente “corda enrolada”) o que, na religião Xintoísta, simboliza a fronteira entre o terreno e o sagrado, procurando assinalar, deste modo, a divindade de Cristo. O rosto apresenta uma fisionomia de forte aparência nipónica, com formato ovalado e



ligeiramente triangular, realçado pelo cabelo e grande barba, marcados por cortes incisos e paralelos, terminando a barba em duas volutas de caracóis afrontados. A testa é alta e arredondada, os olhos semicerrados, grandes e amendoados com pálpebras bem demarcadas e fendas oculares finas e alongadas. O nariz é bem delineado com narinas arredondadas e perfeitamente delimitadas e a boca está cerrada de lábios apertados. As orelhas mostram uma anatomia bastante natural.

O corpo inerte e despido, com as costelas bem definidas, exhibe uma chaga com o sangue gotejado no peito. Tem um cendal de panejamento pregueado em torno da cintura, com dobras ou laçadas laterais, distintas das chinesas ou mesmo cingalesas, mas idênticas ao exemplar japonês do Asian Civilisations Museum, em Singapura (2012–00383). As mãos e os pés, com os dedos perfeitos e bem definidos estão atravessados por um cravo saliente.

A Cruz, em pau-santo, circunscrita por dois filetes paralelos de marfim, tem vários símbolos embutidos, alusivos à Paixão de Cristo, alguns retratados à imagem de símbolos Xintoístas. Nela estão representados a coroa de espinhos redonda, em entrançado, a coluna da flagelação, o galo alusivo à negação de Pedro, a escada utilizada na Deposição, as varas usadas para o sacrifício e para sustentar a esponja com o vinagre, os dados com que os soldados jogaram à sorte a túnica de Cristo e os três cravos usados para O crucificar.

A cabeça da escultura está ladeada pelo martelo, utilizado para pregar as mãos e os pés de Cristo na Cruz, e pela tenaz da Deposição, que o escultor representou como um número oito, perfeito, que nas religiões orientais, incluindo o Xintoísmo, é um número sagrado, o *hachi* japonês. Este algarismo tem um valor de mediação entre o círculo e o quadrado, entre a Terra e o Céu, símbolo de equilíbrio, o que no Cristianismo pode corresponder ao Novo Testamento, anunciando a prosperidade e a bem-aventurança de um Mundo Novo.

O Sol e a Lua, que simbolizam o lugar de Deus Pai ou a escuridão (entre as 12 e as 15 horas) da

Crucificação, enquanto Símbolos da Paixão de Cristo, são igualmente usados com carácter simbólico e animista no Xintoísmo, cuja dimensão espiritual se desenvolve em torno dos elementos naturais do Cosmos, lugar onde se encontram as principais divindades (*Kamis*): O *Amaterasu-ōmikami*, representado pela deusa Sol, e o *Tsukiyomi-no-Mikoto*, o deus Lua.

No braço vertical da Cruz está aposta uma cartela em marfim com a inscrição “I.N.R.I.” delimitada por flores-de-lis. Os três cantos restantes são acentuados por chapas do mesmo material com flores de lótus, cujo significado preponderante de pureza e perfeição as coloca como sendo as flores mais sagradas do Japão, e que o escultor, mais uma vez, desenhou com o número “sagrado” de oito pétalas. 🌸

Dado que, em 1583 os Jesuítas tinham fundado uma academia de arte local, onde cristãos e não cristãos podiam treinar a pintura e o trabalho em metal, o labor da escultura torna-se inseparável desta escola de artes, à qual denominaram “Seminário de Pintores”, em especial na vigência de Giovanni Niccoló (1603–1614), um jesuíta napolitano, pintor, gravador e escultor. Os estudantes começaram por copiar modelos europeus, mas cedo desenvolveram um estilo autóctone, sendo que, a maior parte das obras foram exportadas para a Europa, não obstante considerarmos que algumas pertenceram a japoneses cristãos convertidos.

Vd.

— *Christianity in Asia – Sacred art and Visual Splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilization Museum, Singapore, 2016, pp. 188–189.

— BAILEY, Gauvin Alexander, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America: 1542–1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

— MARTINS, Manuela d'Oliveira, CURVELO, Alexandra (coord.), *Encomendas Namban – Os portugueses no Japão da Idade Moderna* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2010.



## 155. MENINO JESUS BOM PASTOR

Marfim

Goa, séc. XVII

Alt: 92,5 cm

F991

THE CHRIST CHILD AS THE GOOD SHEPHERD

Ivory

Goa, 17<sup>th</sup> c.

Height: 92,5 cm

Extraordinária escultura do Menino Jesus Bom Pastor, quer pelo tamanho, qualidade e delicadeza do entalhe, quer pela sobrevivência das frágeis ramagens com sua folhagem, representando a *Árvore da Vida*, que normalmente não resistem à voragem dos tempos, nem à incúria dos devotos. Estes ramos estão colocados na base da escultura ebúrnea, onde se desenvolve o episódio evangélico do Bom Pastor, a *Parábola da Ovelha Perdida*.

O Menino apresenta-se sentado no alto de um monte rochoso, em socalcos plenos de ovelhas e fontes com pássaros a beber água numa alusão óbvia à *Palavra Divina*, onde se destaca a gruta do Presépio e os Santos Evangelistas.

Enverga calças finamente entalhadas, representando o velo animal e túnica de pastor, esculpida em ponta de diamante e cingida por cordão com nó de laçada. Está sentado, com as pernas cruzadas e belas sandálias finamente entalhadas, no cume de um monte rochoso onde o seu rebanho se espraia. Apresenta os seus atributos tradicionais – o bernal a tiracolo e a cabaça suspensa no cordão – e segura com a mão esquerda uma ovelha no regaço, tendo outra sobre ombro.

A coroar a Figura, protegendo o seu flanco como que serpente naga protectora, uma grande *Árvore da Vida*, com Deus-Pai ao centro com tiara papal. Abençoa com a mão direita e segura na esquerda o orbe terrestre, emergindo de uma nuvem com pequenos querubins. Da tiara elevam-se ramos e folhas onde surge, aninhado, o Espírito Santo sob a forma de pomba.

A peanha está dividida em três níveis principais, sobressaindo uma grande gruta em baixo, com a *Natividade*. Embora a simbologia destes montes seja naturalmente cristã, aludindo ao

Calvário e ao Presépio, baseia-se também na montanha sagrada do hinduísmo, o Monte Meru. A distribuição das figuras em socalcos sugere as torres (*gopuram*) dos templos hindus indianos, com os seus degraus sucessivos.

Na gruta está o Presépio: o Menino deitado nas palhinhas, rodeado por Nossa Senhora e São José ajoelhados, ladeados por um par de anjos e sob o olhar de dois pastores, que se encontram em pé, com oferendas: um presenteia uma taça de alimentos e, o outro, um cordeiro que traz sobre os ombros, uma representação arcaica do Bom Pastor. No fundo da caverna, a vaca e o burro e, no intradorso do arco da abertura da gruta, surgem três querubins.

Flanqueando esta cena central, duas grutas cercadas por folhas de palmeira: na da esquerda, São Jerónimo com o leão, nu e de joelhos, rezando em frente à cruz e batendo no peito com uma pedra, em sinal de arrependimento e contrição; na da direita, São Pedro, ladeado por uma coluna com o galo empoleirado (símbolo das três negações de Pedro). Está sentado em meditação, com o cotovelo direito sobre o livro das *Sagradas Escrituras* e a cabeça apoiada na mão, enquanto segura uma caveira na mão esquerda, símbolo de penitência.

No andar intermédio, ao centro o Menino Jesus, envergando a mesma túnica de Bom Pastor, sob uma concha de palmas, que lhe protege a cabeça como se fosse uma serpente naga. Está sentado com uma cruz, que envolve nas mãos como se de um instrumento musical se tratasse, numa clara alusão de carácter um tanto sincrético, ao *sitar* – instrumento musical de origem indiana, da família do alaúde, que se tornou símbolo da música na Índia – sendo claramente visível nesta representação as cordas do *sitar*, que o Menino Jesus parece estar a dedilhar. Dois mascarões felinos, com um terceiro imediatamente acima da Sua cabeça, brotam água, desenhando um arco, que cai em duas pias dando de beber às ovelhas. Ladeiam este Menino, tocador de *sitar*, dois Santos Evangelistas: à direita São Marcos com o leão e, no lado oposto, São Lucas com o touro a seus pés.

No degrau superior está representada a *Fonte da Vida* (*Fons Vitae*) sobrepujada por um pequeno anjo, de cujas mãos jorra a água

da *Redenção*. A *Fonte*, onde bebem ovelhas e aves do Paraíso, está ladeada por São Francisco de Assis, à esquerda, rezando com as mãos cruzadas sobre o peito e, à direita, por São António de Lisboa, que segura na mão esquerda as *Sagradas Escrituras*. Completam a representação, os restantes dois Evangelistas: São João com a sua água junto a São Francisco, e São Mateus com o anjo ao lado de Santo António. Tal iconografia franciscana indica claramente a origem da encomenda deste importante Menino Jesus Bom Pastor, tratando-se, sem margem para dúvidas, de uma muito importante imagem de altar para algum dos conventos franciscanos mais destacados do Estado Português da Índia.

A montanha assenta em dois supedâneos delicadamente entalhados. No inferior, vemos ovelhas dispostas como que afrontadas comendo folhagens que brotam de vasos de frutos, dispostas em sequência. O superior apresenta uma sucessão de querubins alados delicadamente esculpidos.

O presente grupo escultórico do Menino Jesus Bom Pastor, quer pela grandiosa dimensões, qualidade e delicadeza do entalhe, quer pela existência das ramagens e folhagens, destaca-se de tantos quantos se conhecem. A esta excepcionalidade junta-se o curioso aspecto iconográfico já referido, a circunstância – plena de sentido, no âmbito verdadeiramente indo-português onde foi certamente produzido, na sede espiritual e temporal do Estado Português da Índia, a cidade de Goa – do Menino ser representado como que tocando a cruz como se de um *sitar* se tratasse. Este sincretismo está também patente, por exemplo, na representação da figura principal do Bom Pastor (72,5 cm de altura total) hoje no Paço Ducal de Vila Viçosa, da Fundação Casa de Bragança, onde o Menino surge a tocar um *sitar*, com as suas três cordas. No entanto, ao contrário do presente exemplar, carece já de todas as ramagens laterais à base escalonada, assim como das frágeis folhas que rematariam todos os ramos, que no nosso exemplar se conservam. 🌿



Vd.

- CRESPO, Hugo Miguel, *Rock-crystal Carving in Portuguese Asia: An Archaeometric Analysis*, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186–211.
- RAPOSO, Francisco Hipólito (ed.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (cat.), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – FCG, 1991.
- SILVA, Nuno Vassallo e (ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013.
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

### 156. MENINO JESUS BOM PASTOR

Marfim  
Indo-português, séc. XVII  
Alt: 44,5 cm  
F913

#### A BABY JESUS "THE GOOD SHEPHERD"

Ivory  
Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Height: 44,5 cm

Extraordinária escultura do Menino Jesus Bom Pastor, quer pelo tamanho, quer pela qualidade escultórica, realçando-se a minúcia da peça, uma verdadeira talha de ourives. Na escultura desenvolve-se o episódio evangélico do Bom Pastor, a Parábola da Ovelha Perdida. O Menino apresenta-se sentado no alto de um monte rochoso com socalcos, cheio de ovelhas, fontes com pássaros bebendo, numa alusão óbvia à Palavra Divina, três grutas – com o Presépio, São Jerónimo e Maria Madalena – e ainda, os Santos Evangelistas. Como em todos os Bons Pastores de origem indiana, o Menino está dormente. Do Budismo recolhe a atitude de êxtase, caracterizada pela expressão ausente, os olhos fechados, os dedos apoiados nas têmporas e a face inclinada sobre a mão direita. É de grande simbolismo esta posição meditativa, em que Buda atingiu a iluminação ao fim de 49 dias, sentado à sombra de uma figueira. Tem os cabelos penteados com caracóis em madeixa, nariz adunco e boca em bico, traços característicos da arte indo-portuguesa do séc. XVII. Enverga calças e túnica de pastor, esculpida em ponta de diamante e cingida na cintura por cordão com nó de laçada, com os seus atributos (cajado, bernal a tiracolo e cabaça). Está sentado de pernas cruzadas e com sandálias, no topo do seu rebanho que se espalha por uma elevação piramidal repleta de ovelhas, simbolizando as Almas de todo o Mundo. Sobre o ombro esquerdo tem uma ovelha e segura outra no regaço, com a mão. A peanha está dividida em três níveis, sobressaindo uma grande gruta que representa a Natividade. A simbologia destes

montes é naturalmente cristã, aludindo ao Calvário e ao Presépio, mas baseia-se também na montanha sagrada do hinduísmo, o Monte Meru, morada dos deuses hindus. A distribuição das figuras em socalcos sugere as torres (*gopurani*) dos templos hindus indianos, com os seus degraus sucessivos.

A base apresenta uma sequência de querubins alados perfeitamente esculpido, de feições correctas, penteados com os caracóis ao jeito indiano, com festão ao peito e emoldurado por uma pequeníssima tarja de perlado. Está separada do Presépio por faixa onde sobressai uma ovelha, amamentando a sua cria numa pequena gruta: é a cena da pastorícia cheia de vida, simbolizando uma das principais fontes de riqueza e garantia de sobrevivência nas sociedades primitivas da antiguidade. Completam esta representação cães a correr entre elementos vegetais. A gruta contém o Presépio: o Menino deitado nas palhinhas, rodeado por Nossa Senhora e S. José, ladeados por dois anjos ajoelhados e dois pastores em pé, com oferendas. No fundo da gruta a vaca e o burro e, no tecto, nuvens com três anjos.

De cada lado do Presépio, duas grutas com cercadura de folhas de palmeira formando arco: na da esquerda, S. Jerónimo ladeado pelo leão, com o chapéu de Cardeal, em tronco nu, de joelhos, batendo com uma pedra no peito em sinal de penitência e rezando em frente à cruz; na da direita, Maria Madalena sentada junto a Jesus Crucificado, com o vaso de alabastro contendo o unguento dos pés do Senhor, simbolizando o casamento. Tem os cabelos soltos, com os quais limpou os pés de Cristo.

No socalco central, S. Pedro com o livro das Sagradas Escrituras, segura a caveira na mão esquerda, símbolo de penitência. Dois mascarões brotam água por cima da sua cabeça, que desenha um arco e cai em duas pias, dando de beber a alguns animais e pássaros. Ladeiam-no dois Santos Evangelistas; à direita S. Marcos com o leão e, no lado oposto, S. Lucas com o touro a seus pés. No plano superior, a Fonte da Vida (*Fons Vitae*), jorrando das mãos de um anjo alado e ladeada por Sant' Ana e São Joaquim, dá de beber às Aves do Paraíso e às ovelhas. Completam a representação dois evangelistas, S. João ao lado da Santa, com a águia, seu atributo – que representa a inspiração divina – e S. Mateus com o anjo, junto de São Joaquim.

No cume da montanha alguns animais junto aos pés do Menino completam a representação. 🐾

O Bom Pastor é seguramente, a seguir a Jesus Cristo crucificado, a imagem mais reproduzida nas esculturas de marfim, apresentando uma extensa e riquíssima diversificação de tipologias, sempre no intuito da conquista espiritual do oriente.

O tema do Bom Pastor foi aceite com particular vigor na Índia, tornando-se num fenómeno muito curioso, pois a sua iconografia foi reinterpretada pelos artesãos hindus ou budistas, segundo as suas tradições religiosas, tornando-os casos excepcionais de sincretismo artístico. O próprio Krishna é também chamado de Govinda que significa pastor.



## 157. PIETÀ

Marfim

Ceilão, séc. XVII

Dim.: 9,0 × 11,0 cm

F1048

## PIETÀ

Ivory

Cingalo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 9,0 × 11,0 cm

Rara placa de marfim esculpido em médio e baixo-relevo, de excelente trabalho escultórico, representando o tema iconográfico cristão denominado *Pietà* (Piedade), centrada no corpo de Cristo, amparado pela Virgem Maria, ladeados por dois anjos. Nossa Senhora inclinada sobre o lado direito, com o corpo em torsão de Jesus Cristo no regaço, segura o braço inerte do Redentor, e ampara o outro com a mão esquerda.

O tratamento das figuras de maneira delicada e precisa, confirma o cânone subjacente às imagens cingalo-portuguesas: cabelos em madeixas de sulcos finos e justapostos nos anjos, ligeiramente aneladas nas pontas. Rostos de configuração afilada, olhos amendoados, nariz fino e adunco, de narinas apertadas, e boca pequena de lábios finos e fechados. As mãos são longas com os dedos bem demarcados, compridos e afuselados, exclusivos do singular entalhe cingalês.

Nossa Senhora veste túnica e manto com pregas quebradas de grande subtilidade nas orlas, bem

demarcadas. Jesus Cristo está coberto com o típico cendal de pregas com laçada lateral e os anjos com asas de penas bem desenhadas, vestem túnica de gola redonda e avivada.

A alta qualidade e o cuidado da representação, na riqueza dos detalhes, exclusiva dos escultores cingaleses, culminam no dinamismo e carácter expressivo da composição, especialmente na representação de Cristo.

Os escultores de marfim tinham à sua disposição pinturas, esculturas e gravuras europeias, que serviam de modelo a placas de alto e baixo-relevo. Nesta situação particular torna-se bastante fiável a hipótese de se tratar de uma encomenda específica, baseada em protótipo gravado de cunho assumidamente catequizante.

A finalidade destas placas, pelas suas pequenas dimensões, tinha a vantagem de serem facilmente transportadas, revelando-se como elemento fundamental nas Missões Cristãs de toda a Ásia, dada a sua forte componente didática. Por vezes, faziam parte de pequenos oratórios ou até retábulos.

Os modelos eram, quase sempre, gravuras que circulavam, ao tempo, no Oriente, criando condições para o desenvolvimento miscigenado dos vários estilos artísticos, considerados de fusão, onde as formas artísticas ocidentais se deixaram moldar pelas técnicas, materiais e influências dos artesãos asiáticos. A execução desta placa, em particular, denota a influência de um figurino pictural europeu de estilo renascentista ou maneirista. 📌

Vd.

— Nuno Vassallo e SILVA (coord.), *Marfins no Império Português*, Lisboa, Scribe, 2013, p. 125.

— Bernardo Ferrão de Tavares e TÁVORA, *Imaginaria Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.





158. NOSSA SENHORA COM O MENINO

Marfim e ouro  
Indo-portuguesa, séc. XVII  
Dim.: 12,0 × 11,5 cm  
F736

A VIRGIN AND CHILD PANEL

Ivory and gold  
Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 12,0 × 11,5 cm

Placa de marfim praticamente preenchida pelo busto da Virgem com o Menino. Nossa Senhora apresenta rosto afilado, olhos amendoados, cabelos com madeixas, túnica de pregueados leves e longo manto drapeado sobre a cabeça. O Menino Jesus encontra-se despido, sentado no braço direito da Virgem, que tem na mão esquerda *portuguesíssimos cravos* (B. Ferrão).

Nossa Senhora e o Menino estão resguardados por cortinas ligeiramente drapeadas e sustentadas por um friso em zigzague, enquadramento muito usual na Europa renascentista.

É interessante notar que as imagens em marfim da Imaculada Conceição raramente são apresentadas sem o Menino. Antes da chegada dos missionários europeus à Índia

era popular o culto em torno dos episódios da infância de Krishna e da sua mãe adoptiva, Yashoda, consorte de Nanda. Confrontados com a imaginária hindu e com o culto dos princípios da maternidade e da figura de Krishna, criança divina e avatar de Vishnu, os missionários europeus encontraram um paralelismo e similitudes formais e conceptuais que poderiam facilitar a tradução simbólica da iconografia cristã.

*A imaginária em marfim corresponde a uma preocupação Contra-Reformista na representação das cenas da Infância de Jesus, de uma espiritualidade refrescante e amorosa, que vemos sobretudo nas representações de Nossa Senhora com o Menino e nas imagens do Menino Jesus (A. Curvello).* 🍷



159. PLACA – ANUNCIAÇÃO

Marfim

Sino-portuguesa, séc. XVII

Dim.: 7,7 × 5,5 × 0,5 cm

F876

ANNUNCIATION PANEL

Ivory

Sino-portuguese, 17<sup>th</sup> C.

Dim.: 7,7 × 5,5 × 0,5 cm

Invulgar retábulo em marfim sino-português do séc. XVII, em alto-relevo e de reduzidas dimensões, representando a “Anunciação” da Mensagem Sagrada a Nossa Senhora, trazida por São Gabriel Arcanjo.

A Virgem enverga túnica comprida e um longo manto drapeado, com as mãos postas em oração, numa atitude de devoção e recato. Está ajoelhada junto a uma janela, alusão à maternidade virginal de Maria e à transição entre o mundo terreno e o divino.

Sobre nuvens de recorte chinês, o Anjo, embaixador do Altíssimo, que se perfila de braços abertos com uma espada, simulando o Ceptro, símbolo do Poder de Deus, anuncia-lhe a Boa Nova.

Em segundo plano, sobre uma rocha, um observador contempla a cena.

Placa emoldurada com duplo friso. 🍷



**160. NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO**

Marfim

Ceilão, séc. XVII

Dim.: 16,0 × 9,0 cm

Ex-colecção de Artur Sandão

F705

Delicada placa em marfim, oblonga, limitada por filete liso e rebaixe adequado ao encaixe da moldura. No interior, pormenorizado baixo-relevo, de lavrado baixo e apagado, representando a Nossa Senhora do Rosário com o Menino. A Virgem, encontra-se rodeada por contas de um terço. Na mão direita segura o Menino e na esquerda, com típica posição

**AN OUR LADY OF THE ROSARY PANEL**

Ivory

Cingalo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Former collection of Artur Sandão

Dim.: 16,0 × 9,0 cm

canónica de dedos da arte hindu, segura uma flor de Lótus. O rosto comprido da Virgem é hindu, assim como o penteado, de risco ao meio, com cabelos soltos em grandes madeixas, sobre ombros e costas. A túnica, onde a qualidade dos panejamentos traduz-se de uma delicadeza e pormenor característico dos exímios artesãos cingaleses, remete para os saris indianos.

Os cantos superiores são preenchidos por dois anjos volantes, de corpo inteiro que seguram o rosário, e os inferiores por dois querubins alados com feições muito frequentes na imaginária cingalesa: rosto com boca apertada, nariz adunco, orelhas frontalizadas, cabelo liso e quase rapado.

Esta imagem insere-se no núcleo de representações típicas do século XVII que serviam de apoio ao culto e prática do rosário. Em meados do século XV o rosário começou a ser espalhado na Europa pelas Ordens de São Bruno e dos Dominicanos. Posteriormente, Alanus de Rupe, importante teólogo católico apostólico, encorajou que, o rosário fosse rezado perante uma imagem de Cristo ou da Virgem Maria, incentivo que levou a que fossem criadas inúmeras séries de imagens narrativas.

Por volta do século XVII, período em que se insere este exemplar, estas imagens e representações tornaram-se bastante populares acabando por ser inseridas na maior parte dos livros de oração sob a forma de gravuras e ilustrações.

Durante a presença portuguesa no Oriente muitas destas gravuras chegaram às mãos dos artífices asiáticos que as copiavam para placas de madrepérola e marfim ou, em muitos casos, as adaptaram a esculturas votivas.

Este exemplar é fruto de uma intensa simbiose artística que reúne a perícia e cânones dos artistas cingaleses com as típicas representações religiosas europeias do séc. XVI / XVII. 🌸

O patriarca Jessé pertencia a uma família real e a sua descendência é constituída por uma linhagem de reis.

São simbolicamente em número de doze, signo da renovação cíclica, como é o caso também dos doze frutos da árvore da Vida do Éden.

A Árvore de Jessé simboliza a cadeia de gerações, cuja história é resumida pela Bíblia e que culminará com a vinda da Virgem e do Cristo. Segundo uma passagem, no Antigo Testamento, (Isaías, 11,1-2): *Porque brotará um rebento do tronco de Jessé, e das suas raízes um renovo frutificará.* Para os Cristãos esta profecia aponta para Jesus, o qual seria o Messias.

Na Bíblia, Jesus Cristo é muitas vezes mencionado como Filho de David, ou seja, rebento de Jessé.

Este é um dos temas mais ricos e difundidos, representando o crescimento de uma família, de uma cidade, de um povo, símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, evocando todo o simbolismo da verticalidade. É muitas vezes utilizado para justificar a genealogia e o dogma da Imaculada Conceição, quando esta é colocada no topo da Árvore de Jessé, como é o caso nesta placa.

Placa em marfim rectangular em alto-relevo e profusamente decorada, representando a Árvore de Jessé, árvore genealógica terrena de Jesus desde Jessé, pai do Rei David.



#### 161. ÁRVORE DE JESSÉ

Marfim

Europa (?), Hispano-Filipino (?); séc. XVII

Dim.: 14,0 × 7,4 cm

F792

Escultura de grande qualidade, ritmada por uma linha vertical, o tronco da árvore, que a divide a meio e condiciona toda a composição. Realçamos ainda a finíssima espessura do fundo, testemunho da grande mestria do artífice.

A árvore emerge do flanco de Jessé, com um tronco pujante que se desenvolve segundo um

#### A TREE OF JESSÉ PANEL

Ivory

Europe (?), Hispano-Philippine; 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 14,0 × 7,4 cm

esquema ascensional, com doze ramos sobre os quais aparecem os doze reis de Judá, (com os seus atributos terrenos – coroas e ceptros), ancestrais de Cristo e termina no topo com a Virgem e o Menino. 🌟



**162. NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO**

Marfim

Sino-portuguesa, séc. XVII

Dim.: 13,4 × 8,4 cm

F153

Relevo sino-português em placa de marfim com Nossa Senhora e Menino, planando no espaço celestial em plena glória, tendo aos seus pés a meia-lua e rodeados pelas contas do rosário. Está encimado pelo Padre Eterno que segura o globo do mundo (símbolo de autoridade) e rodeada por quatro anjos, dois anjos arautos e dois a ladearem o rosário. Todas estas figuras

**AN OUR LADY OF THE ROSARY PANEL**

Ivory

Sino-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 13,4 × 8,4 cm

estão suportadas por nuvens com um recorte fino e sinuoso, formando pequenos círculos sobrepostos, num trabalho característico da imaginária sino-portuguesa.

Curioso é constatar que Nossa Senhora e o Menino seguram um terço, eles próprios emoldurados por um rosário de contas e ladeados, por dois Anjos na mesma representação, num total de

cinco alusões a este símbolo da igreja, o que mostra a sua relevância na época, e à qual também não é estranho o caráter miscigeno.

No canto inferior direito ajoelham-se devotamente dois franciscanos descalços, de mãos postas e rosto erguido, com a sua longa tonsura, o hábito escorrido com o cinto de corda e a murça com capucho; no canto contra-lateral, São Francisco e São Jerónimo, prestam culto à Virgem.

As imagens da Virgem sustentando o Menino Jesus no braço direito e o rosário de contas na mão esquerda, foram executadas em grande número ao longo de toda a Índia Portuguesa, incluindo no território cingalês, onde os Portugueses chegaram em 1507, mas também na China de onde são originários alguns dos exemplares mais delicados.

Esta Nossa Senhora, também designada *Nossa Senhora do Rosário*, destaca-se pela sua delicadeza e elegância. É de assinalar a sua qualidade artística de sabor clássico ou renascentista. 🍷

Uma das principais produções cristãs em marfim na Índia, ocorreu no Império Mogol. O Imperador Akbar, curioso e interessado nas manifestações de arte sacra europeias, enviava missões a Goa, onde permaneciam um ano, para aprender os ofícios e adquirirem obras de arte europeias. Akbar e o seu filho, mais tarde Imperador de Jahangir, possuíam e mandavam executar nos ateliers imperiais imagens em marfim representando Nossa Senhora e Jesus Cristo. São, no entanto, extremamente escassas as peças mogóis em marfim com temas cristãos, que chegaram até nós.

Placa rectangular em marfim com bela patine, esculpida em baixo-relevo, e enriquecida a ouro.

O tema central está inserido numa moldura oitavada de ramagens ondulantes estilizadas, ao gosto mogol. Uma cercadura ovalada em ponta de diamante demarca a superfície escavada onde se levanta a cena bíblica, aumentando a noção de profundidade.

A figuração retrata o momento em que Jesus é deposto da cruz, no Monte Calvário.

Nossa Senhora sentada, sustenta o corpo inerte do seu Filho, apoiando-lhe a cabeça na mão direita. O rosto é marcado pelos olhos grandes de olhar fixo, revelando resignação e dramatismo. Está coberta por amplos panejamentos formando um manto debruado que lhe cobre a cabeça. No manto da Virgem está presa a lança do soldado romano, de nome Cássio, que trespassa o coração de Jesus, para se certificar da sua morte, abrindo uma Chaga profunda. Jesus Cristo, moribundo, está estendido obliquamente no regaço da Mãe.

Estão ladeados, por S. João Evangelista e a Mãe de Maria à esquerda, numa atitude de consternação. Maria Madalena, à direita, ajoelhada, beija a mão de Jesus.

A cruz tem enrolado o pano de linho, embebido em aromas, no qual José de Arimatéia envolve o



### 163. DEPOSIÇÃO DA CRUZ

Marfim

Índia Mogol, meados do séc. XVII

Dim.: 12,0 × 9,0 × 1,5 cm

F 825

corpo de Jesus, na descida da cruz, seguindo a tradição Judia, no momento da sepultura. Ao fundo paisagem com montes e árvores em relevo.

Esta placa foi certamente baseada numa gravura europeia. É uma composição erudita com um entalhe muito minucioso, de grande rigor técnico, sendo surpreendente como se aloja,

### THE DESCENT FROM THE CROSS PANEL

Ivory

Mughal India, mid 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 12,0 × 9,0 × 1,5 cm

num espaço tão reduzido, uma cena com esta complexidade e com tão grande número de personagens. 🌟

164. FUGA PARA O EGÍPTO

Marfim com restos de policromia  
Cingalo-portuguesa, séc. XVI / XVII  
Dim.: 28,4 × 14,3 cm / 23,4 × 9,7 cm  
F777

FLIGHT IN TO EGYPT PANEL

Polychrome Ivory  
Cingalo-Portuguese, 16<sup>th</sup> / 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 28,4 × 14,3 cm / 23,4 × 9,7 cm

A imaginária luso-cingalesa trabalha as figuras religiosas de uma maneira delicada e precisa: faces de configuração afilada com olhos amendoados e expressivos, narizes finos de abas apertadas e de linha vagamente adunca e bocas finas e pequenas.

A finalidade das placas, pelas suas pequenas dimensões facilmente transportadas pelos missionários, era a de catequizar e de servir o culto público em igrejas e capelas tendo sido elementos fundamentais nas Missões Cristãs na Ásia, dada a forte componente didáctica. Por vezes juntavam-se para formar pequenos oratórios ou até retábulos.

Os modelos eram quase sempre gravuras italianas que corriam ao tempo, em todo o Oriente, levadas pelos missionários e a execução desta placa denota a adopção do figurino pictural do maneirismo romano. De facto este tema iconográfico foi pintado por Federico Zuccaro, que se tornou famoso por ser pintor de frescos (na sala principal do Vaticano), num

estilo baseado e influenciado por Miguel Ângelo e Rafael. Fundou a Academia de San Luca, em Roma (1542-1609) e trabalhou para os Papas: Papa Júlio III e Papa Paulo IV. Esta peça é uma das placas ebúrneas de expressão mais europeizada, sinal de ter sido executada por um grande artífice, muito familiarizado com as técnicas e a estética que os portugueses levaram para a Índia.

Excepcional placa de marfim esculpida em baixo relevo, de talha funda, retratando o tema Bíblico da “Fuga para o Egipto”, com moldura em ébano com embutidos em marfim.

Composição erudita que retrata a Sagrada Família, tendo como tema essencial Nossa Senhora com o Menino Jesus ao colo sob o olhar atento de S. José. Nossa Senhora amamenta o Menino Jesus em cima do burro, testemunho de uma fuga sem tempo, sem paragens, e S. José enverga a sua túnica, botas, traje e chapéu, apoiando-se num bordão. O burro

com um cantil e a bolsa do dinheiro na sela e uma frondosa tamareira, cujo fruto virá a ser o preferido de Jesus, a tâmara, reforçam a composição. A peça conserva restos de policromia.

Moldura em ébano toda preenchida com incrustações de marfim. No topo da moldura dois querubins afrontados pairam nas nuvens e mostram a coroa do Menino Jesus futuro Rei Salvador; nos lados, decoração simétrica com duas ânforas de onde saem frisos com motivos vegetalistas e onde pousam aves fantásticas.

Na base a ave imperial – o pavão – de cauda aberta, ladeado por outras aves e ramos estilizados. 🌿





**165. CRISTO RESSUSCITADO**  
Marfim policromado  
Indo-portuguesa, séc. XVI  
Dim.: 15,5 cm  
F 652

A JESUS CHRIST  
Polychrome ivory  
Indo-Portuguese, 16<sup>th</sup> c.  
Dim.: 15,5 cm

Fragmento de escultura de grande qualidade e rara beleza, em marfim policromado, representando Cristo ressuscitado descendo à terra. Jesus Cristo surge com simples panejamento na zona da cintura e capa aos ombros, esvoaçante, sob o efeito da gravidade, insinuando o movimento de descida.

É muito curiosa e original esta interpretação da Ressurreição pelos artífices indianos, como que se Jesus tivesse descido à terra, constituindo um perfeito exemplo da adaptação da iconografia cristã ao imaginário destes povos orientais. 🌟



**166. SÃO SEBASTIÃO**  
Marfim com policromia  
Indo-portuguesa, séc. XVI/XVII  
Dim.: 15,0 cm  
F152

A SAN SEBASTIAN  
Polychrome ivory  
Indo-Portuguese, 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 15,0 cm

Rara imagem de São Sebastião em marfim de cachalote policromado. O Santo surge como um jovem sumariamente vestido com uma túnica à volta da cintura, amarrado a um tronco e perfurado por três setas, uma em pala e duas em aspa, que constituem o seu símbolo heráldico. De realçar o *fácies* de características autóctones, um belíssimo exemplo de miscigenação, e acima de tudo, a singularidade do material utilizado. 🌟

A presença de Portugal no Ceilão durou cerca de 150 anos, tendo sido marcante a sua influência cultural e religiosa. Desta presença, resultaram uma série de imagens em marfim, importante instrumento no grande processo de evangelização levado a cabo, essencialmente, pelos Jesuítas e Franciscanos. As oficinas do Ceilão produziram obras de grande delicadeza ao combinar formas e motivos cingaleses com temáticas e figuras inspiradas nas gravuras e esculturas europeias. O Menino Jesus Salvador do Mundo foi uma das temáticas preferidas do mundo barroco cristão. Os modelos mais arcaicos seguem os protótipos de esculturas flamengas da 1ª metade do século XVI ou de gravuras da época como, por exemplo, as dos irmãos Wierix onde o Cristo Menino é apresentado em várias fases da sua vida. Estas representações foram bem recebidas na Índia e Ceilão onde, convenientemente, evocavam a iconografia de Khrisna ou Buda.

#### 167. MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO

Marfim  
Ceilão, séc. XVI  
Dim.: 22,0 cm  
F154

A BABY JESUS "SALVATORE MUNDI"  
Ivory  
Ceylon, 16<sup>th</sup> c.  
Height: 22,0 cm

Menino Jesus Salvador do Mundo em marfim.

O rosto expressivo com cabelo formado por ondas de finos sulcos, nariz aquilino e boca em bico, traduz uma expressão recolhida e sonhadora, muito típica dos trabalhos efetuados na ilha de Ceilão. O corpo elegante encontra-se coberto por túnica com pregas verticais e insígnias finamente relevadas. Localizadas numa tira frontal, remetem para a antevisão que o Menino teria tido da sua paixão. Destas destaca-se a excepcional Verónica com a cabeça de Cristo crucificado.



A excelência artística da escultura do Ceilão conferiu grande fama às oficinas locais, com um prestígio reconhecido, para o qual contribuiu o papel histórico da ilha como feitoria comercial.

As oficinas de marfim proliferaram durante todo o período de influência portuguesa dando origem a um novo estilo, híbrido, que combinava formas e motivos tradicionais cingaleses com os que se inspiravam em gravuras e esculturas europeias.

Os marfins cingalo-portugueses encontram-se entre os mais admiráveis e delicados de todos os que foram produzidos na Ásia. As características são facilmente identificáveis; o entalhe é normalmente mais preciso e nítido do que nas peças homólogas indo-portuguesas, com olhos amendoados, sobrancelhas recortadas em forma de quarto crescente, nariz fino, boca pequena, transmitindo uma atitude de calma e meditação.

Menos preponderante foi a influência religiosa dos portugueses na China, onde a ação missionária apenas se limitou a uma pequena parcela para além da área de cada uma das feitorias estabelecidas ao longo da costa chinesa. Hábeis artistas, os chineses do sul, produziram peças de grande qualidade, com características próprias, com rostos geralmente muito expressivos denotando espiritualidade e misticismo. A fisionomia e expressão são nitidamente “achinesadas”, com a boca entreaberta e os olhos grandes, oblongos e amendoados, revelando a preciosidade e o detalhe característicos da arte chinesa.

**168. JESUS CRISTO**

Marfim  
Cingalo-português, séc. XVI/XVII  
Alt.: 67,0 cm  
F853

**A JESUS CHRIST**

Ivory  
Cingalo-Portuguese, 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> c.  
Height: 67,0 cm

Bela escultura de rara dimensão e qualidade, com grande minúcia de entalhe, cingalo-portuguesa do séc. XVI/XVII.

Jesus Cristo apresenta um rosto grande, ovalado e sereno, com cabelos desenhando estrias muito finas e uma madeixa pendente sobre a direita. Olhos amendoados e achinesados, nariz fino, boca pequena, grande bigode pendente e barba bifurcada em madeixas enroladas.

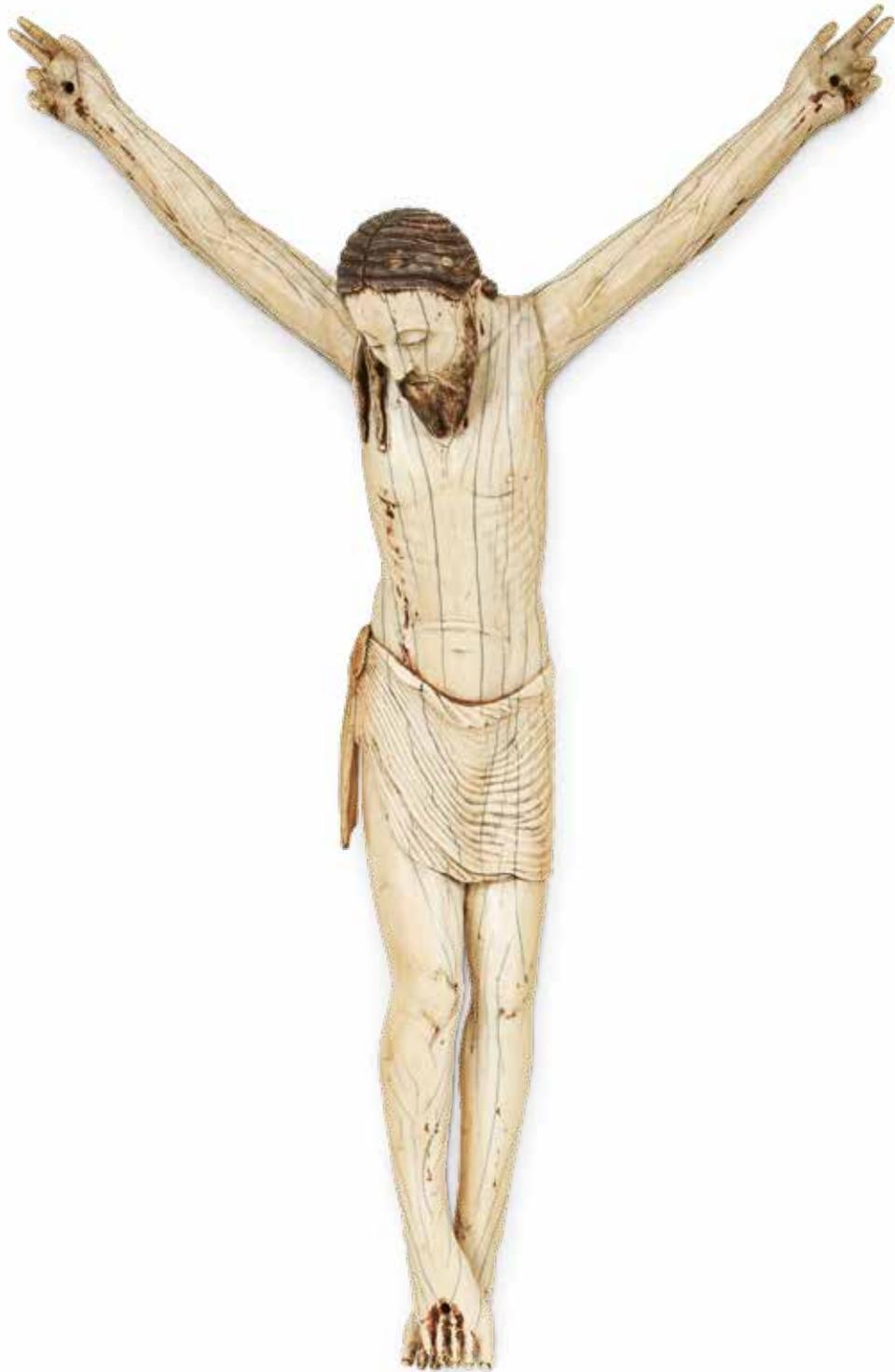
De corpo desnudo, esta peça surpreende pelo grande rigor e realismo anatómico, patente não só na elegância dos arcos costais e dos vasos sanguíneos, mas também no desenho dos diferentes grupos musculares e das

pregas cutâneas. Realçamos ainda as mãos e pés de fino entalhe, com dedos longos e delicados.

Apresenta um belo e singelo cendal, em finas pregas paralelas, indumentária típica nos marfins do Ceilão.

As características são facilmente identificáveis como exemplo notável de Jesus Cristo crucificado de origem cingalesa, pese embora a expressão, os olhos achinesados e o tipo de bigode nos façam pensar nas esculturas sino-portuguesas, o que nos leva a por a hipótese de se tratar com grande probabilidade de um exemplar executado no Ceilão por um artífice chinês imigrado. 🇮🇵





**169. MENINO JESUS BOM PASTOR**

Marfim

Tailândia, período Ayutthaya, séc. XVII

Dim.: 23,0 cm

F843

O povo Tai ou Siam, é originário do sudoeste da China. Expulso deste território no século XII, instalou-se na península da Indochina e adotou o budismo como religião, com influências significativas do hinduísmo, que chegou através de viajantes indianos.

Depois da conquista de Goa, na costa ocidental da Índia e Gale, no Ceilão, os portugueses chegaram a Malaca, cujo sultão era vassalo do rei de Sião; Afonso de Albuquerque decide em 1511 estabelecer relações com o Sião, país agrícola muito dependente de trocas comerciais, e o seu monarca rapidamente concedeu a permissão aos portugueses para se instalarem.

Ao criarem um Império marítimo, os portugueses deram azo a que a Igreja Católica pudesse estabelecer enclaves a milhares de quilómetros de distância. A primeira ordem religiosa aceite foi a dos Dominicanos, seguida dos Franciscanos e dos Jesuítas.

Os missionários usaram a representação visual, através da arte, para explicar as Escrituras Sagradas e o significado da iconografia cristã, de modo a “traduzir” o sentido intrínseco da Fé Católica, numa clara catequização pelas imagens, esperando assim converter os gentios ao Cristianismo.

E é neste diálogo inter-cultural e inter-religioso, quebrando as barreiras da língua, que se

**A BABY JESUS “THE GOOD SHEPHERD”**

Ivory

Thailand, Ayutthaya period, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 23,0 cm

constrói a “ponte” de entendimento mútuo, permitindo o reconhecimento de um imaginário comum, entre os artistas locais e os missionários. Deste modo a arte cristã e a arte religiosa da Ásia deram lugar a novas formas artísticas.

O tema humanista e reflexivo do Bom Pastor encontra paralelo na figura de Buda, adaptado às estéticas locais em todas as culturas em que tinha sido acolhido, desde que começou por ser representado, no Noroeste da Índia. Aí encontramos, por exemplo, representações do Menino Jesus deitado, como em certas representações de Buda ou de Shiva.

O doce Bom Pastor, revelando a pureza da infância, ressurge na arte europeia durante a contra-reforma e com particular vigor na Índia, nos séculos XVII e XVIII, onde as ordens religiosas procuravam mostrar aos hindus e aos budistas que todos eram ovelhas importantes para a Igreja, uma Igreja militante que actua convertendo e baptizando os gentios de todo o mundo.

Menino Jesus de grandes dimensões em marfim, trabalho proveniente das oficinas luso-tailandesas, do século XVII.

Encontra-se “reclinado” na consagrada posição em que Buda morreu, sendo esta representação unicamente utilizada no budismo da Tailândia

(antigo Sião); traduz a passagem de Buda para o nirvana, estado onde se alcança a profunda paz de espírito, pela pureza dos pensamentos.

O Menino encontra-se deitado sobre um manto de folhas de jasmim, com a cabeça apoiada sobre a mão direita, afagando com a esquerda o lombo de um cordeiro que se encontra em cima da Bíblia Sagrada.

De *facies* sereno, cara arredondada, bela e expressiva, tem cabelo desenhado em anéis formando caracóis contíguos e alinhados, numa referência à inteligência superior de que Buda era dotado. Os olhos estão semicerrados, o sorriso é hermético.

Enverga túnica de pastor atada à frente com um cordão, deixando ver o ventre e usa calças largas típicas do traje tailandês. 

O período Ayutthaya foi uma das épocas mais gloriosas, política e culturalmente influentes, da história tailandesa. Ayutthaya foi capital da Tailândia, entre 1350 e 1767 e durante mais de 400 anos foi uma das maiores, mais ricas e mais prósperas cidades da Ásia, em grande parte devido ao seu importante porto marítimo.

Vd.

— DIAS, Pedro, com National Museum (Bangkok), *Thailand and Portugal – 500 years of a common past: The art legacy: The Távora Sequeira Pinto Collection*, Gráfica de Coimbra, Coimbra, 2011.





**170. MENINO JESUS BOM PASTOR**

Marfim

Tailândia, período Ayutthaya, séc. XVI/XVII

Dim.: 10,5 × 2,7 cm

F864

A BABY JESUS “THE GOOD SHEPHERD”

Ivory

Thailand, Ayutthaya period, 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> c.

Dim.: 11,5 × 5,0 cm



**171. MENINO JESUS BOM PASTOR**

Marfim

Tailândia, período Ayutthaya, séc. XVI/XVII

Dim.: 10,5 × 2,7 cm

F812

A BABY JESUS “THE GOOD SHEPHERD”

Ivory

Thailand, Ayutthaya period, 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> c.

Dim.: 10,5 × 2,5 cm

Esculturas de Menino Jesus adormecido luso-tailandês em marfim, do início do séc. XVII, na posição de Buda reclinado, representação característica do budismo tailandês.

Cabelo desenhado em anéis, formando caracóis contíguos e alinhados, numa referência à inteligência superior de que Buda era dotado. A expressão revela serenidade, adormecido mas vigilante para com o seu rebanho.

Têm a mão direita a apoiar a cabeça; numa das figuras, a esquerda está pousada sobre a Bíblia; na outra, afaga a “ovelha perdida” retratando a parábola de S. Lucas, em que cada um pode rever-se na ovelha resgatada e esperar ser salvo por um Deus superior.

Vestem gibão e calças de velo, segundo o modelo do traje típico tailandês. 🇹🇭



**172. MENINO JESUS DE CAMILHA**

Marfim com policromia  
Nipo-português, séc. XVII  
Comp.: 18,0 cm  
F842

**A SLEEPING BABY JESUS**

Polychrome ivory  
Nipo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Length: 18,0 cm

Estas peças devocionais de reduzidas dimensões, foram produzidas em grandes quantidades durante todo o séc. XVI/XVII, devido à enorme procura no mercado ibérico.

É de referir o papel relevante da Companhia de Jesus, grande responsável pela conversão ao cristianismo no Japão, que incentivou a produção local da imaginária com vista à propagação da fé cristã.

O aparecimento deste tipo de esculturas coincide com o desenvolvimento, na Europa, do tema ornamental dos *putti* italianos.

Imagem de Menino Jesus deitado, em marfim, trabalho japonês do séc. XVII, que se integra no grupo designado “Meninos Jesus de camilha”.

O Menino, com uma anatomia mais juvenil do que infantil, de vulto pleno, está adormecido, ligeiramente inclinado sobre o seu lado direito, com gestos delicados e expressão serena, sugerindo representação budista. Os cabelos são ondulantes, deixando a descoberto a testa alta, com orelhas bem definidas, nariz aquilino e a boca ligeiramente entreaberta.

Tronco alongado, braços e pernas curtas e roliças, marcadas por refegos, mãos e pés papudos, o braço direito flectido parecendo levar o dedo polegar à boca.

Vestígios de pintura nos olhos e boca. 🎨

Vd.

— BARRETO, Luís Filipe, ALVES, Jorge M. dos Santos, *Macau, O Primeiro Século de um porto Internacional*, 2007.

— *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, F. C. Gulbenkian e Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1991.



**173. MENINO JESUS DE CAMILHA**

Marfim  
Hispano-filipino, séc. XVII  
Alt.: 26,5 cm  
F890

**A SLEEPING BABY JESUS**

Ivory  
Hispano-philippine, 17<sup>th</sup> c.  
Height: 26,5 cm

Menino Jesus para berço, em marfim e de grandes dimensões, esculpido nas oficinas filipinas durante o século XVII.

De anatomia natural e realista, apresenta cabeça esférica com cabelo pintado, assente em pescoço curto. O rosto é sereno e expressivo, dormindo, com as pálpebras e as pestanas marcadas por fina pintura; o nariz é longo e fino, com abas bem vincadas, a boca está cerrada e os lábios pintados.

O corpo é retratado desnudo, de barriga para cima, o braço direito dobrado sobre o peito e o esquerdo ao longo do corpo. As mãos estão abertas com os dedos arqueados, as pernas semi-flectidas com refegos e os pés têm dedos e unhas bem desenhadas.

Este Menino Jesus de camilha é originário das Filipinas, famosa pela rica produção deste tipo de peças à época, que apresentam sempre grande rigor anatómico, fruto do trabalho orientado por uma população chinesa de exímios escultores. 🇵🇭



**174. MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO**

Marfim  
China, dinastia Ming, séc. XVII  
Alt.: 7,0 cm  
F790

A BABY JESUS "SALVATORE MUNDI"  
Ivory  
China, Ming dynasty, 17<sup>th</sup> c.  
Height: 7,0 cm

Linda escultura de marfim do Menino Jesus Salvador do Mundo, representado desnudo, numa posição de grande frontalidade, com a mão direita levantada, no gesto de abençoar e com o globo terráqueo na mão esquerda.

A cabeça foi esculpida com grande delicadeza: rosto expressivo denotando espiritualidade e misticismo, boca que esboça um sorriso, olhos grandes, oblongos e amendoados. Realce ainda para o cabelo, esculpido em sulcos indicando madeixas que terminam em caracóis estilizados.

A escultura tem forte influência chinesa, presente na representação anatômica da face, olhos e nas características físicas como os cabelos encaracolados na orla. Realçamos a grande semelhança desta escultura com Buda abençoando, com toda a sua serenidade e testemunho da forte miscigenação cultural. 🙏



O poder evangelizador dos missionários Jesuítas na China, embora que mais limitado e menos preponderante, foi incisivo e marcante e dele resultou um grupo de trabalhos vinculados pela arte das duas culturas combinadas. São particularmente ricos e belos os trabalhos chineses, a parte decorativa revela a preciosidade de detalhe. Apesar da longa permanência dos Jesuítas portugueses astrónomos na corte de Pequim, que exerciam sobre os imperadores uma preponderância e um fascínio de grande relevância, são raros e muito apreciados os marfins sino-portugueses.

**175. MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO**

Marfim  
China, dinastia Ming, séc. XVII  
Alt.: 8,5 cm  
F791

A BABY JESUS "SALVATORE MUNDI"  
Ivory  
China, Ming dynasty, 17<sup>th</sup> c.  
Height: 8,5 cm

Rara escultura sino-portuguesa executada em marfim, representando o Menino Jesus sentado, de pernas cruzadas ao modo oriental, descalço e vestindo túnica até aos pés, com a cabeça apoiada na mão direita e a orbe terrestre na mão esquerda.

Bela escultura de forma arredondada e adoçada, desenhada por sulcos elementares de grande simplicidade e beleza. A cabeça e o rosto apresentam traços característicos da arte chinesa, os olhos semicerrados, a boca pequena, o cabelo penteado com caracóis afrontados que depois se distribuem pela orla do cabelo.

Encontra-se em atitude de profunda meditação, em que podia estar inscrito na base, como acontece em esculturas semelhantes, a frase: "Eu estou dormindo, mas meu coração está vigilante", sexto poema do livro "Cântico dos Cânticos". De notar a grande similitude desta representação com a imagem de Buda em meditação, em tudo semelhante à representação do Bom Pastor na Índia Portuguesa. 🙏



176. MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO

Marfim e alabastro.

Reino do Sião, séc. XVII – Período Ayutthaya

Alt.: 17,0 cm

F1029

A BABY JESUS “SALVATORE MUNDI”

Ivory and alabaster

Kingdom of Siam, 17<sup>th</sup> c. – Ayuttaya period

Alt.: 17,0 cm

Raríssima escultura em marfim, delicadamente entalhada, trabalho proveniente das oficinas luso-tailandesas do século XVII.

O Menino de vulto perfeito abençoa com a mão direita e segura o Globo na esquerda. Assente em Orbe Terrestre, ergue-se sobre peanha.

O cabelo em anéis de grossos caracóis, o rosto gracioso e ovalado com os olhos globosos e ligeiramente escavados, a boca e o queixo pequenos, o recorte do nariz, fino e pouco saliente, assim como o cuidadoso tratamento das mãos e dos pés, são particularidades formais que apontam para o centro de fabrico do Sião.

Esta produção rara, que só recentemente foi assinalada, apresenta características diferentes das produzidas nos centros mais conhecidos e estudados, que levaram o historiador Pedro Dias a sugerir o antigo



Reino do Sião (Dias, 2011) como centro de produção, apoiando-se na comparação dos paralelismos técnicos e formais, encontrados nos Meninos Jesus Bom Pastor, deitados, do período Ayutthaya. As mesmas singularidades iconográficas foram recentemente justificadas por Hugo Miguel Crespo, que destrinça as similitudes encontradas em esculturas e iconografias siamesas da mesma época. (Crespo, 2014 e 2017).

Descendente directa das peças indo-portuguesas, que terão chegado abundantemente ao antigo Reino do Sião, esta rara escultura do Menino Jesus Salvador do Mundo representa um importante testemunho da presença portuguesa na Tailândia, no período Ayuttaya do antigo Reino do Sião, que Fernão Mendes Pinto tanto elogiou na sua “Peregrinação”. 🌟

Vd.

— DIAS, Pedro, *Thailand and Portugal 500 Years of a common Past – The Art Legacy. The Távora Sequeira Pinto Collection* (Cat.), Coimbra, Gráfica Coimbra, 2011.

— CRESPO, Hugo Miguel, *CHOICES* (cat.), Lisboa, Ar/Pab, 2016.

— CRESPO, Hugo Miguel (coord. científica), *A Cidade Global – Lisboa no Renascimento* (Cat. Exp. MNAA), Lisboa, MNAA/INCM, 2017.

177. MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO

Marfim

Sino-português, séc. XVII

Alt.: 14,3 cm

F1032

A BABY JESUS “SALVATORE MUNDI”

Ivory

Sino-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Height.: 14,3 cm



Menino Jesus de camilha, em marfim, impropriamente colocado sobre *Orbis* e peanha, passando a integrar a tipologia de Salvador do Mundo.

De vulto pleno, calvo e de rosto oval, o nariz longo é aquilino, os olhos alongados, acentuados por matéria vítrea e a boca pequena, realçada por vestígios de pintura. As orelhas são bem desenhadas e realistas.

Tronco alongado, os braços e as pernas roliços com refegos, mãos e pés bem delineados. O braço direito, flectido, parece levar o dedo indicador à boca, característica dos Meninos de Camilha deitados.

A imagem foi colocada sobre a Orbe Terrestre, adaptação que pode ter sido motivada pela insistência das missões jesuíticas na China, que desde Matteo Ricci e Michele Ruggieri, alegavam que esta representação significava um dos “estandartes da missão e disseminação do cristianismo nos Novos Mundos” (Lopes, 2011, p. 331): o modelo de Cristo Salvador do Mundo. O êxito destas representações é atestado por carta

enviada a Claudio Acquaviva, Geral da Companhia de Jesus (1581–1615), a solicitar o envio de imagens, de Nossa Senhora e de Cristo Salvador do Mundo, dada a grande curiosidade e devoção demonstrada às mesmas, pelos oficiais do governo chinês.

Esta raríssima escultura é o exemplo mais marcante e interpretativo das miscigenações culturais, que experimentaram os espaços do Império português. Os missionários europeus usaram a representação visual, através da arte, para explicar as Escrituras Sagradas, numa clara catequização pelas imagens, esperando assim converter os gentios.

O mesmo exemplar vigora no Catálogo *Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, editado pela Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses e a Fundação Calouste Gulbenkian, publicado em 1991, p. 95, fig. 233. 🌟

Vd.

— KAIJIAN Tang, *Setting off from Macau – Essays on Jesuit History during the Ming and Qing Dynasties*, Brill, 2015, p. 185.

— RICCI, Matteo, *Complete Works of Fr. Matteo Ricci*, Vol. IV, Letters (II), p. 457.

— LOPES, Rui Oliveira, *Arte e Alteridade confluência da Arte Cristã na Índia e no Japão séc. XVI a XVIII* (Dissertação de Doutoramento em Belas Artes), 2011.



**178. MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO**

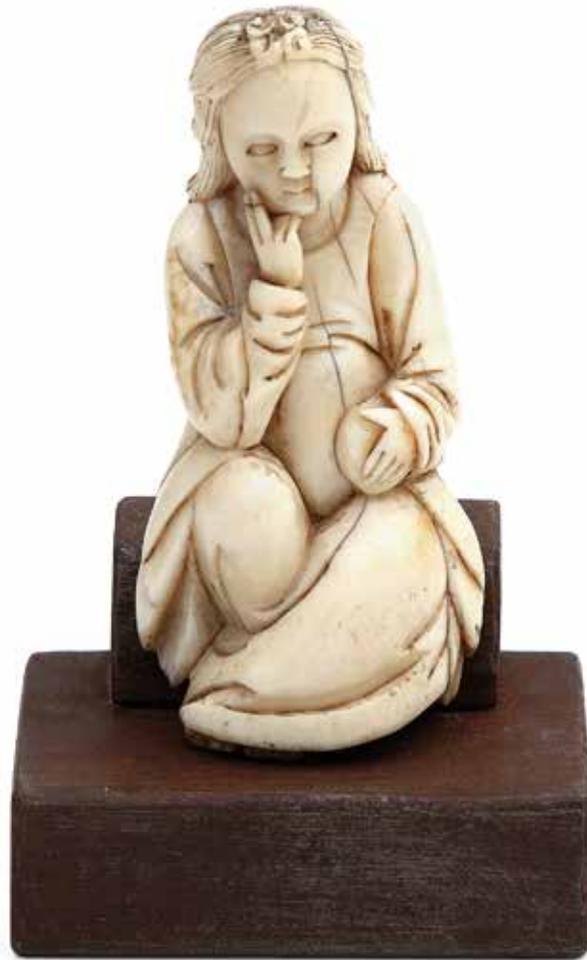
Marfim  
China, dinastia Ming, séc. XVII  
Alt.: 9,0 cm  
F821

**A BABY JESUS "SALVATORE MUNDI"**

Ivory  
China, Ming dynasty, 17<sup>th</sup> c.  
Height: 9,0 cm

Menino Jesus sino-português em marfim, do séc. XVII. De grande qualidade escultórica, o menino encontra-se sentado em atitude de profunda meditação. A face é serena, com traços orientais, os cabelos bem desenhados com singelos caracóis periféricos e esboça um leve sorriso. Veste túnica simples, desprovida de qualquer adorno. Está sentado, com as pernas cruzadas à maneira oriental, deixando ver as pontas dos pés. Segura na mão direita a orbe terrestre, tem o cotovelo esquerdo apoiado no joelho e apoia os dedos na face. 🙏

O encontro entre culturas possibilitou o aparecimento de uma imaginária luso-oriental, que se destaca pela incorporação de elementos da cultura local, propiciando um somatório de símbolos e significados, o que dá a estas imagens uma originalidade especial. Muito utilizado na imaginária cristã em peças de pequenas dimensões, a abundância do marfim no Oriente, proporcionou aos artesãos locais a execução de trabalhos refinados e subtis, com grande nitidez de contorno, conferindo-lhes uma excelente qualidade plástica.



179. MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO

Marfim

China, dinastia Ming, séc. XVII

Alt.: 9,0 cm

F970

A BABY JESUS "SALVATORE MUNDI"

Ivory

China, Ming dynasty, 17<sup>th</sup> c.

Height: 9,0 cm

Menino Jesus sino-português em marfim, do séc. XVII.

De grande qualidade escultórica, o menino encontra-se sentado em atitude de profunda meditação.

A face é serena com traços orientais, tem cabelos bem desenhados com singelos caracóis periféricos, esboçando um leve sorriso.

Veste túnica simples, desprovida de qualquer adorno. Está sentado, com as pernas cruzadas à maneira oriental. Segura na mão esquerda o orbe terrestre, tem o cotovelo direito apoiado no joelho e os dedos na face. 🍷

O encontro entre culturas possibilitou o aparecimento de uma imaginária luso-oriental, que se destaca pela incorporação de elementos da cultura local, propiciando um somatório de símbolos e significados, o que dá a estas imagens uma originalidade especial.

Muito utilizado na imaginária cristã em peças de pequenas dimensões, a abundância do marfim no Oriente proporcionou aos artesãos locais a execução de trabalhos refinados e subtis, com grande nitidez de contorno, conferindo-lhes uma excelente qualidade plástica.



**18o. MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO**

Marfim

Indo-português, séc. XVII

Alt.: 32,0 cm

F933

A BABY JESUS "SALVATORE MUNDI"

Ivory

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Height: 32,0 cm

Excepcional escultura do Menino Jesus Salvador do Mundo de grandes dimensões, em marfim, com vulto perfeito e sobre peanha, peça indo-portuguesa do séc. XVII.

De face rechonchuda, com expressão serena, sugerindo uma atitude mística e pensativa, tem nariz saliente e lábios cerrados, esboçando um leve sorriso, com cabelo esculpido em finas madeixas, terminando em caracóis.

O corpo é roliço, descoberto, com noções anatómicas e volumétricas naturalistas bastante relevantes. A mão direita, com dois dedos levantados, abençoa e a esquerda, fechada, seguraria a vara crucífera. A perna direita está ligeiramente flectida, apoiando-se na esquerda. Pés de dedos bem desenhados, calçando sandálias.

O Menino está colocado sobre uma peanha de marfim decorada com faixa de cabeças de querubins intercaladas com folhas de acanto, encimadas por palmetas, à maneira oriental. 🌿

**181. MENINO JESUS BOM PASTOR**

Marfim

Indo-português, séc. XVII

Alt.: 25,3 cm

F862

**A BABY JESUS "THE GOOD SHEPHERD"**

Ivory

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Height: 25,3 cm



Bela e rara escultura de grandes dimensões de Menino Jesus Bom Pastor em marfim, trabalho indo-português do séc. XVII. De grande qualidade escultórica, o Menino apresenta-se sentado sobre um coração que assenta numa peanha prismática, simulando um trono.

A Sua expressão é serena e segue a simbologia da primeira meditação de Buda, como Bodhisattva e de Maitreya, dormente e em atitude meditativa, com a cabeça reclinada e apoiando o rosto na mão direita.

Na sua face redonda, os cabelos desenvolvem-se em caracóis com a forma de cornucópias, a ritmo certo em todo o couro cabeludo

caindo, sobre a testa, um caracol mais longo e revirado.

Enverga túnica de pastor, esculpida em losangos de sulcos profundos e cingida na cintura por cordão com nó de laçada, onde está presa a cabaça, um dos seus atributos. No ombro e no regaço duas ovelhas com velo igual à túnica do Menino Jesus.

Está sentado sobre um coração, numa alusão ao Sagrado Coração de Jesus e que simboliza o Seu amor divino para com a Humanidade.

Na peanha um querubim alado perfeitamente esculpido, de feições corretas, penteado com os caracóis ao jeito indiano, com flores ao peito e emoldurado por uma tarja de perlado.



A contornar a base, um friso de pontas de diamante. ✨

A difusão do Cristianismo foi o factor determinante na génese da produção artística indo-portuguesa, arte motivada pela presença portuguesa no Oriente.

Jesus Bom Pastor com a missão de ser o Salvador é uma imagem simbólica que vem referenciada em inúmeras parábolas Evangélicas do Novo Testamento: "Eu sou o Bom Pastor...e Eu dou a vida pelas minhas ovelhas."

**182. MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO**

Marfim

Cingalo-português, séc. XVI

Alt.: 36,5 cm; total: 55 cm

F882

Raro Menino Jesus Salvador do Mundo em marfim, cingalo-português do séc. XVI. De carácter hierático, ergue-se com os pés sobre o globo terráqueo, em cima de peanha de madeira policromada.

O rosto é expressivo, afilado e ligeiramente inclinado, com cabelo em ondas de finos sulcos, e madeixas búdicas contornando a face; um sobrolho carregado, pensativo, com um olhar fixo em olhos amendoados, valoriza a *facies* com uma certa expressão hermética. O nariz é fino, de abas apertadas e de linha levemente adunca, a boca em bico, com sorriso ligeiramente esboçado; sobressaem ainda, as orelhas frontalizadas e pescoço alteado.

O corpo é elegante, veste túnica comprida com pregas verticais paralelas e um escapulário que ostenta os instrumentos da Paixão de Cristo, finamente relevados e colocados pela seguinte ordem: a coroa de espinhos; a Cruz ladeada pela escada utilizada na Deposição e pela vara que segurou a esponja com vinagre; o véu de Verónica que enxugou o suor de Cristo; a Casula gótica e a estola utilizada no Santo Sacrífico da Missa, com uma auréola irradiante, atributo da divindade e santidade de Jesus Cristo; o galo, símbolo da negação de São Pedro; a coluna da Flagelação, com dois chicotes atados por uma corda; a tenaz da

**A BABY JESUS AS “SALVATOR MUNDI”**

Ivory

Cingalo-Portuguese, 16<sup>th</sup> c.

Height: 36,5 cm; total: 55 cm

Deposição e o martelo utilizado para pregar as mãos e os pés de Jesus Cristo; a ladear a coluna está a orelha de Malco, a espada e os três dados que jogaram à sorte a túnica de Cristo.

As mãos têm dedos afuselados e separados: a dextra levantada, abençoada, e a sinistra fechada, devia segurar a vara crucífera. Os pés são bem desenhados, com os dedos separados e de igual dimensão. Calça sandálias finas de tiras, colocadas sobre globo terrestre.

Toda a composição está instalada sobre peanha barroca, em madeira policromada de formato tronco-piramidal, decorada com conchas simétricas e folhas de acanto, encimadas por quatro cabeças de anjo.

Esta peça de marfim está reproduzida no livro de Bernardo Ferrão, *Imaginaria Luso-Oriental*<sup>1</sup>. 📖

A iconografia desta imagem baseia-se na antevisão que o Menino teria tido da Sua Paixão, seguramente fundamentada em gravuras de modelos europeus e fornecidas pelos nossos missionários.

O Menino Jesus Salvador do Mundo foi uma das temáticas preferidas pelo mundo cristão. Segundo Louis Réau, os Instrumentos da Paixão, já representados na Idade Média, agrupavam-se numa espécie de troféu denominado “As Armas de Cristo”, atribuindo-lhes um poder mágico como se fosse o sinal da Cruz.

Estes elementos foram-se multiplicando pouco a pouco. No século XIII eram reduzidos a seis: a cruz, a coroa de espinhos, a coluna, as varas da flagelação, os cravos, a esponja e a lança. No século seguinte, agregaram-se outros, tais como: as trinta moedas de Judas, a lanterna de azeite, o galo da negação, a cabeça que cospe, a mão que esbofetou Cristo, a coluna da flagelação, a lavanda e gomil (que Pilatos usou para lavar as mãos), o véu de Verónica, a túnica sem costuras e os dados que tiraram à sorte a mesma; o martelo que pregou os cravos, a escada e as tenazes da Descida da Cruz, a cana e a esponja com vinagre<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983, p. 75.

<sup>2</sup> RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo I, vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1957, p. 529.

Vd. — RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo I, Vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1957.

— TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983.

— TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, INCM, 1983.

— SILVA, Nuno Vassalo e (coord.) — *Marfins no Império Português*, Lisboa, Scribe, 2013.



**183. MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO**

Marfim e policromia  
Cingalo-português, séc. XVI/XVII  
Alt.: 37,0 cm  
F873

**A BABY JESUS AS “SALVATOR MUNDI”**

Polychrome ivory  
Cingalo-Portuguese, 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> c.  
Height: 37,0 cm

Excepcional Menino Jesus Salvador do Mundo, cingalo-português do séc. XVI, em marfim. Esta imagem de grandes dimensões, e com uma qualidade escultórica notável é, sem dúvida, uma obra-prima da imaginária cingalesa.

O Menino está representado de vulto perfeito, com uma postura majestática, abençoando com a mão direita e segurando a vara com a esquerda. Tem o pé direito sobre o orbe terrestre e ergue-se sobre uma peanha, com o fuste representando querubim.

A cabeça do Salvador do Mundo é rotunda, com rosto sereno e ligeiramente inclinado. O cabelo é esculpido em finas madeixas búdicas, empastadas e encaracoladas na fronte, mais pronunciadas sobre a testa – a “urnã” de Buda – simbolizando a visão divina. Tem olhos amendoados, de olhar fixo e sobranceiras em curva, sugerindo uma atitude mística e pensativa; o nariz é fino, de abas apertadas e a boca miúda, traduzindo uma expressão recolhida e sonhadora.

O corpo é esbelto, longiforme, desnudo, com noções anatómicas e volumétricas naturalistas bastante relevantes.

O braço destro está elevado, com dois dedos em extensão, sinal de bênção, e o sinistro semi-flectido. As pernas são de formato cónico, sendo que a direita, com duas pregas

na coxa, apresenta-se ligeiramente dobrada, de modo a apoiar o pé sobre o globo terrestre; a esquerda encontra-se aprumada, com o pé repousando sobre a peanha.

As mãos e pés têm fino entalhe, com dedos separados e achatados, longos e delicados, o polegar exibindo uma grande falange e unhas bem desenhadas.

Esta composição está integralmente suportada por peanha em forma de colunelo, típica dos artífices cingaleses. A base é quadrangular, o fuste exibe uma cabeça de querubim, com uma qualidade escultórica concordante com a restante peça, realçando-se o seu verismo, típico ainda de Quinhentos.

Para além de todos os cânones aqui referidos e que são comuns às produções cingalesas, existem ainda outras características que reafirmam a sua proveniência, como seja o carácter alteado da representação, de um raro tipo maneirista, que apenas se encontra nestas produções de finais do século XVI; ao contrário, a produção goesa nesta altura ainda estava bastante ligada a formas de tratamento plástico menos elaborado, com peças de cariz mais arcaico. 🎨

A presença de Portugal no Ceilão durou cerca de 150 anos (1505 – 1658), tendo sido a sua influência cultural e missionária muito marcante. Desta resultaram uma série de imagens votivas e religiosas, fruto do intenso processo de evangelização levado a cabo essencialmente pelos Jesuítas. O seu papel foi determinante na produção da arte do marfim, já que as utilizavam para evidenciarem e difundirem a transcendente mística do cristianismo.

As oficinas, ao produzirem obras de grande delicadeza, combinaram formas e motivos cingaleses com temáticas e figuras inspiradas nas gravuras e esculturas europeias da época.

O Menino Jesus Salvador do Mundo foi uma das temáticas preferidas do mundo barroco cristão. Os modelos mais arcaicos seguem os protótipos flamengos da 1<sup>a</sup> metade do século XVI, levados para a Índia e Ceilão pelos portugueses. De acordo com a herança flamenga aparecem desnudos, só se encontrando cobertos os oriundos da contra reforma, como é o caso dos que ostentam os símbolos da paixão.

Vd.

— TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983.

— RAPOSO, Francisco Hipólito (coord.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

— SILVA, Nuno Vassalo e (coord.) – *Marfins no Império Português*, Lisboa, Scribe, 2013





**184. MENINO JESUS DE CAMILHA**

Marfim

Japão, séc. XVI/XVII

Dim.: 20,5 cm

F563

A SLEEPING BABY JESUS

Ivory

Japan, 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> c.

Dim.: 20,5 cm

Durante a sua presença no Japão (cerca de um século), os portugueses conseguiram influenciar a sumptuosa esfera das artes decorativas do período Momoyama e Edo, dando origem a um estilo artístico individual e original – a Arte Namban.

A identificação e análise de exemplares em marfim provenientes desta região nem sempre é fácil. Embora a produção tenha adquirido quantidades razoáveis, a perseguição aos cristãos, que obrigou inúmeros artesãos japoneses recém-convertidos ao cristianismo a refugiarem-se em países vizinhos nomeadamente na China e Macau, faz com que as fronteiras entre a escultura com origem no Japão e na China não sejam perfeitamente nítidas. No entanto, esta peça apresenta todas as características da arte nipo-portuguesa e é um importante testemunho da fusão destas duas culturas, perfeitamente combinadas entre si.

Também aqui, é de referir o papel relevante da Companhia de Jesus, grande responsável pela conversão ao cristianismo no Japão, que incentivou a produção local da imaginária com vista à propagação da fé cristã.

Menino Jesus em marfim, para camilha. Apresenta cabeça esferóide com rosto oval, assente em pescoço curto. O nariz é longo e ligeiramente achatado, com abas das narinas bem vincadas. As orelhas revelam uma anatomia natural e realista. A sua expressão é introspetiva, denotando uma espiritualidade e misticismo típico dos trabalhos do Extremo Oriente. O corpo apresenta-se retratado com refegos bem salientes, onde os membros surgem ligeiramente globosos, com articulações acentuadas e dedos pormenorizados.

A posição do corpo segue a típica posição do Menino deitado, com a mão esquerda junto ao rosto e a direita estendida ao longo do corpo. A perna esquerda encontra-se sobreposta na direita. 🍌

Vd.

— *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e F. C. Gulbenkian, Lisboa, 1991, p. 92.

185. VIRGEM

Marfim  
China, séc. XVII  
Alt.: 20,0 cm  
F1037

THE VIRGIN MARY

Ivory  
China, 17<sup>th</sup> c.  
Height.: 20,0 cm



Rara escultura em marfim sino-portuguesa, representando Nossa Senhora, que adapta, quer o entalhe da imagem à própria curvatura da presa, quer a iconografia europeia da Virgem Maria à deusa chinesa Kuan-Yin. Trabalho de grande beleza escultórica, de uma verticalidade elegante, representação característica de sua condição divina e expressão de espiritualidade e misticismo, próprias da arte cristã sino-portuguesa.

A face é ovalada, com os olhos grandes, semiabertos, oblongos e amendoados. O nariz saliente, com as narinas bem demarcadas. O pescoço é alto e as orelhas simétricas com os lóbulos desenvolvidos, destacam-se do cabelo comprido, em mechas onduladas e paralelas. As mãos, unidas em

atitude de oração são planas com longos dedos afuselados.

Veste túnica singela, de decote redondo e levemente tufada, sobreposta por um manto comprido que cobre a cabeça da Virgem e cujas pontas estão presas nos braços. As pregas angulosas de inspiração europeia são trabalhadas com linearidade austera e fluida de estilo sinuoso e caligráfico, comum à representação de divindades na pintura e escultura tradicional chinesa.

A imaginária produzida na China manteve-se fiel aos protótipos europeus e indo-portugueses,

mas apontava uma especificidade autóctone ao nível da qualidade técnica do entalhe e expressões faciais mais expressivas e claramente “achinesadas”. A simbiose é de tal maneira assumida que a arte cristã se torna permeável à simbologia chinesa.

São escassas e invulgares as representações de Virgens sino-portuguesas existindo poucas com esta qualidade. A imagem é um bom testemunho do tratamento delicado e preciso, protótipo de suavidade, equilíbrio e beleza, que veio a resultar numa Obra-Prima de escultura sino-portuguesa do século XVII. 🏆

Vd.

— SILVA, Nuno Vassalo e, *Marfins no Império português*, Lisboa, Scribe, 2013.

— TÁVORA, Bernardo Tavares e, *Imaginaria Luso-Oriental*, Lisboa, I.N.-C.M., 1983.



186. SANTO ANTÓNIO

Marfim

Cingalo-português, séc. XVII

Dim.: 17,0 cm

F733

A SAINT ANTHONY

Ivory

Cingalo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Height: 17,0 cm

Rara escultura de Santo António em marfim, sobre peanha baixa com friso em “bicos-de-diamante”, onde realçamos a posição do Menino Jesus inspirada na “Primeira Meditação de Buda”.

Na cabeça o maneirismo da representação do cabelo é marcado por goivadas e pela tonsura forte com cabelos indicados por pequenas incisões; a face é ovalada com olhos baixos, numa expressão pensativa. As vestes são tratadas numa maneira simples, o hábito bem esculpido com a orla levantada e capuz caído sobre as costas, características dos monges franciscanos, apertando com o cinto de corda, com pontas pendentes e nós que simbolizam as virtudes.

Apresenta-se com os atributos clássicos: numa mão segura o Menino Jesus sentado sobre o livro e na outra seguraria certamente o ramo de açucenas.

O Menino Jesus está representado com a iconografia de *Salvator Mundi* que abençoa os seus fiéis. Os olhos do Menino estão semicerrados, a expressão é calma e o sorriso hermético, de concentração expectante e sentado sobre um livro com as pernas fletidas o que denota a sua forte inspiração oriental, baseada na posição de Buda em meditação. 🙏

Santo António ingressou na Ordem dos Frades Menores ou Pregadores, da qual usa o hábito e tonsura. O milagre famoso de Santo António foi a aparição do Menino Jesus ao Santo, durante uma das suas orações. É por isso que Santo António é representado com o Menino nos braços. O facto de estar em cima do livro (Bíblia) evoca a característica do Santo como pregador do Verbo encarnado.

187. VIRGEM COM O MENINO

Marfim  
Cingalo-portuguesa, séc. XVII  
Dim.: 20,3 cm  
F730

A VIRGIN AND CHILD

Ivory  
Cingalo-portuguesa, 17<sup>th</sup> c.  
Height: 20,3 cm

Belo e delicado trabalho escultórico em marfim cingalo-português. Nossa Senhora com coroa aberta, de pontas serradas e aro com friso, cabelos formando madeixa em ogiva nas costas, em ondulado muito fino; face oval, olhos amendoados e de boca sorridente. O corpo é achatado, veste túnica com pregas finas e gola rendilhada, com manto de orlas caindo em sinusóides; o panejamento de Nossa Senhora conflui num enlace tendo como centro Jesus Menino, que segura na mão esquerda, na direita tem uma flor de *ashoka* que oferece ao Menino. 🌸

A *Ashoka* é uma árvore sagrada quer na religião budista quer na hindu. Foi debaixo desta árvore qua a rainha Maya deu à luz um príncipe, que viria a ser Buda.

Pela sua importância é a árvore nacional indiana, representada na bandeira deste país e ornamenta a maioria dos jardins de palácios reais e templos sagrados. As suas flores são perfumadas e nascem em cachos exuberantes.

A palavra *Ashoka* significa *Iluminada*, tal como a Virgem. A sua representação iconográfica nesta escultura é, sem dúvida, um belo testemunho da miscigenação religiosa nestas paragens.



**188. MARIA MADALENA**

Marfim

Sino-portuguesa, séc. XVII

Dim.: 29,0 cm

F1038

**MARY MAGDALENE**

Ivory

Sino-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 29,0 cm

Raríssima escultura de Maria Madalena de Mágdala, recostada e contemplativa, numa alusão a Buda reclinado, símbolo da passagem final para o nirvana.

Lasciva e sedutora, em tronco nu, apoia a cabeça com a mão direita, com os dedos esguios e ordenados em linhas curvas paralelas. Os cabelos esparsos ondulados, e terminados em espiral, apresentam duas madeixas destacadas, acompanhando o rosto oval, de olhos grandes, oblongos e amendoados. A boca e o queixo pequenos e bem delineados, e o recorte do nariz fino e pouco saliente. A orelha esquerda, descoberta, apresenta-se fortemente estilizada em forma de vírgula. Descalça, está coberta por abundante drapeado, que o escultor adaptou ao corpo, num talhe de linhas paralelas, de fortes sulcos, que se alargam a partir da prega horizontal e vertical, conferindo-lhe o carácter de figura esguia e maneirista.

Como escultura sino-portuguesa poderá ter agradado tanto a um público chinês como europeu, assim como a crentes budistas e cristãos, interpretando-a, no entanto, de formas distintas. A expressão etérea do rosto contradiz-se com a nudez sinuosa e sensual do corpo, próprio de uma Apsara (donzela celestial, espírito feminino da mitologia hindu e budista). Para os cristãos,

e à luz dos Evangelhos, a mesma expressão revela a mulher pecadora, da transgressão e da tentação, evoluindo para um modelo de arrependimento, devoção e amor a Jesus Cristo. Estendida e reclinada como Buda, a ele pode ser equiparada em termos de vivência, também Maria Madalena nasceu de famílias nobres, órfã de pai, terá caído numa vida de boémia e luxúria, mudando-se em símbolo de amor depois do seu encontro com Jesus Cristo, alcançando, deste modo, duas facetas, a profana e a sagrada.

Na iconografia comum, revelada no Ocidente e mantida, quase sempre, na imaginária asiática, Maria Madalena apresenta-se deitada e descalça, vestida com uma túnica de pregas ondulantes e os cabelos soltos espalhados pelos ombros. Após o Concílio de Trento, este modelo transmite-se com maior frequência a partir da sua penitência, dentro de uma gruta, renunciando aos bens materiais e terrenos, deitada em meditação /purificação.

A migração de objectos e pinturas cristãs, assim como de gravuras, ao Oriente português, contribuiu de modo decisivo para tornar mais acessíveis as imagens sagradas e histórias religiosas. Foram os gravados que possibilitaram, em grande parte, a uniformização desta imagética, normalmente imposta pelo mecenato,

mas que a individualidade criadora de cada artista adaptava segundo uma fórmula interpretativa.

O modelo de Madalena no Deserto, representada em o tronco nu tem, no Portugal contra-reformista vários exemplos, que poderão estar no cerne inspirador deste artista, entre os quais o “Éxtase de Santa Maria Madalena” (c. 1624) de Domingos Vieira Serrão, na Charola do Convento de Cristo, em Tomar, segundo gravado de Martin de Vos, ou o óleo sobre madeira de “Maria Madalena Penitente” (c. 1590) – desnuda, na Igreja da Graça em Lisboa. Qualquer destas personagens evidenciam, traços de sublimada sensualidade, num belo e ousado nu feminino, que evoca as conflitualidades entre os dogmas de Trento e a afirmação da liberdade inventiva dos artistas, cuja *maniera* integra a intensa espiritualidade e misticismo com a nudez sensorial da carne.

A presente escultura caracteriza-se por uma notável qualidade, ao nível do tratamento plástico, e fundamentalmente pela excepcional singularidade e raridade, cujo modelo de iconografia ebúrnea, quase sempre comum à composição de Calvários e Bons Pastores, raramente se expõe como imagem independente. 📌

Vd.

— *Expansão Portuguesa e Arte do Marfim*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1991.

— BARBAS, Helena, *Madalena, História e Mito*, Lisboa, Êsquilo edições, 2008.

— TÁVORA, Bernardo Tavares e, *Imaginaria Luso-Oriental*, Lisboa, I.N.-C.M., 1983.

— SERRÃO, Vitor (coord. cat.), *A Pintura Maneirista em Portugal – Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, C.N.C.D. P., 1995.



189. MENINO JESUS DEITADO

Madeira policromada e dourada  
 Japão, período Momoyama (1568–1600) (?),  
 China (?)  
 Dim.: 11,0 × 8,5 cm  
 F865

Menino Jesus reclinado sobre o flanco direito, escultura luso-oriental do século XVII, em madeira com bela policromia.

Numa representação naturalista, o Menino está adormecido sobre o tronco de uma árvore. A cabeça é esculpida com grande delicadeza e traços fisionómicos chineses: cara redonda, olhos rasgados e boca pequena. Toda a sua expressão se assemelha a um pequeno Buda, sugerindo tratar-se de um exemplar da imaginária do Extremo Oriente.

Vestido de traje com uma grande gola, que nos faz lembrar um kimono, segura no regaço, com as duas mãos roliças, um círculo de flores que ampara uma cabaça. Tal como na tradição cristã Jesus Cristo segura o Globo na mão, na doutrina Taoista, o *Yin* e o *Yang*, são representados simbolicamente por um círculo e constituem o equilíbrio entre a ordem e o caos natural do Universo.

O tronco é uma alegoria à *Árvore do Conhecimento*, a figueira *Bodhi* nas margens do rio

A SLEEPING BABY JESUS

Gilded and polychrome carved wood  
 Japan, Momoyama Period (1568–1600) (?),  
 China (?)  
 Dim.: 11,0 × 8,5 cm

Nairanjana, onde Buda, através da meditação, se transforma num jovem devoto revelador da Verdade e do Absoluto. É forte, robusto e repleto de nós, aparentando o Pinheiro Negro Japonês que se encontra na orla marítima – uma árvore perene, com madeira muito dura – muito utilizada para esculpir e frequentemente encontrada nos *netsuke*, adornos para a faixa do quimono.

Tanto nestas pequenas e requintadas miniaturas, como nas peças de coral chinês, os troncos apresentam enormes semelhanças de forma com a presente escultura; as suas pequenas dimensões e grande qualidade, estão muito no espírito dos *netsuke*.

Pesa ainda o facto de ter sido utilizada madeira numa escultura tão pequena, e não o marfim, como estamos habituados na imaginária luso-oriental, em que a madeira é mais comum nos trabalhos de maiores dimensões; este pormenor leva-nos também a considerar a hipótese desta miniatura ser de origem

nipónica, uma vez que o elefante não faz parte da fauna local no Japão.

Em suma, trata-se de uma escultura do Extremo Oriente e, embora alguns factos possam sugerir o trabalho de um artesão chinês, a maioria faz pender mais para um trabalho do período Momoyama, época em que os missionários jesuítas tentavam encontrar maneira de incentivar a conversão das populações locais ao Cristianismo, abrindo caminho à evangelização e permitindo que a comunidade dos *Kirishitan* construísse 200 igrejas no território japonês. 🌱



190. CAIXA DE ESCRITA

Marfim

Sultanatos dos Decão, Maharastra

Séc. XVII/XVIII

Dim.: 5,7 × 24,5 × 11,0 cm

F920

A Box

Ivory

Deccan Sultanates, Maharastra, 17<sup>th</sup>/18<sup>th</sup> c.

Dim.: 5,7 × 24,5 × 11,0 cm



Rara caixa paralelepédica em marfim com tampa deslizante, elevada por cantoneiras. Apresenta quatro faces entalhadas e decoradas com reservas polilobadas separadas por flores – crisântemos, cravos, flores-de-lótus – e com edículas de tipo persa na tampa.

As reservas apresentam campo alternando figuras femininas e masculinas, sentadas no chão com as pernas dobradas, segurando ora pequenos pássaros, ora flores ou garrafa de vinho, numa linguagem de fina erudição cortesã, denotando os prazeres áulicos das cortes do Decão, no centro da Índia. O mesmo tipo de figuração surge na face exterior da tampa, com um modelo de figuras palacianas

semelhante, elas vestindo sari à moda hindustânica e eles trajando turbante. Estes campos finamente entalhados apresentam cercadura dupla de tipo geométrico com círculos, que termina num de friso de flores enlaçadas em espiral ao gosto persa.

No interior da tampa, cuidadosamente apartado dos olhares mais indiscretos, uma curiosa figuração de Shiva, o deus destruidor da tríade Hindu, representado como ídolo escultórico ou *murti*, sobre base em socalcos, típica deste género de escultura devocional.

Trata-se claramente de uma peça de corte, destinada provavelmente à escrita – escondendo no seu interior uma figuração religiosa

cuja devoção seria dificultada numa corte predominantemente islâmica – e onde se observa a síntese cultural, religiosa e estética entre a tradição islâmica persa e a Hindu do Sul da Índia. Uma simbiose que caracteriza tanto a cultura mogol do Norte da Índia, como a das cortes islâmicas do Decão, no actual estado do Maharashtra. 🌟

Hugo Miguel Crespo  
Historiador de Arte, CH-FLUL

Vd.

— Haidar, Navina Najat; Sardar, Marika (eds.), *Sultanates of the South. Arts of India's Deccan Courts, 1323–1687*, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, 2011.

— Michell, George; Zebrowski, Mark, *Architecture and Art of the Deccan Sultanates*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.



**191. CAIXA CINGALESA**

Madeira exótica, marfim, prata e tartaruga  
Ceilão, séc. XVII (meados)

Dim.: 11,0 × 32,0 × 14,0 cm

F990

**A CINGALESE BOX**

Exotic Wood, ivory, silver and tortoiseshell  
Ceylon, mid 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 11,0 × 32,0 × 14,0 cm

Esta caixa em marfim entalhado, com intrincada decoração de enrolamentos vegetalistas com videiras e suas gavinhas, é um bom testemunho da criatividade dos artesãos cingaleses na adaptação da sua técnica secular à produção de objectos ao gosto e tipologia europeia, introduzida pelos portugueses logo no início do século XVI.

O padrão decorativo de videira e gavinhas semeadas de pequenas aves, minuciosamente entalhadas no marfim é tipicamente cingalês. Esquema decorativo semelhante é utilizado nas cercaduras das faces exteriores e frentes de gavetas de um pequeno grupo de caixas-escritório e ventós de marfim entalhado,

com a representação de Adão e Eva, baseada em gravuras europeias. De acordo com Veenendaal, um dos autores que se debruçou sobre esta produção, estes enrolamentos vegetalistas dispostos em sentido anti-horário ou contrário, são conhecidos como "motivo da espiral recalitrante", um motivo de caule ou haste de planta associado ao "germe universal" e, de acordo com o mesmo autor, o seu uso neste grupo específico de caixas-escritório com Adão e Eva complementar o sentido dessa figuração genesiaca, ao transmitir o desabrochar da natureza pela criação do Homem.

Estas caixas-escritório e ventós têm sido associadas a encomendas holandesas no Ceilão. Pouco se sabe sobre o lugar exacto de fabrico destas peças, mas é seguro pensar que tais objectos para exportação foram criados nas imediações da clientela europeia que as encomendou, estabelecida em grandes centros de comércio nas zonas costeiras do Ceilão, tais como Colombo – na costa oeste da ilha e situado ao lado da outrora capital imperial de Kōṭṭe – Galle ou Matara, conhecida dos portugueses como Matura, e situada na costa sul. Foram produzidos por marceneiros e

entalhadores de ébano e marfim, conhecidos como *vaduvō*, e por torneiros, conhecidos como *liyana vaduvō*.

Possivelmente um guarda-jóias, esta caixa rectangular assente sobre pés em bola torneada, tem uma estrutura de madeira exótica revestida por finas placas de marfim delicadamente entalhadas. A qualidade do entalhe é em tudo semelhante à dos melhores exemplares de tais objetos produzidos no Ceilão para o mercado português (até ca. 1658), mais precisamente caixas-escritórios e contadores de madeira exótica revestidos por placas finas, vazadas e entalhadas.

Enquanto o interior da caixa é revestido a veludo de seda carmesim ao gosto europeu, o verso da tampa está coberto com finas placas de tartaruga mosqueada. As ferragens, em prata repuxada e cinzelada, são constituídas por cantoneiras recortadas decoradas por enrolamentos vegetalistas, simples ferrolho em gancho e dobradiças cinzeladas com flores, porventura já de fabrico europeu. A finura do entalhe soma-se a sua dimensão, tornando a presente peça num importante e único testemunho desta produção cingalesa em marfim para exportação. 🇨🇪

Vd.

— CHONG, Alan et al., *Devotion and Desire. Cross-cultural art in Asia. New Acquisitions*, Singapore, Asian Civilisations Museum, 2013.

— CHONG, Alan, *Sri Lankan Ivories for the Dutch and Portuguese*, in *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 5,2, 2013.

— COOMARASWAMY, Ananda K., *Mediaeval Sinhalese Art*, New Dheli, Munsharam Manoharlal, 1956.

— JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002.

— JORDAN GSCHWEND, Annemarie; BELTZ, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–78)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010.

— SOUSA, Maria da Conceição Borges de, et al., *Vita Christi. Marfins Lusó-Orientais* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2013.

— TILAKASIRI, Jayadeva, *Ivory Carving of Sri Lanka*, in *Arts of Asia*, 4, 1974, pp. 42–46.



## 192. CAIXA DE ESCRITA

Marfim policromado e prata  
Decão, Índia, séc. XVII  
Dim: 8,0 × 23,0 × 10,0 cm  
F953

## A WRITING BOX

Polychrome ivory and silver  
Deccan, India, 17<sup>th</sup> c.  
Dim: 8,0 × 23,0 × 10,0 cm



Rara caixa de escrita em marfim, de formato paralelepípedo e tampa troncocônica, com decoração rebaixada e policromada, enriquecida com aplicações em prata, produzida no Decão, no centro da Índia e datável do século XVII.

A decoração é característica das artes de corte dos Sultanatos do Decão, evidenciando uma tendência para preenchimento dos espaços disponíveis, pela repetição dos elementos decorativos. As paredes laterais mostram um padrão contíguo de ramalhetes vermelhos idênticos, inseridos em arcos polilobados a verde. A caixa apresenta fino supedâneo aposto em marfim, ornamentado por friso de enrolamentos vegetalista à cor do marfim, sobre fundo preenchido a vermelho. O fundo tem três flores de oito pontas, sendo duas vermelhas centradas numa a verde, que se destaca pelo tamanho, com um friso de marfim periférico aposto, pintado de vermelho com enrolamentos vegetalista.

A tampa, em caixotão, apresenta uma decoração rebaixada no marfim, com fundo vermelho. No centro simula um tapete com campo alongado, a modo de friso de medalhões ovalizados, preenchidos por florões (ou estrela) e elementos fitomórficos alternados, rematado por fino emolduramento de cariz vegetalista. A aba está decorada com banda contínua de enrolamentos, que se distribuem simetricamente a partir do centro e que, tal como a moldura do painel central, e contrariamente ao seu meio, apresenta

os motivos decorativos em marfim não colorido, realçado de um fundo escavado e preenchido a vermelho.

O verso da tampa apresenta placa rectangular em marfim também decorada em tapete. O campo é composto por três medalhões de oito lóbulos e duas metades nas extremidades, preenchidos por decoração vegetalista estilizada, rebaixada e pintada a vermelho e castanho. O *horror vacui* é, também aqui, evidente na ornamentação, constituída por palmetas abertas e outros elementos vegetalista, sobre um fundo vermelho que preenche completamente o espaço entre os medalhões, tal como na cercadura periférica.

A caixa é compartimentada de acordo com a sua especificidade, para tinteiros e canetas. O fundo é decorado por enxaquetado preenchido a vermelho, enquanto as paredes laterais interiores apresentam grandes medalhões de tipo timúrida a vermelho, com centro quadrangular não colorido e estão rematados por friso de enrolamentos vegetalista.

As ferragens são em prata cinzelada, constituídas por cantoneiras, dobradiças, linguetas e

remates, decoradas nas suas extremidades por flores-de-lótus. Nos quatro cantos da tampa, as arestas estão escondidas com peixes-gato ou *Erethistes hara* (conhecidos também por *butterfly catfish*), espécie comum no actual estado de Bidar, no Decão. Este peixe de rio espelha o início da vida universal em várias culturas, símbolo de fertilidade.

A par desta representação animal e dos elementos da decoração, a técnica utilizada concorre para a identificação deste raro objecto como tendo sido produzido no Decão. A técnica de entalhe da superfície ebúrnea, mais concretamente rebaixada e posteriormente preenchida por fina massa colorida, aproxima-a da escaiola e do esgrafitado, técnicas de decoração utilizada nas paredes dos edifícios, do Decão e do Sul da Índia, conhecida como arte *kavi*, sendo exemplo os interiores das igrejas de Goa ou das fachadas dos templos de Karnataka.

A sua invulgar técnica decorativa, ligada com a ornamentação, devedora das tradições indo-iranianas e também locais, faz desta peça um testemunho de grande relevância quanto às artes dos Sultanatos do Decão. 🌟

Vd.

— MICHELL, George, ZEBROWSKI, Mark, *Architecture and Art of the Deccan Sultanates*, Cambridge, Wolfson College, 1999.

— HAIDAR, Navina Najat, SARDAR, Marika (eds.), *Sultans of the South. Arts of India's Deccan Courts, 1323–1687*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011.





193. CAIXA DE ESCRITA

Marfim  
Índia, séc. XVII  
Dim.: 7,0 × 24,0 × 6,5 cm  
F525

A WRITING PARAPHERNALIA  
BOX

Ivory  
Indo-portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 7,0 × 24,0 × 6,5 cm

A caixa de escrita ou escritório, como o nome indica, é um objecto destinado à escrita e que, pelas suas reduzidas dimensões, é facilmente transportável.

O uso da “escrivanhinha portátil” era destinado aos membros do

clero, aos oficiais ministeriais e a certos personagens ligados às leis ou às finanças.

Caixa de escrita em marfim de corpo liso e tampa abaulada assente em pés de cartela. No interior possui tabuleiro, lugar para tinteiro e compartimento para outros objectos necessários à caligrafia. Fecharia em prata.

Estas tipologias são características do império Mogol, sendo oriundas dos grandes centros de produção do Norte indiano. 🍷

194. CAIXA DE ESCRITA

Marfim policromado  
Índia Mogol, Chanderi, séc. XVII  
Dim.: 5,0 × 23,0 × 6,5 cm  
F744

A WRITING PARAPHERNALIA  
BOX

Polychrome ivory  
India, Mogol, Chanderi, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 5,0 × 23,0 × 6,5 cm

Rara caixa de escrita, em marfim, do início do séc. XVII, oriunda de Chanderi.

Caixa de corpo direito e tampa ligeiramente abaulada, apresentando, em todas as faces pintura original a laca e ouro,

com um padrão característico da região de Chanderi. Interior com prateleira amovível, lugar para tinteiro e compartimento para outros objectos necessários à caligrafia. Fecharia e cantoneiras em prata.

Esta peça de rara beleza e *patine*, encontra-se dentro das peças para escrita de maior qualidade do período Mogol. 🍷

A pequena cidade de Chanderi situa-se nas montanhas altas e secas na zona central do Norte da Índia e é famosa pelos seus artífices e tecelões, que encontram a inspiração para os seus padrões na decoração dos templos em Chanderi.

Vd.

— CUNHA, Mafalda Soares da; JORDAN-GSCHWEND, Annemarie [et al], *Os Construtores do Oriente Português*, Ciclo de Exposições, Memórias do Oriente, Porto, 1998.

— FLORES, Jorge; SILVA, Nuno Vassallo e, *Goa e o Grão-Mogol*, Catálogo da exposição, F. C. Gulbenkian, London Scala, 2004.



195. CAIXA DE BÉTEL

Marfim  
Índia Mogol, séc. XVII  
Dim.: 5,0 × 12,0 × 7,0 cm  
F789

A PANDAN BOX

Ivory  
Índia Mogol 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 5,0 × 12,0 × 7,0 cm

Rara caixa quadrangular feita de um bloco único de marfim, com tampa abaulada de encaixe, assente em pés de cartela e decorada num precioso trabalho de entalhamento, tão ao gosto mogol. Interior com compartimento em forma de flor tetralobada.

Profusamente decorada numa trama muito apertada de elementos florais da temática hindu, onde se destaca principalmente a flor de Lótus. Tampa e faces laterais decoradas com painéis com cercadura em perfis duplos de influência islâmica, representando “entradas de templos”. As reservas são preenchidas com motivos vegetalistas, ramos de flores desabrochadas, destacando-se num único painel, a figura de um animal, um gracioso

macaco, comendo um fruto. Toda a decoração da caixa e tampa é envolvida numa moldura de pequeninos círculos concêntricos. 🌿

Este tipo de caixas eram conhecidas na Índia pelo nome genérico *Masaladan*, tendo, no entanto, variadas denominações conforme o seu objectivo. *Attardans*, se serviam para guardar pétalas de flores de raro perfume; *Pandans*, quando guardavam os ingredientes para a confecção do *Pan*; *Sumardans*, para conter o *Khol* ou outros produtos cosméticos, entre vários outros exemplos.

## 196. BRACELETE OWO/YORUBA

Marfim  
Nigéria, séc. XVI  
Alt.: 12,7 cm  
Diâm.: 10,5 cm  
F879

## AN OWO/YORUBA BRACELET

Ivory  
Nigeria, 16<sup>th</sup> C.  
Hight: 12,7 cm  
Diam.: 10,5 cm

Raríssima bracelete em marfim, de Chefe/OBA do reino Owo, povo Yoruba, e dos finais do séc. XVI.

A pulseira, com grande força visual, é composta por um duplo cilindro. O interno, mais fino, é integralmente transfurado, desenhando as figuras entalhadas. O exterior, de maior espessura, é igualmente vazado, apresentando uma decoração em banda e em espelho, alternando duas faixas rectangulares com duas ovaladas de menores dimensões. Cada uma mostra duas cenas que se desenvolvem, a partir de um encordoado com furações onde pendem algumas contas, desde o centro e de forma centrípeta, até à periferia.

As bandas rectangulares apresentam duas representações duplas, num total de quatro, com grande complexidade icónica e simbólica: Num dos registos, está representado o OBA, figura central com grande expressividade, de pescoço

comprido, fâcies achatada, olhos com pupilas proeminentes e pálpebras pesadas, lábios paralelos e separados; tem chapéu cónico e cartucheiras ou cintas cruzadas, elementos de fantasia adoptados pelos governantes de Owo e Benim. O Rei está suportado por dois subordinados<sup>1</sup> que figuram de perfil. A imagem em espelho representa mais quatro guerreiros, também retratados de lado, como se o OBA estivesse rodeado pelo seu próprio exército.

Na outra banda, dois sacerdotes com o tronco de frente e cabeça de perfil, seguram uma cobra e flanqueiam a imagem de um *Opanifá* ou *Ifá*<sup>2</sup> – objecto de culto para oráculo – cuja moldura é circundada por *mudfish*<sup>3</sup>. Em espelho, e também na horizontal, estão representados dois guerreiros de perfil ao lado de um crocodilo<sup>4</sup> que engole um *mudfish*, animais símbolo de *Olunkun*, deus do reino aquático.

As bandas ovaladas mostram, seguindo o mesmo esquema decorativo, dois guerreiros de frente com os braços abertos, que seguram nas mãos serpentes desenhando um arco – símbolo de realeza.

Tal como todos os outros objectos de marfim Owo, esta rara e invulgar pulseira tem um grande requinte que lhe é conferido pelas várias texturas e padrões e também pela grande densidade decorativa. O entalhamento é característico das peças de marfim Owo: fâcies achatada, olhos com pálpebras pesadas e pupilas proeminentes, com penteados cónicos, assim como o estilo perfurado e a composição em espelho. O virtuosismo técnico do artista é bastante evidente nesta magnífica obra de arte.

A iconografia enaltece e representa a liderança própria do OBA do Benim ou do governante de Owo. Braceletes como esta são de uso exclusivo

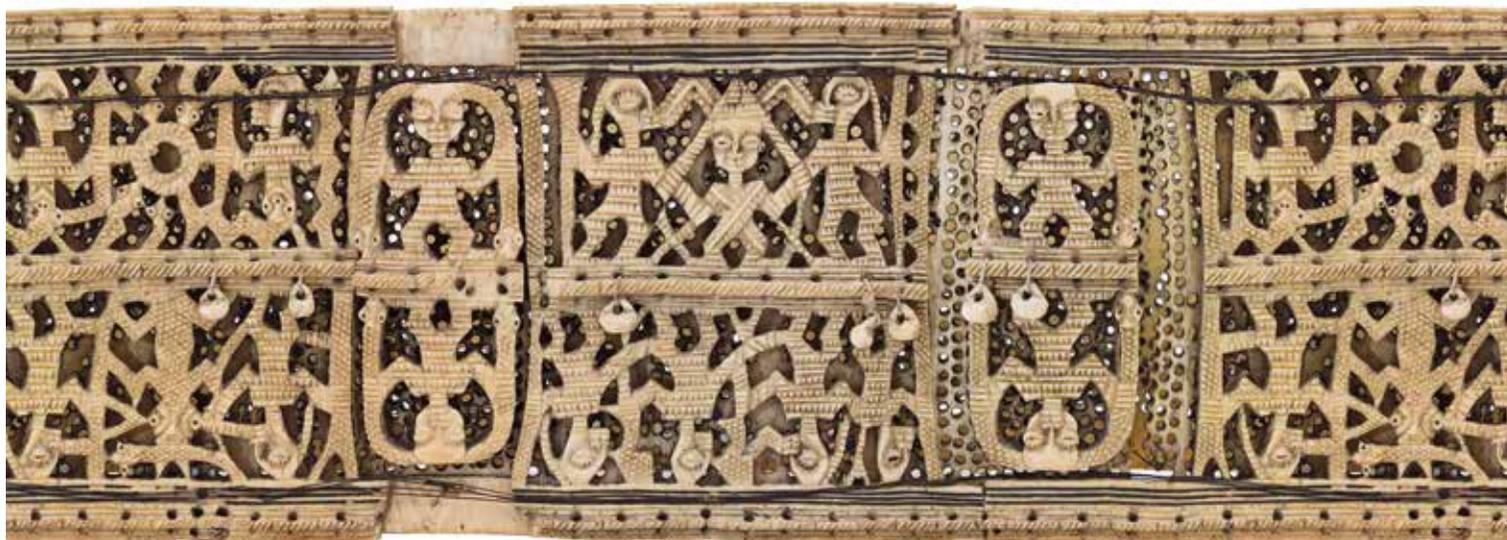
<sup>1</sup> Esta composição, em tríade, altamente formalizada e simbólica, aparece, amiúdas vezes a partir do século XVI, em inúmeras obras de arte, enfatizando os poderes de domínio do Oba, reforçando e exaltando a sua posição. A mesma disposição é ainda visível em variadas cerimónias. Cf. <http://www.conceptvessel.net/iyare/>; Esta representação é comum ao quotidiano do Oba, realçando a ideia de que o poder de um governante depende da força daqueles a quem ele governa. (Cf: Alexander Ives Bortolot – Department of Art History and Archeology, Columbia University).

<sup>2</sup> *Ifá* é a fonte do conhecimento, detentor de todas as informações sobre o passado e previsões do futuro.

<sup>3</sup> *Mudfish* – peixe, símbolo associado a *Olukun*, deus do mar, que no panteão Edo é o filho mais velho do deus criador *Osanobua*; *Olunkun* reside no reino aquático simbolizando a saúde e a fertilidade. Uma das mais poderosas imagens da realeza divina são as pernas do rei em *Mudfish* – símbolo de prosperidade, paz e fertilidade – uma vez que estes peixes têm a capacidade de superar qualquer problema. Quando o Oba apresenta pernas de *mudfish* fica investido de uma simbologia de poder semi-divino.

<sup>4</sup> Tal como o *mudfish* o crocodilo na arte do Benim é uma referência recorrente ao OBA (rei), com filiação no reino aquático de *Olunkun*.





destes chefes e exibidas no seu braço têm um significado intrínseco de poder e protecção própria. A composição em espelho tem por finalidade ser lida não só pelo Oba mas também pelo observador. Por outro lado, a brancura do marfim sugere a espuma do mar e reflecte a estreita ligação do Rei a *Olukun*, deus do mar, razão pela qual as pulseiras neste material só podem ser exibidas por estes monarcas.

Estas peças começaram a ser produzidas no século XVI e os seus temas e elementos decorativos foram repetidos ao longo dos anos, até ao século XX.

A peça em análise é muito semelhante a um exemplar que Ezio Bassani apresenta no seu estudo, atribuído ao século XVI, e que também pertence ao reino de Owo, na

Nigéria<sup>5</sup>. O Penn Museum, da Pensilvânia, possui uma pulseira idêntica, cópia iconográfica da bracelete aqui estudada, mais tardia, já do século XIX. Existe ainda um exemplar análogo no British Museum<sup>6</sup>, que terá sido adquirido no Benim, com uma linguagem comum às peças de Owo. 📍

O reino de Owo<sup>7</sup>, composto principalmente por povos Yorubas, a par do antigo reino do Benim (1440–1897), essencialmente formado por etnias Edo, estava instalado no Sul da moderna Nigéria e tinha traçado as suas origens com fortes filiações na cultura Ifé<sup>8</sup>, da antiga cidade de Ile-Ifé – o berço da cultura Yoruba. Os laços históricos destes dois reinos com Ifé, contribuíram para o seu sentido de

identidade, o que justifica a apropriação e a partilha de certos aspectos políticos, religiosos e artísticos.

William Fagg (1951), comparando as obras de marfim do Benim e as de Owo, conclui que existem grandes semelhanças na iconografia e na técnica, embora se notem algumas características específicas que diferenciam um e outro estilo, em especial na face das imagens. Este historiador advoga ainda que, os *Igbesannmwan* – a guilda de escultores de marfim do Benim – devem ter recrutado muitos artesões em Owo, para trabalharem nas suas oficinas. Assim se explica a grande e estreita associação entre os dois centros.

<sup>5</sup> Cf. (Cf. *África and the Renaissance- Art in Ivory*, pág. 56).

<sup>6</sup> British Museum n.º inv. Af1898, 0623.1.

<sup>7</sup> Entre 1400 e 1600.

<sup>8</sup> Esta cultura espalhou-se e, através da diáspora africana, deu importantes contribuições para as de Cuba, Brasil e dos Estados Unidos



## CONTADORES E CAIXAS-ESCRITÓRIO

---

Este género de móveis e pequenos objectos encontram-se entre os mais procurados pelo mercado europeu. Consideradas peças de grande requinte produzidas pelo Oriente português são inspiradas em formatos europeus, tanto autóctones como estrangeiros, que os portugueses para lá enviavam.

Goa ocupou um papel de destaque na manufactura destas peças, já que, para além de grande centro de produção, era também uma das principais zonas do seu comércio e transação. Inúmeros exemplares eram recebidos de variadas proveniências (nomeadamente China e Japão) e depois encaminhados para o mercado de Lisboa.

A convivência de estilos artísticos e formas variadas revelou-se de extrema importância, já que permitiu a criação de novas estruturas e estilos decorativos, simbioses da imaginária oriental com as tipologias e estruturas europeias.

São muitos e variados os exemplares conhecidos de escritórios indo-portugueses, facto que nos leva a concluir que eram bastante apreciados e populares. Objectos de luxo, referidos em muitas

crónicas e inventários da época, eram muitas vezes construídos e decorados com os mais ricos materiais, aplicações de marfim, tartaruga, madrepérola e pedras preciosas, sendo que estas últimas, infelizmente, de difícil preservação, quase não chegaram aos nossos dias.

---

Vd.

- CARVALHO, Pedro Moura, *Luxury for Export. Artistic Exchange Between India and Portugal around 1600*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2008, pp. 48–49.
- MARTINS, Maria Manuela de Oliveira, *Encomendas Namban: Os Portugueses no Japão da Idade Moderna*, F.Fundação Oriente, Lisboa, 2010.
- TRNEK, Helmut; SILVA, Nuno Vassallo e [et al], *EXOTICA The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstammer*, F. C. Gulbenkian, Lisboa, Outubro 2001,
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português*, Vol. III, *Índia e Japão*, Lello e Irmãos Editores, Porto, 1990, p. 55–56.
- JAFFER, Amin, *Luxury goods from India: the art of the Indian cabinet-maker*, Victoria and Albert Museum, London, 2002.
- *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, Catálogo da exposição, F. C. Gulbenkian e Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1991.
- SOUSA, Francisco António Clode [et al], *Um Olhar do Porto*, Quinta das Cruzes, Funchal, 2005.



197. ESCRITÓRIO

Teca, sissó e marfim (tingido e cor natural)  
 Ferragens de cobre dourado.  
 Províncias do Norte do Estado Português da Índia, provavelmente Taná, Bombaim (Mumbai)  
 Final do séc. XVI início do séc. XVII  
 Dim.: 21,5 × 36,0 × 44,5 cm  
 F1023

WRITING CABINET

Teak, indian rosewood and ivory  
 (dyed and natural colour)  
 Gilded copper fittings.  
 Northern provinces of the Portuguese State of India, probably Thane, Bombay (Mumbai)  
 Dim.: 21,5 × 36,0 × 44,5 cm

Arqueta-escritório de tampo de levantar de caixa paralelepípedica, assente em pés de bola achatada, com estrutura de teca e faces exteriores em sissó decorado a embutidos de teca, sissó e marfim à cor natural e tingido de verde, e ferragens e pregaria em cobre vazado e dourado.

O tampo de levantar dá acesso a um compartimento central rodeado na frente e nas laterais por três escaninhos (para os instrumentos de escrita), com um tinteiro e uma poeira em sissó ladeando cada um o escaninho da frente. A presente arqueta apresenta ainda uma gaveta na metade inferior, com sua fechadura e pegas,



metetizadas na metade superior, que simula outra gaveta, cuja fechadura dá acesso ao interior.

A decoração das faces exteriores, em tapete, consiste num campo preenchido por plantas floridas dispostas em simetria, com estreita cercadura decorada por quadrifólios que alternam entre sissó e marfim à cor natural. Mais complexa, a decoração da face exterior do tampo é igualmente em tapete, com um campo central onde pontua uma planta florida ladeada por dois pavões afrontados, uma larga e rica cercadura de plantas floridas dispostas em simetria, entrecortadas por cercaduras estreitas de quadrifólios que alternam entre sissó e marfim à cor natural. A face interior do tampo, difere apenas na cercadura larga (e na ausência dos pavões), aqui deixada sem decoração, enfatizando a singeleza decorativa dos veios do sissó. Esta arqueta-escritório de tampo de levantar pertence a um raro grupo de peças de mobiliário que se singulariza pela sua decoração de embutidos de cores contrastantes e, em particular, pelo característico friso de florões recortados de quatro pétalas que não se encontram no mais abundante mobiliário produzido seguramente em Goa (em teca com embutidos de ébano e marfim) numa produção de larga escala que conhecemos

para toda a centúria de Seiscentos. Dada a natureza 'persa' da decoração floral típica desta produção de mobiliário rico marchetado, a totalidade dos autores que se têm ocupado destas peças e sua invulgar, mas coerente decoração, apontam para uma origem mogol e para uma produção centrada nos portos do Guzarate (e também no Sínde, mais a norte, no actual Paquistão), então sob domínio mogol (Dias 2013, pp. 126, 178–179, 299–301, 379, 390, 392, 404–405, 408).

De acordo com recente investigação de Hugo Miguel Crespo é, no entanto, mais provável, que tais peças de mobiliário tenham sido produzidos nas Províncias do Norte do Estado Português da Índia, tanto no Guzarate como no Maharashtra, a norte de Goa (Crespo 2016, pp. 136–171, cat. n.º 15). E isto, não apenas porque a produção deste tipo de objectos para o mercado português — desde pelo menos meados de Quinhentos — data de antes da conquista mogol daqueles territórios em 1576, com a queda do Sultanato do Guzarate, mas também porque a natureza “persa” da decoração deve ser considerada tão típica da arte mogol como da arte sumptuosa e rica produzida nos Sultanatos do Decão, tais como o de Ahmadnagar e Bijapur, que então ocupavam toda a costa ocidental do subcontinente indiano desde o Guzarate até

Goa. Na verdade, os Sultanatos do Decão resultaram politicamente da desagregação do Sultanato de Bahmani que, entre 1347 e 1518, foi um dos bastiões da cultura e arte persa no subcontinente indiano.

Das diversas praças costeiras ocupadas pelos portugueses ao longo do século XVI, e que constituíram as Províncias do Norte, várias podiam reclamar já uma tradição de fabrico de mobiliário, referindo-se algumas das primeiras notícias documentais a mobiliário marchetado produzido na Índia para o mercado português precisamente à aldeia de Taná, hoje integrada na cidade de Bombaim (Mumbai). Com efeito, na listagem dos objectos embarcados em Goa na nau Garça em 1559, encontramos descrito *huum escriptorio nouo grande de pee marchetado feyto em Tanaa* (Crespo 2014, pp. 71–72). 📖

Vd.

- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices* (cat.), Lisboa – Paris, AR-PAB, 2016.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.





Entre os mais recuados objectos preciosos, importados pelos Portugueses do Oriente para a Europa, encontravam-se as peças feitas ou decoradas com tartaruga.

Para os japoneses a tartaruga, por viver muitos anos, é um símbolo de paciência e longevidade. Um mito oriental diz que se o *tsuru*, a ave da felicidade, vive mil anos, o *kame*, a tartaruga vive dez vezes mais – e todas as criaturas que vivem muito, atingem um estágio de sabedoria e experiência muito superior ao dos outros seres vivos. A tartaruga expressa assim o desejo de vida longa para quem a recebe.

Na tradição chinesa a tartaruga é um animal enigmático a quem se atribui a guarda dos segredos do céu e da terra, e a sua utilização aqui poderá estar relacionada com a proteção dos segredos e preciosidades guardados no interior destas peças.



#### 198. ESCRITÓRIO DE MESA

Madeira, laca, tartaruga e metal  
Japão (?), China (?), Séc. XVII  
Dim.: 14,5 × 18,0 × 13,0 cm  
F688

#### A TABLE CABINET

Wood, tortoiseshell and metal  
Japan (?), China (?), 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 14,5 × 18,0 × 13,0 cm

Contador de mesa com duas portas, de pequenas dimensões, em madeira leve. Caixa e portas cobertas na sua totalidade com placas translúcidas de carapaça de tartaruga. Por baixo das placas é possível ver finas folhas de ouro, com o intuito de obter maior luminosidade e contraste.

Interior com quatro gavetas em laca negra com decoração vegetalista a ouro. Tal como é habitual neste tipo de objectos, a pintura e materiais mais sensíveis ficavam no interior para uma melhor proteção e conservação. Os puxadores das gavetas estão assentes sobre crisântemos. Fundos em madeira lacada todas assinadas no tardoz.

A fechadura cujo espelho recortado é decorado com elementos vegetalistas tem duas pegas em forma de botão. Como é usual nos contadores desta época, recebiam reforços em metal cinzelado nos cantos, ou cantoneiras, protegendo-os nas longas viagens para Lisboa.

A característica combinação da cor amarela com manchas acastanhadas e o aspecto translúcido obtido através de prolongado polimento, conferem uma textura macia e resistente ao tempo. 🐢



### 199. VENTÓ

Madeira exótica, laca e ferro  
Sul da China, Província de Guangdong (?)  
Séc. XVII – 1ª metade  
Dim.: 17,5 × 16,1 × 22,7 cm  
F880

#### A TABLE CABINET

Exotic wood, lacquer and iron  
South China, Guangdong (?)  
17<sup>th</sup> c. – 1<sup>st</sup> half  
Dim.: 17,5 × 16,1 × 22,7 cm

Importante ventó em madeira exótica lacada, apresentando nas quatro faces raras representações de europeus.

De caixa paralelepípedica, mostra no interior um gavetão e, possivelmente, teria tido uma gaveta mais estreita, agora desaparecida. Tanto a caixa, como o gavetão e a porta, apresentam um tipo de junta típico do mobiliário chinês da dinastia Ming: as arestas são arredondadas, os painéis que formam a caixa apresentam junta à meia madeira com malhetes rectos, fixados por pinos cilíndricos de madeira; a porta é formada por painel central assemblado por furo e respiga (nos pontos médios) e moldura composta por quatro secções à meia esquadria, igualmente com assemblagem de furo e respiga (típica dos tamos das mesas chinesas). À semelhança dos ventós namban que nunca apresentam pés, este assenta sobre moldura resultante no do prolongamento inferior dos painéis laterais da caixa.

A decoração consiste numa camada fina e semitransparente de laca acastanhada, *urushi*,

provavelmente à cor natural, laca em relevo policroma (*urushi-e*), colorida com pigmentos (*iro-urushi*) e enriquecida com *maki-e*, pó de prata polvilhada sobre *urushi*.

Em todas as faces, com excepção do topo e da base, surgem figuras masculinas e femininas relevadas, de cores vibrantes sobre os belíssimos veios da madeira. Na frente, um jovem com chapéu preto e aba larga, talvez um pastor ouromeiro, com seu cajado e olhando bucolicamente para duas singelas flores; veste largo gibão e calças verdes (cor de *caminho*, usada no campo ou em viagem) atadas por fita vermelha, a cor das botas de cano revirado e, também, da comprida roupeta sem mangas.

Na ilharga direita, duas figuras trajando roupa de caminho, aparentemente de baixa condição social. O homem, que parece cumprimentar a senhora, usa vestuário idêntico à figura da frente, embora com calções, meias vermelhas e sapatos, e segura uma bolsa na mão direita; os seus cabelos são ruivos (como o das



restantes personagens), o que pode indicar tratar-se de um cristão-novo. A mulher, quase integralmente coberta, seguindo o *decorum* da época, veste uma vasquinha verde listada, largo manto negro cobrindo os ombros e usa lenço branco na cabeça.

Em contraste, a ilharga esquerda apresenta um casal vestido à moda cortesã de ca. 1600, trajando igualmente roupa de caminho: o cavaleiro com sua espada e punhal, veste gibão, calças e meias vermelhas, sapatos e roupeta verde debruada a ouro, com gola encanudada e chapéu; a dama usa gibão e vasquinha verde, corpinho de mangas amarelas, debruado a ouro, larga gola e véu negro.

No tardo surge um cavaleiro de chapéu preto, com gibão vermelho, roupeta (debruada a ouro, com muitos botões), calças e meias verdes, presas com fita vermelha, e largo ferragoulo negro debruado a ouro.

Dado o rigor da representação e do vestuário é muito provável que, ao contrário do que sucede com a dos europeus na arte namban, o artista tenha recebido por parte do encomendante as fontes gráficas que informaram a decoração deste ventó.

Em oposição à grande maioria das tipologias de mobiliário produzidas na Ásia para exportação sob encomenda europeia, onde o papel dos portugueses foi determinante na sua gênese,

manufatura e subsequente comércio regional e internacional através da Carreira da Índia, o ventó surge como uma modelo pré-existente. Sabemos que, aquando da chegada dos primeiros portugueses à costa ocidental indiana, do Concão e do Malabar, o mobiliário era praticamente inexistente, resumindo-se as tipologias a caixas, bandejas e a ricos troncos usados nas cortes hindus e muçulmanas.

Ao contrário da Índia o mobiliário na Ásia Oriental, mais concretamente na China e no Japão, era amplamente usado e produzido segundo uma miríada de tipos diferenciados, muitos análogos aos europeus. Com efeito, móveis de gavetas semelhantes aos nossos escritórios e contadores, eram usuais nas habitações de burocratas e letrados chineses da dinastia Ming. Uma dessas tipologias, desconhecida dos mestres marceneiros portugueses, é o ventó, a forma que aqui nos ocupa, caracterizado por ser um pequeno móvel pseudocúbico, com gavetas de diferentes tamanhos e uma porta frontal, com dobradiças na aresta direita e fechadura na esquerda, muito portátil, com asa no topo. A curiosa designação, usada na documentação coeva para nomear quase em exclusivo peças com origem chinesa – e que pode surgir com as variantes gráficas de *vento*, *ventó*, *bentó* ou *bentó* –, teria origem, segundo Sebastião

Dalgado, autor do *Glossário Luso-Asiático*, no vocábulo malaio *bentoq*, ou "pequeno escritório oriental".

A importância histórica e o enorme valor documental do presente ventó, não advém apenas da rara representação de europeus nas suas faces, mas também por nos dar a conhecer uma rara peça de produção provavelmente chinesa, da qual, embora tenhamos abundante documentação sobre o seu consumo, já que as lacas chinesas foram dos primeiros produtos extremo-orientais a chegar à Europa via Lisboa, possuímos tão poucos exemplares.

Apesar de se tratar de uma modesta peça nas suas dimensões, talvez *object de vertu* de carácter nupcial – produzida no âmbito de uma encomenda para celebrar uma aliança matrimonial, como se poderá depreender da sua iconografia, com casais ou pares de figuras masculinas e femininas – com claros sinais de uso e marcas de uma vivência atribulada que emprestam a esta peça um valor testemunhal acrescido, este ventó é um documento importante sobre as trocas culturais e artísticas, encetadas pelos portugueses no período de globalização potenciado, pelos Descobrimentos. 🍷

Hugo Miguel Crespo  
Historiador de Arte, CH–FLUL

Vd.

— CARVALHO, Pedro de Moura (ed.), *O mundo da Laca. 2000 anos de História* (cat.), Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 2001.

— CRESPO, Hugo Miguel, *Trajar as Aparências, Vestir para Ser: o Testemunho da Pragmática de 1609*, in SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, (ed.), *O Luxo na Região do Porto ao Tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, Porto, Universidade Católica Editora, 2012, pp. 93–148.

— FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990.



## 200. VENTÓ

Teca, ébano e marfim e cobre dourado

Indo-português, séc. XVII

Dim.: 25,0 × 25,0 × 31,0 cm

F952

## A TABLE CABINET

Teakwood, ebony, ivory and gilded copper

Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 25,0 × 25,0 × 31,0 cm



Móvel portátil Indo-português, paralelepípedo, em teca com embutidos em ébano e marfim, produção de Goa de meados do século XVII. A caixa é compacta, com porta lateral e assenta em quatro pés de ébano em bolacha. Apresenta uma pega em cobre dourado no topo.

A decoração invade todo o móvel, tirando partido do efeito claro/escuro das madeiras utilizadas, com os embutidos de ébano sobre o fundo claro da teca. Os elementos decorativos assumem, claramente, opção pela simetria e são pontuados por pequenas cavilhas de marfim, funcionais mas também decorativas, que salpicam as superfícies de pontos brancos.

As faces apresentam o mesmo padrão decorativo, dito em tapete de medalhão central, isto é, com um centro definidor de todo o desenho e cercaduras periféricas em ébano. O elemento fulcral é uma cabeça de leão com olhos de marfim, ornamento típico da decoração goesa, envolvida por elementos fitomórficos, enrolamentos de folhagens estilizadas, colocados de forma regular e simétrica. Estão limitadas perifericamente por dupla moldura em ébano, com cantoneiras rendilhadas em cobre dourado.

A porta, com o mesmo padrão decorativo, quer no exterior, quer no interior, é articulada por duas ferragens em cobre ricamente vazado e dourado a azougue, e ostenta um

exuberante espelho envolvendo a fechadura, profusamente trabalhado. Encerra uma composição assimétrica de gavetas: à direita duas iguais sobrepostas, a par de uma única, quadrangular com a mesma volumetria, ambas encimadas por gavetão que ocupa toda a largura do móvel. Estas são ornamentadas com motivos fitomórficos de ébano, pontuado por cavilhas de marfim, sobre madeira de teca, com moldura dupla de ébano. Escudetes e puxadores em metal recortado, rendilhado e dourado, extremamente fino.

O contraste claro – escuro, sombra- luz, valoriza significativamente o móvel, do ponto de vista estético, dando-lhe um aspeto luxuriante e uma acentuada noção de volume. O cariz

vegetalista, com caules e folhas que se enrolam, e desenvolvem curvas elegantes, gerando novos e idênticos elementos, resulta da miscigenação entre as linguagens decorativas, hindu e islâmica. Esta fórmula artística originava um modelo característico de fabrico goês, que foi persistindo durante o século XVI e XVII.

O ventó não tem equivalente europeu. A sua origem remonta à Ásia Oriental, China e Japão, ao qual davam o nome de *bentó*, *bentô*, *vento*, *ventô*, e que os portugueses trouxeram para terras mais a Ocidente, onde foi perfilhado às modas europeias. Estes cofres ou escritórios de jóias eram, normalmente colocados sobre as mesas. 📌

Vd.

- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 268–276.
- CAGIGAL e SILVA, Maria Madalena, *A Arte Indo-portuguesa*, Lisboa, Edições Excelsior, 1966, p. 61, fig. 34.
- PINTO, Maria Helena Mendes, *Mobiliário e Marfins*, in *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento* (cat.), Lisboa, XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, INCM, 1983, p. 181.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.



## 201. VENTÓ

Teca, tartaruga, ébano, marfim e  
cobre dourado  
Guzarate, Província do Norte do Estado  
Português da Índia, séc. XVII (início)  
Dim.: 22,5 × 20,5 × 29,5 cm  
F974

## A TABLE CABINET

Teakwood, tortoiseshell, ebony, ivory and  
gilded copper  
Gujarat, Northern Province of the Portuguese  
State of India, early 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 22,5 × 20,5 × 29,5 cm



Ao contrário da maioria das tipologias de mobiliário produzido na Ásia para o mercado europeu, seguindo protótipos levados pelos Portugueses no século XVI, este modelo segue uma forma em uso na Ásia, nomeadamente no Japão.

Estas raras peças de mobiliário ficaram conhecidas em português como ventó, de *bentó*, uma palavra de origem japonesa. Não obstante, o termo japonês *bentó*, de acordo com a definição do primeiro dicionário japonês-português, o *Vocabulário da Lingoa de Iapam* publicado em 1603 foi, e ainda hoje é, utilizado para identificar uma caixa para almoço. Na verdade, o termo original japonês para o ventó é *kakesuzuri-bako*, literalmente "caixa-escritório portátil" que, quando apresenta porta frontal e ferragens como as de um cofre-forte, tornando-o inexpugnável a estranhos, é chamado *dansu*, ou "arca de navio com gavetas": caixa para selos e valores com uma única porta articulada por dobradiças, normalmente revestida por ferragens complexas e apresentando no interior várias gavetas, ou compartimentos, tal como o exemplo que aqui apresentamos.

Raro exemplar desta incomum e apreciada tipologia de mobiliário, dito indo-português, esta peça apresenta a particularidade de ser totalmente revestida, em todas as faces exteriores, por placas de tartaruga, muito provavelmente da carapaça da tartaruga-de-escamas ou *Eretmochelys imbricata*. Para a produção de placas destas dimensões foram necessárias várias escamas, sendo visíveis as uniões entre elas, obtidas por meio de calor (autoplasia), uma característica única às escamas córneas desta espécie de tartaruga, conhecida na Europa por *caret*.

O carácter luxuoso deste revestimento integral, que se repete nas frentes das gavetas, é complementado pelo uso de emolduramentos estriados em ébano, que acompanham as arestas do ventó, ajudando a fixar as placas de tartaruga à estrutura de teca. Finos filetes de marfim que correm ao longo destas molduras e nos entrepanos das gavetas, enriquecem cromaticamente o conjunto.

Curiosamente, a face interior da porta em teca, é decorada por embutidos de ébano e marfim, desenhando um padrão de círculos secantes que se viria a tornar a "imagem de marca" da produção imediatamente posterior centrada em Goa. Aqui, tal como nalguns exemplares ainda quinhentistas, produzidos com boa

dose de certeza, em Taná (na actual Bombaim, Mumbai), importante centro de produção de mobiliário de luxo da então Província do Norte do Estado Português da Índia. As ferragens, em cobre dourado, em particular as cantoneiras, dobradiças e espelho de fechadura, relacionam-se igualmente com o tipo de montagens douradas a azougue, recortadas e vazadas que associamos a Goa. Já as ferragens interiores e as gualdras, como também as rosetas que animam a superfície da tartaruga e a fixa, remetem para as produções Quinhentistas apontando a datação deste precioso ventó para os inícios de Seiscentos. 📍

Vd.

- CARVALHO, Pedro Moura, *Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600* (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990.
- GOMES, Paulo Varela, ROSSA, Walter, *O primeiro território: Bombaim e os Portugueses*, Oceanos, 41, 2000, pp. 210–224.
- HEINKEN, Ty, HEINKEN, Kiyoko, *Tansu. Traditional Japanese Cabinetry*, New York, Weathermill, 1981.
- MENDIRATTA, Sidh Losa, *Two Towns and a Vila, Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structures of Three Indo-Portuguese Settlements in the Northern Province of the Estado da Índia*, in Yogesh Sharma; Pius Malekandathil (eds.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805–814.
- PINTO, Maria Helena Mendes et al. (eds.), *Via Orientalis* (cat.), Bruxelles, Fondation Europalia International, 1991.
- RODRIGUES, João (ed.), *Vocabulário da Lingoa de Iapam com a declaração em Portugues, feito por alguns padres, e irmãos da Companhia de Iesu, Nagasaqui, no Collegio de Iapam da Companhia de Iesus*, 1603.





**202. PAR DE ESCRITÓRIOS DE MESA**

Teca, tartaruga e marfim  
Indo-português, séc. XVII  
Dim.: 16,5 × 28,0 × 20,0 cm  
F771

A PAIR OF TABLE CABINETS  
Tortoiseshell, ivory and teak  
Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 16,5 × 28,0 × 20,0 cm

Par de contadores de mesa com tampo de abater em teca, revestida a placas de tartaruga sobre folhas de ouro, com seis gavetas simulando sete e com tampo de abater. As placas de tartaruga estão emolduradas simultaneamente por tarjas de marfim e embutido linear de segmentos de madeira alternando com marfim. Ferragens de latão com espelho em forma de roseta, asas nas ilhargas, pormenor que reflecte o carácter móvel destas peças. Pelas suas dimensões este objecto é facilmente transportável. 📌

A função de conter e escrever, torna o contador um objecto indispensável nas deslocações e indicado para guardar jóias, documentos, relíquias e dinheiro, fazendo assim todo o sentido que as gavetas fossem protegidas. Este modelo com uma gaveta central maior e tampo de abater deriva dos pequenos escritórios de viagem alemães de Nuremberga e Ausburgo, do séc. XVI/XVII muito difundidos na Europa de então. Chegou mesmo a ser proibida a sua importação

por Filipe II de Espanha como medida para limitar os gastos sumptuários no Reino. Executado por artífices locais do norte da Índia, o contador Indo-português do tipo mogol deve o nome a esta dinastia reinante. Dezasseis anos depois da tomada de Goa pelos portugueses em 1510, também o norte da Índia é invadido por um exército afegão da Ásia Central, comandado pelo turco Babur que funda a dinastia Mogol, consolidada anos mais tarde por Akbar (1556-1605). Akbar, figura incontornável, de espírito muito vanguardista, interessado pelas diversidades étnicas, religiosas, culturais e artísticas, funda a cidade de Gujarat, em 1573, onde aglutina e faz conviver as culturas muçulmanas, hindu e posteriormente cristã. Desta extraordinária metrópole onde a corte se instalou, saiu um grande número de peças deste tipo.



### 203. ESCRITÓRIO DE MESA

Teca e ébano, marfim  
Guzarate ou Sínde; séc. XVII  
Dim.: 31,0 × 51,0 × 31,3 cm  
F797

#### A TABLE CABINET

Teakwood, ebony and ivory  
Guzarat or Sind; 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 31,0 × 51,0 × 31,3 cm

Contador Indo-português, de sissó e ébano, paralelepípedo, marchetado de marfim, com decoração em mosaico *sadeli*.

Frente com dez gavetas, simulando doze, todas iguais e em perfeita simetria na decoração.

O exterior está decorado na reserva central por uma sequência de arcos contra-curvados de perfil islâmico. Estes rodeiam uma elipse preenchida por rosáceas elaboradas a partir de embutidos de marfim tingido de verde, jogando em alternância com os embutidos geométricos de marfim à cor natural, de madeira de sissó e de ébano, salientados por filetes de cobre dourado.

Borda debruada por uma dupla moldura obtida a partir de um filete de marfim embutido, em cujo interior surge uma tarja de corolas contínuas e equidistantes.

O mesmo tipo de decoração repete-se nas ilhargas, onde se aplicam as pegas para transporte.

As gavetas de pequeno tamanho exibem uma decoração muito rica em desenho e policromia. O espelho da fechadura é recortado e gravado com uma águia bicéfala, representação do poder e da nobreza dos grandes impérios.

A composição é primorosa e cada painel de mosaico é concebido para tirar o máximo proveito das cores contrastantes e texturas de materiais exóticos e valiosos. 🌟

Vd.

— JAFFER, Amin, *Luxury goods from India: the art of the Indian cabinet-maker*, Victoria and Albert Museum, London, 2002.



A cultura portuguesa não deixou de se fazer insinuar na arte mogol, originando um estilo requintado, numa abundância de detalhes e numa minuciosa profusão decorativa e cromática, multiplicando-se por elementos de madeiras diversas e de marfins habilmente coloridos e entalhados. Estilo facilmente referenciável quando se observa o trabalho de embutidos do Taj Mahal, a obra-prima da arte mogol, construída no séc. XVII por Shah Jahan, neto de Ackbar.

Contador ou escritório de mesa, de forma paralelepípedica e estrutura em teca, revestido a ébano e marfim, com decoração em mosaico *sadeli* e com tampo de abater, utilizado como superfície para escrita.

O exterior está decorado na reserva central por uma profusão de arcos de perfil islâmico, com modelo mogol, debruados por um friso de micro-losangos. A composição é primorosa e cada painel de mosaico é concebido para tirar o máximo proveito das

#### 204. ESCRITÓRIO DE MESA

Ébano, teca, marfim e bronze  
Guzarate ou Sindé, séc. XVII  
Dim.: 27,5 × 42,5 × 29,0 cm  
F750

#### A TABLE CABINET

Ebony, teakwood, ivory and bronze  
Gujarat or Sind, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 27,5 × 42,5 × 29,0 cm

cores contrastantes e texturas dos materiais exóticos e valiosos.

No interior seis gavetas simulando nove, conferindo uma perfeita simetria. O geometrismo decorativo do exterior do contador contrasta com o naturalismo da decoração vegetalista das gavetas e do interior do tampo.

No interior da tampa, uma rica decoração de folhagens estilizadas e pequenas folhas em “vírgula” de marfim, característico das

oficinas mogóis. Nas gavetas, os pequenos mosaicos *sadeli*, circundados por um friso oval, contendo flores de Liz separadas por micro-triângulos em jade.

Fechadura e pegas laterais de ferro dourado.

O escudete da fechadura é recortado e vazado em forma de águia bicéfala coroada, representação de poder e nobreza dos grandes impérios.

A temática decorativa deste móvel, desenvolve-se num esquema simétrico. Os padrões fazem lembrar os do Taj Mahal e de outros monumentos mogóis, com decoração feita de embutidos em ébano e marfim, de cor natural e pintado de verde para contrastar, utilizando a técnica *sadeli* (um trabalho de marchetaria que reduz a madeira e o marfim a micro pedaços que são posteriormente dispostos de acordo com a forma desejada). Os dourados, finíssimos filamentos de bronze, enfatizam a expressiva e delicada linha do desenho. ✨



#### 205. ESCRITÓRIO DE MESA

Madeira de teca, ébano e marfim  
 Malabar (?), Índia, séc. XVII  
 Dim.: 24,0 × 39,5 × 29,0 cm  
 F597

#### A TABLE CABINET

Teakwood, ebony and ivory  
 Malabar, India (?), 17<sup>th</sup> c.  
 Dim.: 24,0 × 39,5 × 29,0 cm

Escritório de pousar com formato rectangular e tampo de abater. Estrutura em teca e ébano, com decoração de grande sobriedade e equilíbrio.

Exterior com painéis em teca lisa, de bonita tonalidade, delimitada por moldura em ébano com delicados filetes em marfim. No tampo de abater, grande escudete recortado, ladeado por dois pingentes que facilitam a sua abertura e nas faces laterais, pegas para transporte.

Interior com seis gavetas simulando sete. A decoração segue o esquema exterior, destacando-se, duas colunas balastradas em marfim, encimadas por arco de filete duplo na gaveta central.

Inspirados nos formatos de escritórios alemães da segunda metade do séc. XVI, serviam

como móvel de escrita portátil: as gavetas eram utilizadas para armazenar material e documentos e o tampo como superfície estável para a escrita. Por vezes também eram utilizados para transportar objectos pessoais. A produção deste tipo de peças foi muito comum no mercado indiano de meados dos séculos XVI / XVII, sob patrocínio português.

A decoração deste exemplar, bem como a técnica de construção, são características da região de Goa, como testemunham dois baús do século XVII, da sacristia da Catedral Bom Jesus em Velha Goa.

François Pyrard de Laval, que visitou a Índia entre 1601 e 1611, refere estas tipologias: *Ils ont encore des cabinets à la façon d'Allemagne, à pièces rapportées de nacre de perle, ivoire, or, argent, pierreries, le tout fait proprement.* 🌟



#### 206. ESCRITÓRIO DE MESA

Teca e ébano

Indo-português, séc. XVII

Dim.: 23,5 × 38,0 × 28,5 cm

F829

#### A TABLE CABINET

Teakwood and ebony

Indo-portuguese, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 23,5 × 38,0 × 28,5 cm

Escritório de pousar indo-português do séc. XVII, de formato rectangular e com tampo de abater, em teca e ébano.

A decoração é sóbria e de grande elegância, tirando partido do efeito claro-escuro dado pela tonalidade das duas madeiras.

As faces estão decoradas, sobre um fundo claro em teca, com uma reserva central ovalizada em ébano, onde o elemento decorativo predominante, é a flor de Liz. Uma moldura periférica, da mesma madeira, com cantos

quebrados, desenhando a mesma flor estilizada completam a decoração.

Tampo com grande escudete em ferro recortado e vazado e pegas laterais para transporte terminando em roseta.

No interior cinco gavetas, simulando seis, dispostas em simetria, envolvem um nicho central, com fechadura em escudete. A decoração repete o mesmo padrão decorativo da caixa; puxadores com espelho em forma de flor de crisântemo.

Este tipo de decoração é muito característica do trabalho de Goa do séc. XVI/XVII.

Tira partido da coloração das madeiras para desenhar e valorizar os elementos decorativos, realçados pela cor clara da teca. 🌸



### 207. GAVETA – ESCRITÓRIO

Teca, sissó, ébano e marfim  
Indo-português, séc. XVII  
Dim.: 17,5 × 43,0 × 32,0 cm  
F745

#### A WRITING DRAWER

Teakwood, sissoo, ebony and ivory  
Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 17,5 × 43,0 × 32,0 cm

Escritório de formato rectangular em teca, contendo uma gaveta que ocupa todo o seu interior. É composta por três divisórias estreitas na frente da gaveta – para o tinteiro, as penas e o areeiro – sendo o restante espaço para o papel e outros valores. Sob as três divisórias oculta-se um segredo: uma gavetinha com o comprimento equivalente à frente da gaveta, com o escudete da fechadura em forma de coração.

Em todas as faces apresenta decoração geométrica embutida, criando efeito padrão: círculos concêntricos em sissó que se interseccionam, losangos e estrelas, ponteados de cavilha em marfim. Molduras largas em sissó cavilhadas rematam as faces e a frente da gaveta.

Salientamos o jogo “claro-escuro” obtido pelos vários tons dos embutidos. Apresenta dois puxadores de marfim em forma de botão e a fechadura, sem escudete, é debruada por várias ânforas concêntricas; assenta sobre quatro pés de bolacha.

Este tipo de decoração geométrica patente em várias peças indo-portuguesas, traduz a presença islâmica na costa do Malabar refletindo claramente a complexa fusão de influências artísticas no solo indiano. 🌟

208. ESCRITÓRIO DE MESA

Madeira, laca, ouro, madrepérola e metal dourado

Namban, período Momoyama (1568–1600)

Dim.: 43,0 × 64,0 × 34,0 cm

F715



A TABLE CABINET

Lacquer, gold, mother-of-pearl and wood

Namban, Momoyama period (1568–1600)

Dim.: 43,0 × 64,0 × 34,0 cm

O período em que os Portugueses estiveram no Japão, 1543 a 1639, ficou marcado por duas manifestações artísticas: a arte Namban e a arte Kirishtan (arte Cristã).

A arte Namban, fruto do impacto causado pelos Portugueses, *nanban-jin* ou “bárbaros do sul”, reflete a nível estético os contactos estabelecidos com uma curiosa representação destes estranhos seres, feita pelos artistas japoneses, de uma forma quase que caricatural, expressão artística bem patente nos biombos.

A arte Kirishtan está ligada à missão evangelizadora, sob a acção dos Jesuítas.

*Se os Europeus estavam interessados em conhecer os Japoneses, também era verdade que os Japoneses estavam fascinados pelos Europeus, os estranhos homens de narizes compridos e armas de fogo que haviam chegado às ilhas vindos do outro lado do mundo. (Manuel Castilho)*

Os Contadores Namban eram manufacturados para exportação, baseados em modelos portugueses ou europeus, mas recorrendo

à tecnologia indígena. Para além de se destinarem a guardar objectos valiosos eram considerados, em si mesmos, preciosidades, pela riqueza do trabalho de manufactura e dos materiais preciosos utilizados.

Contador Namban em madeira, de formato paralelepípedo, com tampo de abater, onze gavetas e um nicho central no interior, revestido a laca negra e decorado a ouro com incrustações de madrepérola.

Estrutura em madeira de criptoméria do Japão, particularmente leve, lacada a negro (*uruxi*) e decorada com motivos vegetalistas luxuriantes: flores e folhagem, enquadrados por faixas decorativas de padrão geométrico, que emolduram as composições. São pintadas a dourado, através de aplicação de pó de ouro e prata (*maqui-é*) e apresentam incrustações de madrepérola (*raden*). A decoração é densa com enrolamentos de folhagem e flores de damasqueiro do Japão, manifestando *horror*

*vacui*, característica muito comum na arte Namban.

No interior, as gavetas têm tamanhos diferentes e envolvem um nicho central, com arco superior relevado, próximo aos modelos ibéricos coevos. Todas as gavetas têm decoração vegetalista envolvida por moldura com decoração de gavinhas ziguezagueantes e os puxadores são de “botão” com espelho em forma de crisântemo. No exterior, reservas com paisagens: árvores e plantas, rochedos, rios, animais e casas sobre estacas.

Ferragens da época em cobre gravado e dourado; fechadura de espelho recortado, decorado com elementos florais; faces laterais e o tampo rematados por cantoneiras; asas nas ilhargas, pormenor que nos remete para o carácter móvel destas peças. 📌





**209. CAIXA DE ESCRITA**

Teca entalhada, lacada e dourada  
Indo-portuguesa, Golfo de Bengala (?)  
Séc. XVI/XVII

Dim.: 10,0 × 24,5 × 18,0 cm

F798

**A WORKBOX**

Lacquered and gilded carved teakwood  
Indo-Portuguese, Bay of Bengal (?) 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 10,0 × 24,5 × 18,0 cm

Caixa de escrita, de formato rectangular e com tampa superior de levantar, em madeira exótica lacada a negro, e encarnado e ouro. Exterior com relevo em talha baixa, revestido a laca negra e enriquecido a ouro, em todas as faces. A decoração organiza-se em painéis de motivos fitomórficos, com ramagens onduladas e folhas em forma de “foicinha” rematadas por flores, delimitados por molduras lisas.

No interior, a tampa apresenta decoração a ouro brunido sobre laca negra, representando uma flor de Lótus exuberante, desabrochada com pétalas em “escama”, num painel de ramagens, onde poisam lateralmente duas

fénix, a imperatriz das aves no repertório tradicional chinês, testemunho da marcada influência chinesa; perifericamente moldura formada por friso a ouro com motivos vegetalistas. A caixa apresenta um escaninho para arrumação de documentos e material de escrita e está lacada a encarnado.

Fechadura de ferrolho, com espelho rectangular, pega de transporte e dobradiças presas com tachões de ferro em forma de corola. 🌸





#### 210. ARCA LACADA DE GRANDES DIMENSÕES

Teca entalhada, lacada e dourada  
Indo-portuguesa, Golfo de Bengala (?)  
Séc. XVI/XVII

Dim.: 39,0 × 87,0 × 50,0 cm

F768

#### A LARGE LACQUER CHEST

Lacquered and gilded carved teakwood  
Indo-Portuguese, Bay of Bengal (?) 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 39,0 × 87,0 × 50,0 cm

Arca em madeira exótica com tampo superior de levantar e duas gavetas; decoração relevada, lacada a negro, vermelho e ouro.

Exterior com motivos em talha baixa em todas as faces, delimitadas por molduras lisas, revelando uma alta qualidade de trabalho, e revestida a laca negra enriquecida a ouro com a finalidade de enobrecer e de realçar a tridimensionalidade do objecto.

No tampo, emoldurada por um friso periférico em ponta de diamante e numa representação típica dos tabuleiros de laca da costa de Bengala, destaca-se ao centro uma flor de

Lótus de mil pétalas inserida num elaborado envolvimento de ramagens em voluta de folhas e flores, sendo este motivo repetido em cada um dos quatro cantos do tampo.

Frente com duas gavetas decoradas com dois leões afrontados, separados por escudo central onde repousa a fechadura em ferro; por cima das gavetas preenchimento com enrolamentos vegetalistas, característica da arte islâmica, cujo *horror vacui* é evidente nesta arca. A decoração das secções laterais é semelhante representando ramagens ondulantes com os mesmos elementos vegetalistas.

O interior, de uma enorme riqueza decorativa, exhibe pintura a ouro fino sobre fundo de laca vermelha.

No verso da tampa, numa pintura oriental, espalham-se pequenos e grandes ramos encurvados, com ramagens, folhas fendidas e flores, que servem de cenário a duas garças em pleno voo e duas majestosas fénix de longas caudas esfarpadas com os característicos penachos.

À esquerda num pequeno lago, dois patos Mandarins brincando na água. Frequentemente destacados na arte Oriental, eles são símbolo de carinho e fidelidade

conjugal, por se manterem aos pares, após o acasalamento, fiéis para o resto da vida.

A escolha dos animais foi intencional: para além do significado dos Patos Mandarins na China antiga, a Fénix é símbolo da felicidade, da virtude e da inteligência e a Garça significa boa sorte, felicidade e saúde, o que nos leva a concluir tratar-se provavelmente de uma arca de casamento.

Fecharia e gualdras laterais em ferro. Cantos reforçados por pregaria. 🍀

Esta peça cuja origem é atribuída à parte indiana do Golfo de Bengala, ostenta uma combinação de influências artísticas na sua decoração. No século XVI era uma das poucas regiões geográficas onde conviviam hindus, muçulmanos, chineses e portugueses e onde se desenvolveu uma cultura artística de grande qualidade. Os enrolamentos de carácter vegetalista são influência da arte islâmica. A utilização de elementos decorativos *chinoiserie* atesta a influência que a China exercia em toda a Ásia. Arcas e caixas-escritório eram copiadas de protótipos europeus e grande número destas peças foram encomendadas pela nobreza Portuguesa.

Vd.

— FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português*, Vol. III, *Índia e Japão*, Lello e Irmãos Editores, Porto, 1990, p. 55–56.

— CARVALHO, Pedro de Moura; HUTT, Julia [et al], *The world of lacquer: 2000 years of history* (cat.), F. C. Gulbenkian, Lisboa, 2001.



## LACAS DO REINO DE PEGU

O raro grupo de objectos de que fazem parte este escudo de aparato e esta mesa de engonços (tampo) têm desafiado a identificação consensual do seu centro produtor. Bernardo Ferrão foi um dos primeiros autores a interessar-se pela sua produção, nomeadamente quanto às arcas-escritório entalhadas e douradas, ditas de "talha baixa". Como características identificadoras para esta produção, que Ferrão caracteriza de indo-portuguesa com base no pretensão carácter mogol ou persa da decoração, este autor refere: *o estilo e trabalho da decoração, o lacado e, em algumas, a existência de brasões, legendas em português, figuras e cenas mitológicas, cristãs e da cultura europeia clássica, entalhadas ou pintadas, tudo obedecendo a cânones renascentistas, o que também permite etiquetar tais peças de quinhentistas*.

Àquelas tipologias de mobiliário somam-se leitos, bandejas, cadeiras rasas e também alguns escudos ditos "indo-muçulmanos", que se

podem encontrar em diversas coleções internacionais, com semelhante técnica e decoração do presente, recentemente estudados por Ulrike Körber.

Um outro raro grupo de arcas e caixas-escritório apresenta igualmente decoração entalhada em baixo-relevo lacada a negro e avivada a ouro. As faces interiores são lacadas a vermelho com decoração de fauna e flora a ouro de repertório tipicamente chinês. Alguns destes objectos apresentam inclusivamente inscrições em caracteres chineses a tinta, tal como o escudo (54 cm de diâmetro) da *Kunstammer* do *Kunsthistorisches Museum*, Viena (inv. no. A915). Um dos exemplares melhor documentados deste segundo grupo de mobiliário claramente de fabrico chinês é a chamada "arca do papa" hoje no *Museen des Mobiliendepots*, Viena, inv. no. MD 047590.

Estas duas produções lacadas têm sido agrupadas numa única, ora com base no tipo de madeira, o *angelim* (*Artocarpus sp.*), tal como

proposto para o primeiro grupo por José Jordão Felgueiras que considera terem sido realizadas em Cochim, origem sustentada também por Pedro Dias, ora com base em aspectos estilísticos e técnicos, atribuindo a produção ao Sudeste Asiático tal como defendido por Fernando Moncada e Manuel Castilho. Uma proposta mais recente, de Pedro Moura Carvalho, coloca esta produção na Índia, na região do Golfo de Bengala e na costa do Coromandel. No entanto, e tal como a de Cochim, esta última hipótese não é corroborada pela documentação coeva sendo desmentida pela identificação laboratorial do tipo de laca utilizado nas peças do primeiro grupo, com origem no reino do Pegu (actual Birmânia, Myanmar), já que as análises revelaram tratar-se de laca birmanesa ou *thitsi*, da seiva da *Melanorrhoea usitata* usada no Sudeste Asiático. A este propósito, refira-se que no subcontinente indiano não existe qualquer das espécies de "laca

Vd.

- CARVALHO, Pedro Moura, *Um conjunto de lacas quinhentistas para o mercado português e a sua atribuição à região de Bengala e costa do Coromandel*, in CARVALHO, Pedro de Moura (ed.), *O Mundo da Laca. 2000 Anos de História* (cat.), Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 127–143.
- CARVALHO, Pedro de Moura, *Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600* (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008.
- CASTILHO, Manuel (ed.), *Na Rota do Oriente. Objectos para o estudo da arte luso-oriental. The Eastern Route. Objects for the study of Portuguese-Oriental art* (cat.), Lisboa, Manuel Castilho Antiguidades, 1999.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Museu do Oriente, 2014.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon*, in GSCHWEND, Annemarie Jordan, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121–139.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.

verdadeira". Mas não apenas a matéria tem origem no Sudeste Asiático, como também a técnica, tal como averiguada através de análises laboratoriais, já que a estratigrafia da aplicação da laca e os seus aditivos corresponde à das peças lacadas com origem birmanesa e tailandesa. Também a decoração e técnica de aplicação (*shweizawa*) com folha de ouro (*shweiby*), aponta para uma origem exclusiva no Sudeste Asiático para o caso da primeira produção, onde se insere o presente escudo e a mesa de engonços.

Um importante documento oferece-nos, de algum modo, a chave para destrinçarmos os centros de produção destas peças lacadas, constituindo prova segura da sua origem peguana (birmanesa) e chinesa. Trata-se dos inventários de Fernando de Noronha (ca. 1540–1608), terceiro conde de Linhares, e de sua esposa Filipa de Sá (†1618), que registam um importante conjunto de peças de mobiliário asiático: *uma caixa da China de*

*acharão comprida de duas peças (4.000 reais); outro escritorio de Pegu mais pequeno de ouro, e uermelho com suas gauetas (2.500 reais); mais hum escritorio da China de ouro e branco que tem doze gauetas e 44 cm de comprimento (3.000 reais); hũa caixa da China de ouro e preto com seu escaninho (2.000 reais); huma boceta da China de ouro e preto com sua tapadoura grande (3.000 reais); hum escritorio de Pegu todo dourado (10.000 reais); duas rodela da China por embaracar [por colocar o suporte para o braço] com suas armas, avaliadas em 1.000 reais, às quais se juntam outras dezasseis, avaliadas em 9.000 reais; quatro Bandejas da China, tres com as suas armas, todas douradas de ouro e preto, às quais se juntam mais três avaliadas em 3.600 reais; outro bufete da China muyto uelho com as armas dos Noronhas no meyo (1.200 reais); hum leyto da China dourado que tem a cabeseyra as armas dos Noronhas (20.000 reais); hum catre da China dourado com seus balaustres, E grade E os pes quadrados (10.000 reais); outro catre da*

*China dourado E mais vsado que o atras e sem grade sobre-grade (6.000 reais; hũa cayxinha de Pegu dourada de mais de palmo e com fechadura de prata (1.000 reais); hum leito da China dourado de ouro e preto tem sua grade e sobre-grade digo somente a grade (12.000 reais); hũa cadeira e catre do Pegum dourado (5.000 reais) e um outro catre do Pegũ todo dourado Com seis peis e cabiseira (10.000 reais).*

Hugo Miguel Crespo  
Historiador de Arte, CH-FLUL

---

— FELGUEIRAS, José Jordão, *Arcas Indo-portuguesas de Cochim*, in *Oceanos*, 19–20, 1994, pp. 34–41.

— FERRÃO, Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990.

— GUEDES, Ana Maria Marques, *Interferência e integração dos portugueses na Birmânia*, ca. 1580–1630, Lisboa, Fundação Oriente, 1994.

— KÖRBER, Ulrike, *South-East Asian Lacquer on the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Century Indian – or Singhalese-Portuguese furniture*, in KOPANIA, Izabela (ed.), *South-East Asia. Studies in Art, Cultural Heritage and Artistic Relations with Europe*, Warsaw – Toruń, Polish Institute of World Art Studies – Taki Publishing House, 2012, pp. 317–323.

— KÖRBER, Ulrike, *Reflections on cultural exchange and commercial relations in sixteenth-century Asia: a Portuguese nobleman's laquered Mughal shield*, in WESTON, Victoria (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 45–56.

— KÖRBER, Ulrike, *The Three Brothers: Sixteenth-century Lacquered Indo-Muslim Shields or Commodities for Display?*, in GSCHWEND, Annemarie Jordan, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 212–225.

— MONCADA, Fernando, *Mobiliário Quinhentista Luso-Oriental – Talha baixa, Lacada e Dourada*, *O Antiquário*, 16, 1996, pp. 6–9.



**211. ESCUDO DE APARATO LACADO**

Reino do Pegu (actual Birmânia, Myanmar)  
Séc. XVI – segunda metade  
Madeira, couro, laca e ouro  
Dim.: 58,5 × 51,0 cm (oval)  
F992

**A LACQUERED DISPLAY SHIELD**

Kingdom of Pegu  
(nowadays Burma, Myanmar)  
Second half of the 16<sup>th</sup> c.  
Wood, leather coated with lacquer and gilded,  
leather, iron and brass  
Dim.: 58.5 × 51.0 cm (oval)

Raro e importante escudo de aparato circular (rodela) de madeira exótica (pranchas cavilhadas entre si), coberto por várias camadas de pele animal moldado a quente à estrutura de madeira segundo a técnica do *cuir bouilli*, posteriormente revestida por laca do Sudeste Asiático ou thitsi a negro e decorada a folha de ouro na frente e no verso. Segundo as análises químicas anteriormente realizadas – através de pirólise seguida de cromatografia gasosa acoplada a espectrometria de massa – a laca utilizada pode ser identificada como a *Gluta usitata*, da espécie *Melanorrhoea usitata*, árvore que tem origem nas regiões da actual Tailândia e Myanmar, outrora reinos do Sião e Pegu, respectivamente.

A decoração a folha de ouro sobre o fundo negro da laca (técnica *tiejinqi* ou *jinqi*, chamada *haku-e* em japonês) é típica das lacas birmanesas e tailandesas, conhecidas por *shweizawa* e *lai rod nam*, respectivamente. A frente ou verso é decorada com um grande escudo heráldico, hoje impossível de ler na totalidade dado o desgaste

da decoração a folha de ouro sobre campo preenchido por largos *rincaux* com "maçarocas" que, tal como os que preenchem a larga cercadura, reproduzem gravuras ornamentais da primeira metade do século XVI. Partido, a leitura do escudo inclui na metade direita seis besantes dispostos em 2, 2, 2, que poderá corresponder a Castro ou Melo. Semelhantes motivos vegetalistas decoram a cercadura do tardo ou reverso onde se podem observar as armações ou suporte para o braço, revestidas a couro.

Dadas as semelhanças da sua decoração a ouro (*shweizawa*) com outras peças com origem segura no reino do Pegu, caso de algumas arcas ou caixas-escritório, é seguro afirmar que a origem do centro de produção deste raro escudo – dos poucos que permaneceu até agora em colecção particular – será birmanesa. Com estrita função de aparato e *display*, estes escudos ou rodela surgem representados, por exemplo, nalguns biombos *namban*, sendo carregados por servidores de nobres, caso dos capitães da nau do trato. 🍷



## 212. MESA DE ENGONÇOS (TAMPO)

Reino do Pegu (actual Birmânia, Myanmar)

Séc. XVI – segunda metade

Madeira, ouro e ferro

Dim.: 2,5 × 92 × 114 cm

F993

### FOLDING TABLE

Kingdom of Pegu

(nowadays Burma, Myanmar)

Second half of the 16<sup>th</sup> c.

Lacquered and gilded wood, and iron

Dim.: 2,5 × 92 × 114 cm

Esta muito rara mesa de engonços, ou de encartar, concretamente o tampo – dado que seria montada em cavaletes que não subsistem – de madeira exótica revestida a laca do Sudeste Asiático ou *thitsi* a negro, seria igualmente decorada a folha de ouro segundo a mesma técnica birmanesa (*shweizawa*) referida quanto ao escudo. A decoração a ouro de motivos vegetalistas ou *rincaux* seria em tudo semelhante à de outras peças produzidas no reino do Pegu para o mercado português, enquanto que a decoração entalhada e incisa (melhor observada a partir das radiografias que dela se fizeram), embora provavelmente devedora também da decoração da cerâmica chinesa da dinastia Ming, nomeadamente aplicada à porcelana de azul e branco, inspira-se claramente nos *entrelacs* renascentistas, tal como divulgados por gravuras europeias levadas pelos portugueses.

Mesas semelhantes surgem, como se viu na documentação referente aos condes de Linhares, registadas entre 1562 e 1564 pelos

oficiais da casa de D. Catarina de Áustria, em documentos publicados por Annemarie Jordan.

Dos raríssimos exemplares remanescentes pode-se citar a mesa (121 × 96,4 cm) dita do Cardeal Alberto de Áustria (1559–1621), vice-rei de Portugal, hoje na *Kunstkammer* do *Kunsthistorisches Museum*, Viena (inv. no. 4958) de fabrico seguramente chinês, e de uma outra publicada por Pedro Dias, já praticamente sem o seu original revestimento lacado e dourado, e que será, tal como a presente, uma produção birmanesa. 🇇🇵

H. M. C.

## INRŌ

A indumentária tradicional japonesa era fundamentalmente constituída pelo quimono ou *kimono*. Esta vestimenta, que significa *ki* – vestir e *mono* – coisa, carecia de bolsos. A necessidade de transportar objectos pessoais foi solucionada através de caixas ou bolsas, chamadas *sagemono* e que se suspendiam no *obi*, um cinto ou faixa.

Desenvolveram-se várias categorias de *sagemono*, atendendo aos objectos ou matérias específicas que continham. Os *inrō*, apenas utilizados por homens, surgiram no final do século XVI e constituem um desses grupos. Criados inicialmente para guardar o selo e a almofada de tinta, foram utilizados também para o transporte de ervas terapêuticas.

São formados por pequenas compartimentos sobrepostos, que se encaixam uns nos outros de forma perfeita, criando um todo homogéneo. Mantêm-se unidos por cordão têxtil ou *himo* cujas pontas são unidas por uma conta ou *ojime* que permite manter

os vários compartimentos bem fechados. Como remate surge-nos um *netsuke*, que funciona como terminal, e apresenta um orifício (*himotoshi*) onde se unem as pontas do cordão, permitindo suspendê-lo ao *obi* que cinge o quimono.

Este objecto rapidamente se tornou num acessório de importante aparato social, o que obrigou os encomendantes abastados a escolherem os artesãos mais criativos e geniais, com vista ao seu enriquecimento tanto ao nível dos materiais, como dos modelos, ornamentação e iconografia. Normalmente revestidos de laca, tomam um aspecto cada vez mais precioso através da utilização pontual do ouro e da madreperola. Apesar do seu custo proibitivo, os senhores mais endinheirados podiam ter vários *inrō*, escolhidos conforme a época do ano e a ocasião.

O *netsuke*, tal como o *ojime* e o próprio *inro*, evoluíram ao longo do tempo. Nas suas decorações reconhecem-se aspectos

relevantes da vida quotidiana japonesa, o que lhes confere um valor documental e histórico significativo. A produção foi enorme durante o período Edo (1615–1868) e, com a ocidentalização do vestuário a partir do século XX, tornaram-se objectos atraentes aos coleccionadores mais atentos, atingindo preços bastante elevados.

Vd.

— CARVALHO, Pedro Moura, *O Mundo da Laca. 2000 Anos de História*, Lisboa, FCG, Lisboa 2001.

— IMPEY, Olivier; JÓRG, Christiaan, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005.



### 213. INRŌ NAMBAN

Madeira, laca, ouro e madrepérola  
Japão, séc. XVII (primeira metade)  
Alt.: 10,0 cm  
F965

#### NAMBAN INRŌ

Lacquered and gilded wood and  
mother-of-pearl  
Japan, first half of the 17<sup>th</sup> c.  
Height: 10,0 cm

Raro *inrō* Namban em madeira revestida a laca. A caixa, com formato prismático e secção ovalizada, é composta por quatro compartimentos ou *dan* sobrepostos, dois sub-divididos, que encaixam uns nos outros e encerram com tampa do mesmo formato.

No interior e exterior do *inrō* sobressai a laca de coloração castanho-escuro a negro, que se obteve adicionando pó de carvão ou pigmento de ferro ao *urushi* – a seiva purificada da *Rhus verniciflua*. Sobre este fundo negro o mestre lacador circunscreveu a decoração em *maki-e* polvilhada a ouro sobre o desenho, dando-lhe uma expressão maior riqueza através da aplicação de efeitos

de madrepérola, ou *raden*, aqui de coloração azul-esverdeada, ou *aogai*.

Tal como sucede com outros objectos Namban, neste caso concreto destinados ao consumo interno e espelhando o fascínio pelos recém-chegados europeus, conhecidos por "Bárbaros do Sul", ou *nanban-jin*, este precioso e raro *inrō* apresenta-nos, de forma algo caricatural e estereotípica, a representação de portugueses trajando a sua indumentária típica dos finais de Quinhentos: gibões com seus colarinhos encanudados, largas calças conhecidas por bombachas, ferragoulos e sobreiros de diversos tipos.



Numa das faces, três figuras que nos parecem ser de religiosos, um dos quais com a cabeça inclinada e escondida pelo chapéu; na outra, duas personagens, provavelmente civis, conversando.

Peça rara e de grande interesse iconográfico, só conhecemos dois exemplares semelhantes, encontrando-se um no acervo do Museu Guimet em Paris. 🍷



214. KAGAMIBUTA NAMBAN

Madeira, laca, ouro e madrepérola  
Japão, séc. XVII (primeira metade)  
Diâm.: 4,0 cm

F983

NAMBAN KAGAMIBUTA

Lacquered and gilded wood, mother-of-pearl  
Japan, first half of the 17<sup>th</sup> c.  
Diam.: 4,0 cm

Como complemento do *inrô* anterior apresenta-se um muito raro e importante *netsuke* Namban. A sua forma particular identifica-se com os *kagamibuta*, literalmente "tampa em espelho", fazendo lembrar um *manju* ou doce tradicional de forma redonda, dado que a parte superior, normalmente em metal, faz lembrar um espelho.

Em madeira lacada, o "espelho" superior do nosso *kagamibuta* apresenta a figura de um europeu obtido por *maki-e* relevado, em pó de prata para as carnações e ouro para o vestuário. A fisionomia, como de venerável ancião, a sua pose e, acima de tudo, a presença de um crucifixo ao pescoço em madrepérola,

*aogai*, sugerem fortemente tratar-se da representação de um jesuíta, nesse que foi o "século cristão do Japão". À sua raridade, ou mesmo unicidade, acresce o altíssimo nível técnico da execução da laca. 🍵



**215. FIGURA BIFRONTE**

Raiz de Cryptoméria  
Arte Namban, Período Momoyama  
(1573–1615)  
Alt.: 12,0 cm  
F1009

**TWO-FACE FIGURE**

Cryptomeria root  
Namban Art, Momoyama period (1573–1615)  
Alt.: 12,0 cm

Escultura bifronte Namban do Período Momoyama, entalhada, em raiz de Cryptoméria. De face dupla, reconhece-se numa delas a figura de um Jesuíta, com a sua indumentária própria, de capa e batina, e na outra a de um comerciante com gola de rufo. Esculpidos numa cabeça comum, olham em direções opostas, sugerindo distintas concepções do mundo, uma atitude antagónica, diferentes mundividências. Os olhos de ambas as personagens são rasgados, de características orientalizantes, com largos narizes como eram representados os ocidentais, divergindo na expressividade

manifestada pelo semblante e esgar das bocas: enquanto a do missionário está semi-fechada, a indicar uma expressão carregada e de desconfiança, ao contrário, o riso do comerciante sugere felicidade, numa alusão ao negócio, que pressupostamente significa lucro e riqueza.

Esta representação bifronte das duas personagens alude, certamente, às relações de inter-dependência, mas também de antagonismo, entre as atividades dos negociantes portugueses e os princípios teóricos da missão jesuítica no Japão do período Momoyama. 🇵🇹

Vd.

— MARTINS, Manuela d'Oliveira, CURVELO, Alexandra (coord.), *Encomendas Namban – Os portugueses no Japão da Idade Moderna* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2010.



216. INRÔ NAMBAN

Madeira, laca e ouro

Japão, séc. XIX

Alt.: 7,5 cm

F969

NAMBAN INRÔ

Lacquered and gilded wood

Japan, 19<sup>th</sup> c.

Height: 7,5 cm

Raro *inrô* do século XIX, paralelepípedo e com secção ovalisada, em laca japonesa, constituído por quatro caixas sobrepostas e tampa, que coaptam de forma perfeita, unidas por cordão entrançado em algodão.

Com decoração exuberante, revela-se como um verdadeiro documento pela iconografia retratada de dois portugueses – *nanban-jin* – trajados com bombachas, gola encanudada e chapéu. Numa das faces, um toca instrumento de percussão, o *taiko* japonês, enquanto na oposta o outro dança, sob o olhar atento do cão, provavelmente um *chinese crested dog*, a mais antiga raça chinesa, que se conhece desde a dinastia Han e utilizada a bordo dos navios para caçar ratos.

As figuras estão delineadas em base de laca *nashiji* (“pele de pêra”) polvilhada com partículas de ouro de forma e tamanho irregular, ornamentadas em laca *takamakie* – camadas em relevo, de cinza (prata) e ouro. O interior das caixas é em *Nashiji*.

Na tampa vestígios de assinatura ilegível. 🐾

217. INRÔ, OJIME E NETSUKE

Madeira, laca e ouro

Japão, séc. XIX

Alt.: 7,0 cm

F984

INRÔ, OJIME AND NETSUKE

Lacquered and gilded wood

Japan, 19<sup>th</sup> c.

Height: 7,0 cm



*Inrô* de secção ovalisada, formado por quatro caixas sobrepostas e tampa, que se mantém ligadas por cordão entrançado azul. De superfície rectangular é adornado com uma paisagem onde figuram rochas, árvores, palácios, pagodes e pequenos templos, junto a um curso de água com ponte, sob nuvens estilizadas. A decoração é feita em laca *Hiramakie* e *Takamakie* a ouro e prata, sobre *Urushi* negro. O interior das caixas é em *Nashiji*.

O *Ojime* de forma ovoide, em laca escavada, é decorado com temática de inspiração chinesa. Segundo Pedro Moura de Carvalho, a maioria dos exemplares japoneses com este tipo de laca e anteriores ao século XX, utilizavam os estilos e temas chineses.

O *inrô* é rematado por *Netsuke* em madeira esculpida, representando uma figura de mendigo sentado e com saco às costas, onde está puncionado o selo do artesão. 🍡



## 218. YATATE NAMBAN

Cobre, ouro e prata

Japão, séc. XVII

Dim.: 19,5 cm

F1049

## YATATE NAMBAN

Copper, gilt and silver

Japan, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 19,5 cm



Raro e excepcional Yatate, conjunto de escrita portátil japonês Namban, literalmente traduzido como “suporte em seta”, sugerindo a forma de um cachimbo e decorado com temas alusivos à arte namban.

Braço longo cilíndrico oco, em cobre de coloração acastanhada, com as extremidades em prata, decoradas com ornamentos em *namban Karakusa*<sup>1</sup>, onde se guardava o pincel de escrita. Um dos lados termina em forma de asas e o outro está reforçado por anilha que o liga a um recipiente em cobre, com a forma de um bivalve, onde se introduz a tinta *sumi*, embebida em tecido. Está ornamentado com desenhos esgrafitados de cariz namban cobertos a ouro de azougue e tem uma tampa em prata relevada, cuja forma alude a um palácio japonês.

A iconografia da peça faz uma clara alusão à lenda de *Urashima Taro*, o pescador japonês que viveu no palácio *Ryugui* do rei-dragão no fundo do mar – o deus *Ryujin*, também conhecido por *Owatatsumi* ou *Watatsumi* – uma das nove divindades nascidas a partir dos criadores ancestrais *Izanagi* e *Izanami* – o casal de deuses que se diz terem dado origem às ilhas do Japão.

Esta estória faz parte dos *mukashi banashi* (literalmente: “contos antigos”) – equivalente ao que no Ocidente chamamos de “lenda” – com origem no meio popular e no plano

do maravilhoso. O conto *Urashima Taro* foi revelado pela primeira vez numa antiga compilação de manuscritos (*Tango Fudoki*), datada do século VIII, e repetida ao longo dos tempos, vindo a sofrer, no entanto, algumas transformações.

Diz a “lenda” que, numa pequena aldeia da Província Tango, do antigo Japão, vivia um pescador chamado *Urashima Taro*. Um dia salvou uma tartaruga que estava a ser maltratada na praia por um grupo de crianças, conseguindo libertá-la e restituí-la ao mar, salvando-a dos seus malfetores. Mais tarde, outra tartaruga aproxima-se dele e comunica-lhe que na verdade, ele tinha salvo a filha do Imperador do Mar, que lhe estava muito reconhecido e, por isso, lhe queria agradecer. *Urashima* foi levado à presença do rei que vivia num palácio no fundo do mar, e lá ficou a viver durante longos anos mas, certo dia, começou a sentir saudades de casa e pediu para voltar. A princesa ficou triste e ofereceu-lhe uma arca de presente, pedindo-lhe em troca a promessa de que só a abrisse quando ficasse muito velho. Quando *Urashima* regressou à sua terra natal não reconheceu nada, nem ninguém, descobrindo que tinha passado muito tempo – cerca de trezentos anos. Muito desgostoso voltou ao mar na esperança de encontrar a tartaruga e, como não conseguisse, resolveu abrir a caixa,

que a princesa lhe tinha oferecido. De repente o seu corpo tornou-se velho e enrugado porque a caixa continha todos os seus anos, ou seja, a “eterna juventude”, de *Urashima Taro*, o pescador.

A decoração Namban deste *Yatate* reflete-se, não apenas no padrão *Karakusa* de linhas vegetalistas serpenteantes, inspiradas nos arabescos ou enrolamentos de folhas ocidentais, mas também nos desenhos gravados do mar, sob o palácio, e da “nau de trato”, no verso, (o *Kurofune* – navio negro português) sobre as ondas, que habitualmente chegava aos portos japoneses. À semelhança daquilo que os pintores desenhavam nos biombos lacados Namban, o artista colheu ao natural os apontamentos desta embarcação, símbolo que retrata o fenómeno artístico resultante da presença lusa no arquipélago nipónico (desde 1543 a 1639) – a época dos *Kirishitan* (cristão), que se regula pela chegada e expulsão dos portugueses.

Ao desenhar o pote de tinta, o artesão faz uma clara alusão ao conto atrás citado, optando pela representação do recipiente em bivalve, com uma tampa que reproduz um pequeno e pormenorizado *Ryugu*, o palácio sagrado do rei dragão, guardião protector da água e dos mares.

A utilização de um bivalve como suporte, remete-nos para a inspiração mitológica chinesa, onde se descrevem inúmeros

<sup>1</sup> *Namban Karakusa* é uma composição decorativa de enrolamentos vegetalistas, espirais e linhas serpenteantes. Introduzido no Japão através da China, embora a maioria destes motivos sejam originários da Grécia e Roma Antiga. Toma vários aspectos, com base em talos e folhas de planta indeterminada, mas que por vezes lembra a videira (símbolo de prosperidade) sendo que, neste caso, a maioria das espirais do padrão aparecem unidas entre si, com aparente ausência de folhagem, tomando uma feição labiríntica.



espíritos de animais com poderes mágicos. Um deles é a amêijoia gigante, o monstro molusco (*Shen*). Os textos chineses utilizam o termo “Shen” para descrever estes grandes moluscos bivalves, entre os quais, ostras, mariscos ou mexilhões, referindo-se a eles como detentores de um espírito encantatório, fonte das grandes pérolas mágicas e capaz de criar imponentes e fantásticas cidades com inúmeras paisagens ilusórias.

O uso da tecnologia da escrita, no Japão, levou à invenção deste objecto portátil que substituiu o conjunto tradicional, servindo melhor o transporte e a mobilidade. De acordo com o investigador Tsuchida, curador do Japan

Stationary Museum, em Tóquio, durante a primeira metade do período Kamakura (1185–1333), a nova tecnologia de escrita portátil, o *Yatate*, era transportado principalmente pelos xoguns e samurais, preso na indumentária destes chefes guerreiros, ou no seu *Obi* (cinto) ao modo de um *innō* e *netsuke*, tornando-se na opção de material de escrita mais conveniente.

A importância e o grande valor deste *Yatate* está certificada, quer pela sua raridade como exemplar de pertença pessoal de altos funcionários japoneses, quer pela fusão de simbologias japonesas e Luso-nipónicas, retratadas na decoração deste objecto, onde a “lenda” de *Urashima Taro* e do Palácio do

Rei-Dragão se articula com a representação do “barco negro” português, símbolo das relações comerciais entre as duas civilizações, durante o período conhecido por “Comércio Namban”, e que tinha sido o ponto de partida para as ligações amistosas, culturais, sociais e religiosas, que existiram entre portugueses e japoneses. 🇯🇵

Vd.

- ROBERTS Jeremy, *Japanese Mythology*, U.S.A., Chelsea House Publishers, 2009.
- GRAFETSTÄTTER, Andrea; HARTMANN, Sueglinde; OGIER, James, *Encyclopedia Mythica, Islands and Cities in Medieval Myth, Literature and History*, Frankfurt, Peter Lang, 2011.
- NAMEKATA, Márcia Hitomi, *O conto Japonês Urashima Tarô*, U.E.P.
- MARTINS, Manuela d'Oliveira e CURVELO Alexandra (coord.), *Encomendas Namban – Os portugueses no Japão da Idade Moderna* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2010.
- CURVELO, Alexandra, *Porque Es En Todo Tan Diferente y Contrario - O Método da Acomodação na Missão do Japão*, in *Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII* (Cat.), M.N.A.A. Exposição de 15 de Julho a 11 de Outubro, Lisboa, M.C./IMC, 2009, pp. 337–342.



219. TABULEIRO

Madeira, laca e ouro  
Europa (?), séc. XVII  
Dim.: 37,0 × 49,0 cm  
F886

TRAY

Wood, lacquer and gold  
Europe (?), 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 37,0 × 49,0 cm

Raro tabuleiro de formato octogonal, com fundo liso e aba pronunciada, em madeira lacada a vermelho e pintura a ouro.

Ao centro, a representação do tema bíblico do baptismo: em primeiro plano um monge retira das Águas Sagradas um chinês, recém-convertido e baptizado, sob o olhar atento de um Santo com nimbo, provavelmente São Francisco e uma figura de feições asiáticas, com traje de monge, sinal que já teria abraçado a religião cristã.

Por detrás uma igreja de uma só nave e com telhado de duas águas. A fachada tem escadaria e porta de duas folhas, ladeada por janelas e encimada por rosácea. Adjacente

ao edifício, está o baptistério; uma árvore de fruto contrapõe a igreja, na paisagem.

A aba apresenta enrolamentos vegetalistas, alternando de folhas de acanto e flores, com ramos atados nos quatro cantos.

No tardoaz pintura conventual, em esponjado a duas cores e inscrição ilegível. 



**220. TABULEIRO INDO-PORTUGUÊS**

Angelim, policromia e ouro  
Indo-português, séc. XVII  
Dim.: 21,8 × 33,0 cm  
F981

AN INDO-PORTUGUESE TRAY  
Painted and gilded marblewood  
Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 21,8 × 33,0 cm

Invulgar e precioso tabuleiro de Cochim, de formato rectangular e abas rampeadas, em madeira de angelim, realizado a partir de um único bloco de madeira, entalhado, policromado e dourado.

O fundo apresenta decoração floral simétrica e centrada por flor-de-lótus de mil folhas desabrochada sobre fundo liso e cantos adoçados com crisântemos entalhados.

Em cada aba, ao centro, um “anjo protector”, que se destaca pela ternura do trabalho de talha, através da carnação dos rostos, e do negro dos olhos e cabelos. A partir destes querubins alados divergem longos enrolamentos vegetalistas circundantes, de folhas de acanto muito estilizadas, que terminam em flor-de-lis, escavadas nas arestas.

As abas estão emolduradas por friso duplo centrado com filete a dourado.

No tardo, fundo cor de madeira, alteado com friso dourado, e abas com cromia alaranjada.

Pelo labor, escavado a partir de bloco único, pelas suas pequenas dimensões e pela iconografia, das cabeças celestiais, sobejamente encontradas a enriquecer e ornamentar os altares das igrejas indo-portuguesas de Cochim e de Goa, e ainda pelo tipo de entalhe e pintura, este tabuleiro sugere uma utilização religiosa, pouco usual neste tipo de peça. 🙏

Vd.

- SILVA, Maria Madalena de Cagigal e, *A Arte Indo-portuguesa*, Lisboa, Edições Excelsior, 1966.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.
- CARVALHO, Pedro Moura, *O Mundo da Laca – 2000 anos de História*, Lisboa, F.C.G., 2001.

## 221. OLIFANTE

Marfim

África ocidental, Sapi-português (?)

1ª metade do séc. XVI

Comp.: 40,0 cm

F866

## OLIPHANT

Ivory

Occidental Africa, Sapi-Portuguese (?)

1<sup>st</sup> half of 16<sup>th</sup> c.

Lenght: 40,0 cm

Os olifantes são conhecidos na Europa desde os tempos medievais.

Na longa viagem dos portugueses pelo continente africano, a Serra Leoa foi a primeira região da África negra visitada pelos marinheiros lusos. Encontraram sociedades organizadas, principalmente nos reinos Sapi, onde se transformavam as matérias raras em objectos de singular beleza. Muitos olifantes de encomenda europeia eram decorados com representações de ocidentais e dos seus diferentes costumes.

A caça era um tema muito recorrente no final do séc. XV, início do séc. XVI, como o demonstram várias páginas do livro *Horae Beatae Mariae Virginis* e tapeçarias da época, ilustrados com cenas de caça onde o olifante é um apetrecho indispensável. São particularmente raros os olifantes multifacetados sapi-portugueses, ilustrados por Bassini na página 249 do livro “Arte e a Renascença”; referimos ainda as tapeçarias flamengas do século XV “The Hunt of the

Unicorn” do Metropolitan Museum of Art, onde vários personagens têm olifantes facetados (pp. 98 e 102).

Raro olifante, ronca ou trompa de caça em marfim esculpido, trabalho provavelmente da Serra Leoa, do séc. XVI.

De grande sobriedade de decoração, a presa é lisa, com corpo facetado, de secção oitavada, terminando numa gola de marfim mais claro, aspectos responsáveis pela raridade da peça e lhe conferem uma grande elegância.

Na pequena curvatura, argola entalhada para suspensão e, na grande, dois orifícios para sopro.

Um triplo anel separa-o da zona da boca decorada com estrias em ziguezague.

Este tipo de artefacto em marfim era produzido na Serra Leoa, por encomenda do ocidente. Os olifantes para uso africano diferem dos que foram exportados para a Europa, na localização do orifício para o sopro, que é transversal na parte côncava. 🐘

Vd.

— BASSANI, Ezio; FAGG, William Buller; VOGEL, Susan Mullin [et al], *Africa and the Renaissance: art in ivory*, Catálogo Raisonné para a exposição em The Center for African Art, New York e The Museum of Fine Arts, Houston, 1988.





**222. ALMOFARIZ**

Marfim

África, séc. XVIII/XIX

Alt.: 16,0 cm

F755

**A MORTAR**

Ivory

Africa, 18<sup>th</sup>/19<sup>th</sup> c.

Height: 16,0 cm

Característico almofariz de marfim africano, de formato cónico.

Base plana e circular, corpo cilindriforme com contornos convexos. Entre o pé e o bojo, uma faixa com decoração esculpida incisa, desenhando linhas paralelas em V, conferindo um grande ritmo a esta peça. 🍷



**223. FRONTAL DE ALTAR**

Damasko de fio de seda e prata

Índia, Goa, séc. XVII

Dim.: 101,0 × 291,0 cm

F580

**AN ALTAR CLOTH**

Damask silk, tafetta, linen and silver

India, Goa, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 101,0 × 291,0 cm

Tecido em damasco de fio de seda e aplicação de lantejoulas prateadas. Bordado directo com pontos de ouro em fio de papel laminado prateado, com alma em seda e cordão do mesmo fio.

Trata-se de um raro e importante exemplo da utilização de damasco, cujos motivos lavrados serviram de desenho preparatório da composição bordada.

O modelo compositivo do lavrado do damasco, resulta de uma adaptação barroca do chamado “padrão ogival” – malha ogival definida por ramos curvilíneos, contracurvados –, muito utilizado nos têxteis europeus desde o Renascimento, através da introdução do movimento sinuoso dos ramos, densamente preenchidos por flores, folhas e frutos.

Uma casula fotografada na igreja Vernã, em território de Goa, por Reynaldo dos Santos durante a missão que o levou à Índia portuguesa nos anos 50 do séc. XX (Santos, 1954, fig. 6), mostra uma mesma composição floral bordada a ouro e prata. Trata-se, certamente, do mesmo damasco de seda cujo lavrado serviu de base ao bordado, tal como acontece neste frontal.

Segundo Reynaldo dos Santos, existia ainda na igreja de Vernã um frontal pertencente ao mesmo paramento, possivelmente o frontal que aqui descrevemos, recentemente adquirido em Goa e trazido para Portugal. 🍷

# POLVORINHOS

---

Objecto intimamente ligado à descoberta e uso da pólvora, o polvorinho constitui um importante marco na história e evolução da armaria. Servindo não só como objecto de apoio ao uso das armas, mas também como símbolo de estatuto social e poder, tornou-se um fiel testemunho dos gostos artísticos nas diferentes épocas, em função do local de origem.

A pólvora, descoberta na China Antiga durante a dinastia Tang (608-906 dC), desde logo adquiriu uma enorme importância e rapidamente começou a ser utilizada na “arte da guerra”, como munição nas armas de fogo. Antecedendo o uso da bala, tinha que ser recarregada no cano da arma antes de cada disparo. Para tal, tornou-se indispensável a criação de objectos que servissem para o seu transporte, os polvorinhos.

Embora a pólvora tenha sido introduzida no norte da Índia durante as invasões do Imperador da Mongólia, Gengis Khan, só com a chegada dos portugueses, no século XV/XVI, o uso das armas de fogo se generalizou a todo o subcontinente indiano.

Foi, também, durante o Império Mogol que o uso da pólvora e a produção de polvorinhos atingiu o seu apogeu. No reinado do Imperador Akbar (1556/1605), o Império Mogol verificou um grande desenvolvimento e expansão territorial, que lhe concederam enorme importância política e permitiram que se afirmasse como uma das principais e mais ricas potências asiáticas (e até mundiais) da época. Neste período a produção de polvorinhos foi fortemente impulsionada.

São muito recuados os primeiros exemplares conhecidos, sendo frequentemente utilizados no seu fabrico elementos naturais como marfim,

cabaças, chifres e conchas – nomeadamente de *turbo marmoratus*. Estes materiais eram trabalhados e transformados em recipientes de fácil transporte, impermeáveis, não sensíveis às alterações climáticas, dando origem a exemplares extremamente elaborados e de grande qualidade técnica.

Tal como as armas, os polvorinhos – particularmente aqueles utilizados em actividades lúdicas e de lazer, como a caça – eram ricamente ornamentados, constituindo peças muito requintadas e sofisticadas, autênticas preciosidades, destinadas por vezes a serem exibidas pelas altas elites como adereço de vestuário e símbolo de poder.

Para uma melhor compreensão das raízes e influências presentes na criação destes objectos, com as suas formas híbridas e de fusão, temos que os contextualizar e interpretar de acordo com a organização política e territorial do subcontinente indiano durante o século XVI, que se encontrava sob o domínio de três potências políticas: o Império Mogol, na zona setentrional; o Estado Português da Índia, tendo Goa como seu principal centro político; e os Sultanatos do Decão, que governavam o planalto central e Sul da Índia e mantinham relações privilegiadas com o Estado Safávida na Pérsia.

Este mosaico cultural, sempre presente na história da Índia, permitiu a reunião de diferentes formas, acabando as mesmas por originar novas opções artísticas, muitas vezes ecléticas, bem patentes neste conjunto de polvorinhos de origem predominantemente Mogol e que datam dos séculos XVI a XIX.



#### 224. POLVORINHO DO DECÃO

*Papier-maché*, goma-laca e marfim

Índia, Decão, séc. XVII/XVIII

Dim.: 16,0 cm

F625

#### A POWDER FLASK

*Papier-maché*, lacquer and ivory

Índia, Deccan 17<sup>th</sup>/18<sup>th</sup> c.

Dim.: 16,0 cm

Polvorinho em *papier-maché* com forma inspirada em corno de animal de caça.

A decoração é totalmente vegetalista: sobre um fundo *rouge de fer*, inúmeras flores e folhas são delimitadas por cercaduras com formas geométricas estilizadas que seguem os contornos e linhas do objecto, criando os espaços de representação.

O revestimento a goma laca remete-nos para o Sudeste Asiático, onde é característico. Todavia, este tipo de acabamento foi, também, bastante utilizado em várias regiões da Índia, como é o caso deste exemplar, onde a laca é provavelmente de origem animal.

A tonalidade dos pigmentos utilizados e os motivos decorativos relembram influências persas e islâmicas, muito presentes nos trabalhos característicos da região do Decão.

Até à conquista Mogol, esta zona foi dominada pelos Sultanatos de Golconda, Bidar, Ahmadnagar e Bijapur onde a arte e cultura eram extremamente valorizadas. Apesar de possuírem as suas próprias tradições artísticas, a influência persa era uma constante, sendo reflexo das fortes ligações políticas, sociais e comerciais que sempre uniram estas regiões.

Estas influências foram assimiladas pelo Império Mogol, que estabeleceu também fortes relações com a Pérsia Safávida, das quais resultou uma marcada e recíproca interligação cultural.

Este exemplar ricamente decorado é, pela grande delicadeza dos materiais utilizados, um bom testemunho da importância destas peças na corte Mogol, destinadas a serem usadas pela elite, principalmente como peça de ornamento de vestuário e símbolo de estatuto social. 🏺

Vd.

— TRNEK, Helmut; SILVA, Nuno Vassallo e [et al], *EXOTICA The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstammer*, F. C. Gulbenkian, Lisboa, Outubro 2001, p. 168–169.

# FILIGRANAS

---

O trabalho de filigrana é também designado por *Telkari*, nome atribuído na Anatólia que significa “trabalho em fio”, ou *Cift-isi*, trabalho de tesouras, relacionado com a utilização de alicates de pontas finas.

A palavra “Filigrana” deriva do latim *filum* (fio) e *granum* (grão). A técnica consiste em entrançar dois ou mais fios de ouro ou prata, que por serem extremamente finos se podem moldar em desenhos de minuciosas curvas e contracurvas e criar uma decoração única. Apenas com um grama do metal, pode-se obter centenas de metros de fio.

O intrincado trabalho da filigrana correspondeu aos ideais estéticos dos gentios indianos, muito apreciadores de peças com sobrecarga decorativa. Para o forte desenvolvimento da arte da filigrana foi determinante, não só a abundância de mão-de-obra local, mas também a tradição de trabalhos em metais nobres.

Há muitos séculos que os prateiros indianos são famosos pelo seu excelente trabalho. Os

principais centros de produção de filigrana são Goa, Karimnagar e Orissa e grande parte da produção destinava-se ao mercado de exportação, algumas encomendas para casas reais. Goa concentrava ourives provenientes de diferentes regiões da Índia e mesmo da Europa.



225. PAR DE JARRAS DE “POT-POURRI”

Filigrana de prata

India, Goa (?), Karimnagar (?), séc. XVIII

Alt.: 10,5 cm

Peso: 211,0 g

B228

A PAIR OF “POT-POURRI” FILIGREE VASES

Silver filigree

India, Goa (?), Karimnagar (?), 18<sup>th</sup> c.

Height: 10,5 cm

Weight: 211,0 g

Par de jarras de pequenas dimensões em filigrana de prata, destinadas a conter ervas aromáticas ou pétalas.

Preenchidas na sua totalidade por uma exuberância decorativa, com um intrincado trabalho de enrolamentos sinuosos e arabescos, típico ornato que emprega desenhos de flores.

Assenta sobre pés troncocónicos de bordo decorado com recortes vazados.

A influência oriental faz-se notar nos padrões geométricos, em desenhos de curvas e contracurvas entrelaçadas, simbolizando o movimento infinito. 🌸

226. COFRE

Filigrana de prata

India, Goa (?), Karimnagar (?), séc. XVII

Dim.: 7,0 × 16,5 × 14,0 cm

Peso: 514,0 g

B235

A FILIGREE CASKET

Silver filigree

India, Goa (?), Karimnagar (?), 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 7,0 × 16,5 × 14,0 cm

Weight: 514,0 g

Cofre de secção octogonal, em filigrana de prata, trabalho goês do séc. XVII, totalmente decorado com elementos que se enrolam e se cruzam ao gosto oriental.

Na tampa, monograma coroado ao centro, inserido numa orla redonda, ladeado por “CC” e “SS” encostados e volutas, de onde partem enrolamentos fitomórficos.

Todas as faces são ornamentadas com painéis quadrangulares justapostos e preenchidos com animais fantásticos, águias bicéfalas coroadas entre tarjas em ziguezague delineadas por tiras lisas.

Pega decorada com duas corolas encurvadas, nas extremidades e ao centro, separadas por cabo com efeito ziguezagueante.

Trata-se, seguramente, de uma peça feita para um membro da aristocracia europeia: o monograma coroado e as águias bicéfalas fazem-nos pensar no Império Austro-húngaro, Rússia ou Espanha.

De referir um escritório com monograma coroado de Guilherme d’Orange, datado de 1672–1689, que se encontra reproduzido no livro “Silver Wonders from the East” (pp. 66 e 67). 📖





227. COFRE

Filigrana de Prata  
Goa, séc. XVII  
Dim.: 10,5 × 12,0 × 7,0 cm  
Peso: 226,0 g  
B256

A FILIGREE CASKET  
SILVER FILIGREE

Goa, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 10,5 × 12,0 × 7,0 cm  
Weight: 226,0 g

Invulgar cofre em formato de baú, de filigrana rendilhada e vazada, atribuível a mestres goeses do século XVII.

Corpo de forma paralelepípedica com pegas laterais, que assenta sobre quatro pés esféricos, sendo a tampa de secção arredondada em volta perfeita, encerrando com uma exuberante flor-de-lótus desabrochada.

A decoração cobre inteiramente a superfície do cofre, constituída por reservas rectangulares justapostas, preenchidas por quadrifólios com pétalas de aletas e limitadas por bandas em fio de metal duplo com ziguezague curvilíneo.

As asas desenham duas grandes “vírgulas”, justapostas e invertidas, ao gosto Mogol, suspensas por anel vazado com decoração em ziguezagueante e os pés em bola, formados por duas corolas afrontadas. 🌸



**228. COFRE**

Filigrana de prata  
Goa, séc. XVII  
Dim.: 10,0 × 17,0 × 10,0 cm  
Peso: 505,0 g  
B250

**A FILIGREE CASKET**

Silver filigree  
Goa, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 10,0 × 17,0 × 10,0 cm  
Weight: 505,0 g

Cofre de formato rectangular, em trabalho de filigrana, do séc. XVII, obra dos Mestres do Ofício de Goa.

Peça rara e invulgar, quer pelo formato trilobado do tampo, quer pela riquíssima ornamentação, onde se destaca uma exuberante flor de Lótus aberta no fecho.

A decoração baseia-se essencialmente em flores de Lótus de vários tamanhos, em relevo, delineadas por um fio liso: as pequenas desenhadas com o contorno das pétalas e as maiores com pétalas sobrepostas preenchidas com filigrana e uma pérola em prata lisa na corola. O tardo é ornamentado com grandes folhas desenhadas por um fio mais grosso.

Possui duas asas laterais, unidas ao cofre por pétalas.

Assenta em quatro pés esféricos, formados por duas corolas encurvadas. 🌸



229. COFRE

Filigrana de prata  
India, Goa (?), Karimnagar (?), séc. XVIII  
Dim.: 11,0 × 18,0 × 13,5 cm  
Peso: 573,0 g  
B229

A FILIGREE CASKET

Silver filigree  
India, Goa (?), Karimnagar (?), 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 11,0 × 18,0 × 13,5 cm  
Weight: 573,0 g

Cofre relicário em filigrana de prata branca e dourada.

De formato retangular, com tampa trapezoidal é enriquecido nas arestas com colunas dóricas. Toda a decoração é preenchida de vergõntes ondulantes com enrolamentos e inserida em painéis arrendados, contornados por encordoados, no centro dos quais sobressaem florões, cuja corola é formada por pequeno quadrado em prata dourada. O fecho é uma peça única em forma de roseta, com sistema de abertura por mola.

A tampa, em caixotão, repete o mesmo padrão decorativo com as arestas realçadas por fiadas de pérolas.

Possui duas asas laterais em fio de corda, ornamentadas com uma corola dourada ao centro.

Assenta em quatro pés esféricos, formados por duas corolas encurvadas e justapostas.

Interior em prata dourada, decorada com losangos. 🌟

# MINIATURAS MOGÓIS

---

São variados os exemplares de pinturas e desenhos executados durante o período mogol que remetem para o imaginário cristão. Este profundo fascínio pelo cristianismo advém, não só da presença portuguesa no subcontinente, mas também do interesse pela cultura ocidental manifestado pelos soberanos e corte mogol. Foi, nomeadamente, durante o reinado de Akbar (1556–1605) que se atingiu o apogeu na execução deste tipo de miniaturas, fomentada pelo intenso ambiente cultural então vivido. Grande estadista, o seu reinado foi um período áureo de crescimento e grande desenvolvimento, inclusive a nível artístico. Não abdicando das suas origens, Akbar, seguidor do islão e impondo o persa como língua oficial, manifestou inteligência ao administrar esta poderosa corte *estrangeira*, em convívio com um povo maioritariamente hindu, mas com um vasto leque de tradições religiosas e culturais, fomentando a tolerância e criando uma religião única que englobava o islão, o hinduísmo e o cristianismo – o Din-i-Ilahi, proclamado em 1579. Esta nova religião favorecia encontros e discussões teológicas, onde as crenças e costumes eram partilhados, conduzindo a um maior conhecimento das diferentes comunidades, incentivando a troca de influências e ideias. O cristianismo foi facilmente aceite pela corte muçulmana, situação facilitada pelo facto de Jesus Cristo ser considerado um dos profetas do Corão. Gauvin Alexander Bailey sustenta

nos seus textos que, embora a maior parte das representações cristãs fossem puro exotismo, muitas delas parecem ter sido associadas à função de culto, facto confirmado por fontes históricas da época. Calcula-se que as comunidades locais utilizavam as representações de santos e anjos cristãos para proclamar uma mensagem baseada na simbologia islâmica, sufi e hindu.

Estas imagens eram inspiradas nas inúmeras gravuras flamengas e pinturas italianas que os variados visitantes e emissários levavam consigo à corte e ofereciam ao Imperador. Importantes testemunhos da civilização europeia, repletos de novas técnicas pictóricas, eram assimilados pelos artistas autóctones, adaptados às influências persas e escolas hindus locais.

O enorme interesse pelas temáticas e imaginária cristã foram também apreciadas pelos sucessores de Akbar, sendo de referir o reinado de Jahangir, quando foram produzidas inúmeras miniaturas onde abundam anjos, resplendores e imperadores com globo na mão.

---

Vd:

— CASTILHO, Manuel, *Na Rota do Oriente*, Lisboa, 1999.

— ROGERS, J. M., *Mughal Miniatures*, The British Museum Press, Londres, 1993.



**230. NOBRE MOGOL**

Tinta preta s/ papel  
Índia Mogol, séc. XVII  
Dim.: 5,0 × 3,8 cm  
D577

A MUGHAL NOBLEMAN  
Black ink on paper  
Mughal India, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 5,0 × 3,8 cm

Fragmento de desenho miniatura a tinta preta sobre papel. O rosto masculino retrata o Imperador Jahangir (1605-27) de perfil, jovem com turbante, brincos e traje imperial mogol. Este exemplar segue os traços das típicas representações conhecidas do Imperador. Jahangir foi um grande entusiasta da cultura, incentivando a produção de miniaturas, muitas delas repletas de influências ocidentais. 🌟



**231. VIRGEM MARIA**

Tinta preta s/ papel  
Índia Mogol, séc. XVII  
Dim.: 4,3 × 7,8 cm  
D582

A VIRGIN MARY  
Black ink on paper  
Mughal India, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 4,3 × 7,8 cm

Desenho a tinta preta sobre papel onde surgem dois rostos de Virgem Maria em semelhante atitude, reclinada e de olhar sereno. 🌟



232. NATIVIDADE

Tinta preta s/ papel  
Índia Mogol, séc. XVII  
Dim.: 12,0 × 18,0 cm  
D578

A NATIVITY

Black ink on paper  
Mughal India, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 12,0 × 18,0 cm

Fragmento de miniatura mogol onde surge representada cena figurativa cristã – a Natividade. Ao centro, a Virgem segura o Menino no colo num gesto de ternura e está rodeada por três figuras femininas em adoração e anjos com oferendas. O ambiente remete para o imaginário indiano, lembrando as vestes, os típicos saris hindus, reforçadas pelo trabalho de desenho e sombreados dos panejamentos, com objectos e acessórios característicos da região. Em primeiro plano, aos pés da Virgem, um pequeno animal (cão?) alimenta-se de uma salva, representação com forte influência das escolas hindus deste período.

Este desenho é inspirado, em última análise, nas gravuras religiosas do século XVI, levadas para o oriente pelos missionários portugueses e muito apreciadas na corte mogol. 🌸



233. VIRGEM E SANTAS MULHERES

Tinta preta s/ papel  
Índia Mogol, séc. XVII  
Dim.: 12,8 × 11,5 cm  
D579

A VIRGIN AND HOLY LADIES

Black ink on paper  
Mughal India, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 12,8 × 11,5 cm

Fragmento de miniatura mogol representando Nossa Senhora em pé sobre estrado (*takht*), ladeada por duas figuras femininas em adoração. Ao fundo, do lado direito, um pequeno castiçal está assente em base com decoração. Uma das figuras segura na mão um pequeno livro. Tal como no exemplar anterior, esta representação foi inspirada em gravuras europeias da época. 🍷



234. DOIS SANTOS

Tinta preta s/ papel  
Índia Mogol, séc. XVII  
Dim.: 15,0 × 13,0 cm  
D580

TWO SAINTS

Black ink on paper  
Mughal India, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 15,0 × 13,0 cm

Desenho de duas figuras masculinas em pé, rodeadas por ambiente vegetalista e abrigadas em edículas com arcaria. A totalidade do trabalho encontra-se em fase inicial observando-se intenso picotado onde apenas a figura da esquerda se encontra bem definida, possibilitando a sua observação com maior detalhe.

À direita está um Santo franciscano que parece assemelhar-se às tradicionais representações de Santo António, e à esquerda um Santo apóstolo, provavelmente São Tomé, que segura numa das mãos um livro e na outra uma espécie de lança. São Tomé era muito cultuado na zona de Cochim e Kerala, onde foi adquirindo grande importância.

A picotagem visível é um interessante testemunho do método como eram reproduzidas as gravuras europeias. Os originais eram picotados com uma agulha fina, sobrepostos sobre folha de papel e cobertos com uma tinta preta que atravessava os pequenos orifícios. 🍷



235. FIGURA FEMININA – ABADESSA

Tinta preta s/ papel  
Índia Mogol, séc. XVII  
Dim.: 8,0 × 5,8 cm  
D581

AN ABBESS  
Black ink on paper  
Mughal India, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 8,0 × 5,8 cm

Fragmento de desenho a tinta preta sobre papel, com formato de medalhão oval, representando figura feminina, provavelmente uma abadessa, vestida com traje que relembra veste eclesiástica e com Mitra. Ao fundo é possível observar indícios de paisagem. 🌿



236. VIRGEM MARIA

Tinta preta s/ papel  
Índia Mogol, séc. XVII  
Dim.: 8,0 × 6,5 cm  
D583

A VIRGIN MARY  
Black ink on paper  
Mughal India, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 8,0 × 6,5 cm

Desenho prévio para miniatura com formato de medalhão hexagonal. Figura feminina com vestes que remetem para a imaginária cristã, Virgem Maria (?) segurando um objecto em cada mão. Rosto de grande beleza e serenidade, onde é bem evidente um anel no nariz (*besar*), jóia usualmente utilizada em cerimónias e festas. Na paisagem um anjo sobrevoa a cena. 🌟

## § SÃO ROQUE, ANTIGUIDADES E GALERIA DE ARTE

RUA DE S. BENTO 199B e 269  
1250-219 LISBOA  
PORTUGAL  
T+F +351 213 960 734  
T +351 962 363 260  
E GERAL@SAOROQUEARTE.PT  
WWW.ANTIGUIDADESSAOROQUE.COM

## § COMPILAÇÃO E ORGANIZAÇÃO

MÁRIO ROQUE  
ANTÓNIO AFONSO LIMA  
TERESA PERALTA  
MARIA JOÃO SIQUEIRA  
SARA BOTELHO  
MANUEL GUEDES  
LEONOR BRANDÃO  
BERTA MARTINS  
DOMINGAS SICATO

## § TEXTOS

TERESA PERALTA  
GRAÇA LOMELINO  
SARA BOTELHO  
ANTÓNIO AFONSO LIMA  
MÁRIO ROQUE

## § EDIÇÃO

SÃO ROQUE

## § FOTOGRAFIA

JOÃO KRULL

## § EDIÇÃO E TRATAMENTO DE IMAGEM

EDUARDO PULIDO

## § DESIGN E PAGINAÇÃO

JOSÉ MENDES

## § CARACTERES

CHAPARRAL PRO DE CAROL TWOMBY

## § IMPRESSÃO E ACABAMENTO

ACD PRINT

## § DEPÓSITO LEGAL

424864/17

## § TIRAGEM

750 EXEMPLARES

## § ABRIL DE 2017

INTERDITA A REPRODUÇÃO TOTAL OU PARCIAL

## § ©SÃO ROQUE 2017

SÃO ROQUE  
ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE  
RUA DE S. BENTO 199B E 269  
LISBOA — PORTUGAL

