



# SÃO ROQUE

ANTIGUIDADES &  
PINTURA  
2016

TONY MALAU  
MARFIM  
ANTIGO REINO DO KONGO  
SÉC. XVII

TONY MALAU  
IVORY  
KINGDOM OF KONGO  
17<sup>th</sup> C.

SÃO ROQUE  
ANTIGUIDADES & PINTURA  
2016



São Roque

ANTIGUIDADES E GALERIA DE ARTE

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

9



# ÍNDICE

<b>005</b>	— Mobiliário
<b>032</b>	— Pratas
<b>040</b>	— Faiança Portuguesa
<b>052</b>	— Porcelanas
<b>066</b>	— Arte Sacra
<b>080</b>	— Arte de Fusão
<b>128</b>	— Pintura & Escultura

## **AGRADECIMENTOS §**

A Álvaro Martins, António Francisco, António Santos, Carlos Alberto Marreiros, Carlos Albuquerque, Carlos Ramires, Fátima Sampaio, Hugo Miguel Crespo, Jonathan Gould, Oleg Petrovsky e Prof. Vítor Serrão, pela sua inestimável colaboração.



001. ARCA INDO-PORTUGUESA

Madeira de angelim, lacada e dourada

Cochim, séc. XVI

Dim.: 65,0 x 168,0 x 86,5 cm

A430

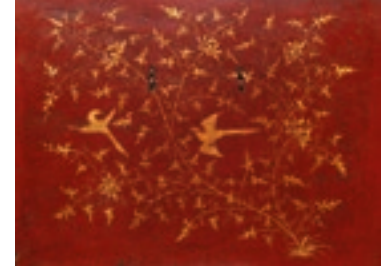
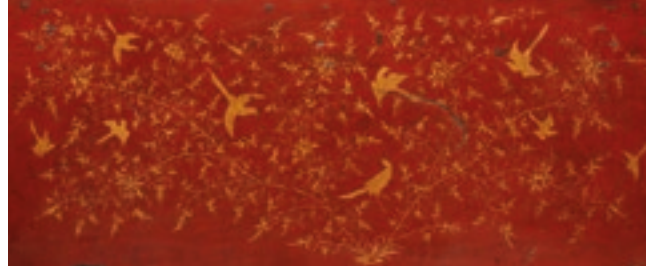
AN INDO-PORTUGUESE CHEST

Lacquered and gilded marblewood

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

Dim.: 65,0 x 168,0 x 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-paráiso, 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.

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 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

## 002. PEQUENA BANCA

Teca, Ébano, Sissó e Marfim

Goa, séc. XVII

Dim.: 69,0 x 74,5 x 51,0 cm

A296



que ofuscou todos os europeus da 2ª metade de quinhentos e da 1ª 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.

## WRITING DESK

Teakwood, ebony and ivory

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

Dim.: 69,0 x 74,5 x 51,0 cm

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 águia Jatayu*<sup>1</sup>.

Frente com duas gavetas-escrivainhas apresentando elementos vegetalistas e escudetes em cobre, rendilhado e dourado. Nas faces laterais e tardo do 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-escrivadinhas 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.

**003. BANCA DE ESCRITA**

Teca, Ébano, Sissó e Marfim  
 Indo-portuguesa, séc. XVII  
 Dim.: 79,0 x 100,0 x 65,0 cm  
 A420

**WRITING DESK**

Teakwood, sissou, ebony and ivory  
 Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
 Dim.: 79,0 x 100,0 x 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”, dispoñdo 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, F.R.E.S.S., 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 Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*, Lisboa, XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, INCM, 1983, pp. 184 e 185.





004. PAR DE CADEIRAS DE BRAÇOS

D. JOÃO V/D. JOSÉ

Nogueira entalhada e dourada

Portugal, séc. XVIII

Dim.: 115,0 x 60,0 x 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 x 60,0 x 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 – Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas, 2001.

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

005. CÓMODA D. JOÃO V/D. JOSÉ

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

A KING D. JOÃO V/D. JOSÉ COMMODE  
Rosewood and bronze  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 98,0 x 139,0 x 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, F.R.E.S.S., 2001.

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



006. CÔMODA D. JOSÉ

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

A KING D. JOSÉ COMMODE  
Brazilian rosewood  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 79,0 x 97,0 x 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. Saias 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*.



**007. PAR DE CAMAS D. JOSÉ**

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

**A PAIR OF KING D. JOSÉ I BEDS**

Brazilian rosewood, thornbush and kingwood  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 147,0 x 115,0 x 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, F.R.E.S.S., 2001.

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





#### 008. PAR DE CÓMODAS D. JOSÉ

Pau-santo

Portugal, séc. XVIII

Dim.: 97,0 x 140,0 x 60,0 cm

A385

A PAIR OF KING D. JOSÉ I COMMDES

Brazilian Rosewood

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

Dim.: 97,0 x 140,0 x 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, F.R.E.S.S., 2002.
- PINTO, Maria Helena Mendes, *Os Móveis e o seu Tempo – Mobiliário Português do M.N.A.A.*, Lisboa, IPPC/MNAA, 1985–87.





009. CONJUNTO DE OITO CADEIRAS D. JOSÉ

Pau-santo

Portugal, séc. XVIII

Dim.: 112,0 x 51,5 x 44,0 cm

A350

A SET OF EIGHT KING D. JOSÉ CHAIRS

Brazilian rosewood

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

Dim.: 112,0 x 51,5 x 44,0 cm

Conjunto de oito cadeiras D. José do séc. XVIII, em pau-santo entalhado.

Espaldares em viola, decorados nos cachacos por composição floral *rocaille*, finamente entalhada. Tabelas vazadas do tipo *ribbon* cujas fitas se entrelaçam em curvas e contracurvas, desenhando volutas, corações e arabescos.

Cinturas trapezoidais e onduladas, com aro frontal recortado, ornado com volutas e concheado no saial. Assentos com coxim amovível.

As pernas são curvas de saída brusca, decoradas nos joelhos por elementos *rocaille*, terminando em pés de enrolamento,

rematados com motivos vegetalistas estilizados. As traseiras são lisas e arqueadas. As pernas ligadas com travessas em forma de “X” curvo e recortado.





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

Pau-santo  
Portugal, séc. XVIII  
Dim.: 81,0 x 93,0 x 53,0 cm  
A419

A KING D. JOÃO V/D. JOSÉ SIDE TABLE  
Rosewood  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 81,0 x 93,0 x 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 tardoz 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, F.R.E.S.S., 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.



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

Nogueira americana, bucho e espinheiro  
Portugal, séc. XVIII

Dim.: 85,0 x 64,0 x 51,5 cm

A376

**A SET OF TWELVE KING D. JOSÉ ARMCHAIRS**

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

Dim.: 85,0 x 64,0 x 51,5 cm

Raro conjunto de doze cadeirões D. José, em nogueira americana maciça, entalhada e vazada, com marchetaria em madeira de bucho 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 vegetalista 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.



012. CONJUNTO DE SEIS CADEIRAS D. JOSÉ

Pau-santo

Portugal, séc. XVIII

Dim.: 100,0 x 50,0 x 41,0 cm

A375

A SET OF SIX KING D. JOSÉ CHAIRS

Brazilian rosewood

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

Dim.: 100,0 x 50,0 x 41,0 cm

Conjunto de seis cadeiras D. José, do séc. XVIII, em pau-santo entalhado e vazado, com assentos em couro lavrado.

Espaldares altos, com cachaço recortado e entalhado, revirado nas extremidades. Tabela central vazada, em curva e contracurva, ornamentada com motivos *rocaille*, finos e profundamente entalhados, representando volutas e enrolamentos vegetalistas estilizados, formando frontão onde se inserem vieiras alongadas.

Assentos de forma trapezoidal com couros lavrados, representando cartela central preenchida com flor desabrochada, envolta

por volutas em “C” e “S” e ramagens de folhas de acanto.

Cintura de cantos arredondados, aro recortado com saial repetindo o mesmo padrão decorativo.

Pernas com joelhos de galbo pronunciado ornamentado com talha relevada exibindo flores e concheados estilizados, terminando em enrolamentos com folha de acanto nos pés dianteiros. As traseiras têm corte quadrangular, terminadas em quebra encurvada para trás.

Travamento em forma de “X” ondulado com rosácea entalhada no ponto de união.



013. CÔMODA D. JOSÉ

Pau-santo

Portugal, séc. XVIII

Dim.: 84,0 x 104,0 x 57,0 cm

A427

A KING D. JOSÉ I COMMODE

Rosewood

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

Dim.: 84,0 x 104,0 x 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, F.R.E.S.S., 2002.

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





014. 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.

015. TALLBOY

Madeira lacada a negro e ouro  
Inglaterra, séc. XVIII  
Dim.: 159,0 x 104,0 x 56,0 cm  
A431

TALLBOY

Lacquered and gilded wood with *Chinoiserie*  
England, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 159,0 x 104,0 x 56,0 cm

Móvel inglês da primeira metade do século XVIII, denominado *Tallboy*, em madeira lacada a negro e ouro, formado por dois corpos: a cómoda, ligeiramente recuada e a trempe, com gavetão, ambos com uma decoração de inspiração oriental, dita *chinoiserie*.

A cómoda é formada por três gavetas e três gavetões, delimitados por reserva a ouro, e decorados com motivos chineses: cenas do quotidiano em paisagens com pagodes, pavilhões, árvores e animais – um veado, patos, galos, faisões – e dois seres mitológicos, a fénix e o *Qilin*. Nas ilhargas repete-se a mesma linguagem, com pagode junto a uma montanha e fénix, a ouro sobre fundo negro.

No corpo inferior, um gavetão utiliza a mesma ornamentação da cómoda e tem saial recortado. Assenta em pernas de balaústre, terminando em pés de bolacha, unidas por travessas curvas em “X”, com centro ovalizado. Os puxadores e fechaduras são em metal dourado.

O gosto pelos móveis em laca, provenientes da China e do Japão no final do século XVI, foi responsável pela importação em grande escala para Inglaterra. Esta moda redundou em “mania” nos séculos seguintes, o que conduziu a uma intensa utilização destes padrões decorativos nos móveis ingleses, que passaram a denominar-se *chinoiseries*, termo francês cuja equivalência em português seria chinesices.

O Talboy é um móvel de origem inglesa, uma evolução das arcas sobre pés, com o intuito de tornar o seu manejo mais prático. A forma foi evoluindo funcionalmente e o espaço útil dividido em gavetas. A tampa passou a ser fixa, sendo o móvel colocado sobre pés ou trempe.



Vd.

— CLARET RUBIRA, José, *Muebles de Estilo Ingles – y su Influencia en el exterior*, Buenos Aires, Ediciones G. Gili, 1948.

— FEDUCHI, Luis, *Historia del Mueble*, Barcelona, Editorial Blume, 1983.

— RALPH, Edwards, *The Dictionary of English Furniture*, Vol. II, Suffolk, Antique Collectors Club Ltd., 1990, pp. 1–53.

016. MESA DE CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO DA  
DIAMANG

Madeira exótica, couro e latão

Portugal, c. 1950

Dim.: 500,0 x 163,0 cm

A428

THE DIAMANG ADMINISTRATION TABLE

Exotic wood, leather and brass

Portugal, c. 1950

Dim.: 500,0 x 163,0 cm



Extraordinária mesa do conselho de administração da Companhia dos Diamantes de Angola, DIAMANG, em madeira exótica e datável de cerca de 1950.

Tampo liso, de formato rectangular, em madeira exótica de bela vergada, desenhando um X no centro, na união das duas metades da mesa, com bonito efeito decorativo.

Sob o tampo, dezasseis gavetas e campainhas, correspondendo aos dezasseis lugares da mesa. Assenta, sob um eixo central, em três pernas de latão tubulares, revestidas de pele acastanhada, com pés retilíneos, também em latão.







017. "CENA DE CAÇA"

Painel de azulejos  
Portugal, séc. XVIII  
Dim.: 100,0 x 128,0 cm  
F850

"A HUNTING SCENE"  
Blue on white tiles panel  
Portugal, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 100,0 x 128,0 cm

Painel de 63 azulejos representando uma cena de caça, tema característico do quotidiano da nobreza de então e cujas representações ocupavam invariavelmente os espaços palacianos.



018. PAR DE LEÕES

Madeira e policromia  
Italia(?), séc. XVIII

Dim.: 43,0 x 74,0 x 23,0 cm  
F968

A PAIR OF LIONS  
Polychrome wood

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

Dim.: 43,0 x 74,0 x 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.



**019. PAR DE APLIQUES**

Madeira entalhada e dourada a ouro fino  
Europa, séc. XIX

Dim.: 150,0 x 85,0 cm

F939

**A PAIR OF APPLIQUES**

Gilded and carved wood

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

Dim.: 150,0 x 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.



020. TAPEÇARIA FLAMENGA

Lã

Flandres, séc. XVII

Dim.: 253,0 x 398,0 cm

F708

A FLEMISH TAPESTRY

Wool

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

Dim.: 253,0 x 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.





021. TAPEÇARIA FLAMENGA

Lã  
Flandres, séc. XVI/XVII  
Dim.: 315,0 x 350,0 cm  
F988

A FLEMISH TAPESTRY  
Wool  
Flanders, 16<sup>th</sup>/17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 315,0 x 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 vegetalistas.

## 022. MOCHO

PRATA PORTUGUESA, SÉC. XVII

Alt.: 16,0 cm

Peso.: 248,0 g

B260

OWL

PORTUGUESE SILVER, 17<sup>th</sup> C.

Height: 16,0 cm

Weight: 248,0 g



Raro e original recipiente em prata portuguesa do século XVII, concebido como uma escultura de cariz naturalista representando um mocho, peça de que se conhecem muito poucos exemplares e que teria sido utilizada durante o culto religioso.

É constituído por duas partes: a tampa, em forma da cabeça da ave e o receptáculo, com a fisionomia do corpo do pássaro de pé sobre as patas e com as asas sobrepostas sobre a cauda. O bico é adunco e os olhos têm material vítreo branco e preto incrustado.

A ornamentação é composta por bonitas penas cinzeladas, que cobrem todo o objecto, destacando-se o grande realismo das patas.

Este Mocho, continha esferas de chumbo no seu interior, sustentando a afirmação de que estas peças podem ter sido utilizados para segurar as toalhas de altar.

Peça de grande interesse, o valor reside não somente na riqueza material e artística, mas também, no facto de só se conhecerem oito peças com as mesmas características.

Pela sua raridade, estas peças ocupam um lugar de destaque na ourivesaria portuguesa do séc. XVII. A primeira referência é de 1940, no Catálogo de Ourivesaria do Museu Machado de Castro, que menciona quatro mochos do Mosteiro de Santa Clara de Coimbra, referidos num inventário de 1887 e que teriam servido para “segurar as toalhas de altar”.

Um exemplar na colecção do Comandante Ernesto de Vilhena foi escolhido por Reynaldo dos Santos para figurar nas Exposições de Paris de 1954, de Arte Portuguesa em Londres e de Ourivesaria Portuguesa e Francesa na F.R.E.S.S. em 1955, por considerar que se tratava de uma das peças mais originais da ourivesaria do século XVII, em que a forma domina a concepção da obra. Este objecto insere-se no período barroco, época por ele considerada como a mais frisativa e original da Ourivesaria, nas artes decorativas portuguesas. A peça está reproduzida no livro deste mesmo autor, em co-autoria com Irene Quilhó, “Ourivesaria Portuguesa nas Colecções Particulares”, onde foi descrito como “Boceta em forma de Coruja”.

Em 1964, Bernardo Ferrão apresenta na Exposição “Maio Florido”, três novos exemplares da colecção de Eduardo Rangel e de Fernando Távora (par).

Vd.

— CORREIA, Vergílio (Direcç.), Catálogo – Guia do Museu Machado de Castro – Secção de Ourivesaria Coimbra, Coimbra Editora, 1940, p. 25.

— FERRÃO, Bernardo, *Exposição de Ourivesaria – Maio Florido*, Lisboa, SNI, 1964, cat. n.º 77, 78 e 79.

— SANTOS, Reynaldo, *Exposição de Arte Portuguesa em Londres (800 – 1800)*, Royal Academy of Arts, Outubro de 1955 a Março de 1956, Lisboa 1957, pp. 30 e 31.

— SANTOS, Reynaldo, COUTO, João, POSSOLLO, Guilherme (Direcç.), *Exposição de Ourivesaria Portuguesa e Francesa*, F.R.E.S.S., 1955.

— SANTOS, Reynaldo dos, QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa, nas Colecções Particulares*, Lisboa, 1971, pp. 216 e 217

— *Inventário da Colecção Museu Nacional de Machado de Castro – Ourivesaria sécs. XVI e XVII*, IPM, 1992.





023. SALVA DE GOMOS  
PRATA PORTUGUESA, SÉC. XVII/XVIII

Sem marcas  
Diâm.: 37,0 cm  
Peso: 828,0 g  
B244

A SILVER SALVER  
PORTUGUESE SILVER, 17<sup>th</sup>/18<sup>th</sup> C.

Unmarked  
Height: 37,0 cm  
Weight: 828,0 g

Salva recortada por vinte gomos em prata portuguesa lisa.  
Decoração martelada em gomos côncavos espiralados que se desenvolvem a partir do centro. Medalhão central liso e limitado por meia cana elevada.  
Esta tipologia de salvas com gomos em espiral é particularmente rara, o mesmo acontecendo com as tumbuladeiras.

A reintrodução da obrigatoriedade em marcar os artefactos de ouro e prata, após o interregno filipino, dá-se já no reinado de D. Pedro II e efectuou-se de forma gradual no tempo e no espaço territorial, fazendo com que muitas peças deste período não possuam nem marca de ourives nem de ensaiador municipal, como acontece no presente caso.

Exemplares idênticos ao representado em:

— SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, *Pratas Portuguesas em Coleções Particulares: séc. XV ao séc. XX*, Editora Civilização, Porto, pp. 66 a 69, figs. 16 e 17 e pp. 100 e 105, figs. 33, 34 e 35

Certificado de Autenticidade / *Certificate of Authenticity*

— Sofia Ruival e Henrique Braga



Durante o séc. XV e XVI intensificou-se por toda a Europa a produção artística e científica, período que ficou conhecido por Renascimento ou Renascença. O Império Austro-Húngaro foi um dos principais palcos na arte de trabalhar os metais, com exímios artifices que se destacaram na arte de filigrana de prata e em elaboradas peças de prata dourada. Entre 1519 e 1575 existiam, neste território, grandes poços de minério a céu aberto, sendo o principal local do comércio dos metais a cidade de Nuremberga.

No período barroco, que surge no séc. XVII, apoiado pela Igreja e divulgado por todo o mundo católico pela ordem dos Jesuítas, dominam as características anti-clássicas e também a sobrecarga de elementos.

A palavra barroca nasce de um termo utilizado na joalheria para as pérolas imperfeitas. Toda a arte do barroco, dominada pela luz e sombra, se desenvolve nos países do sul da Europa, fortemente católicos e tem pouca expressão nos países do norte que não aderiram ao catolicismo. Excepção feita ao vale do Danúbio, que pertencia ao Império Austro-Húngaro, fortemente ligado ao catolicismo.

Os objectos do Império Austro-Húngaro, como este expressivo e de grande qualidade par de castiçais de prata dourada, fazem eco de um requintado e elegante estilo na vida citadina de então. O Império foi dissolvido em 1919, aquando do final da 1ª Grande Guerra Mundial.



#### 024. PAR DE CASTIÇAIS

##### PRATA DOURADA

Europa Central, séc. XVI/XVII

Alt.: 22,5 cm

Peso: 801,0 g

B139

##### AN UNUSUAL PAIR OF CANDLESTICKS

##### GILDED SILVER

Central Europe 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 da Europa central dos finais do séc. XVI início do séc. XVII.

Base circular com fustes bojudos e relevados “frutos, folhagens e flores de liz estilizadas”, que se prolongam por contas e gomos intercalados até ao copo. Junto das arandelas sobressaem três aletas em curva e contracurva. O copo encontra-se decorado com uma gravação de “flores”.

A origem dos motivos gravados nestes castiçais, acantos estilizados, volutas e folhagens, faixas curvilíneas que rematam em flor de liz, poderá residir numa estilização dos motivos divulgados pelos ourives de Nuremberga,

nomeadamente da oficina do seu mais célebre Mestre, Wenzel Jamnitzer, a quem são atribuídos projectos idênticos, de um naturalismo ornamental barroco.

O termo prata repuxada, ou em relevo, vem da palavra francesa *repoussé* que significa puxar para fora, ou seja lavar figuras ou adornos de relevo em metal.

A douragem era uma técnica que consistia na aplicação a pincel, da mistura (amalgama) de ouro e mercúrio sobre a peça de metal aquecida e limpa de quaisquer impurezas. O ataque do mercúrio à superfície metálica e a sua evaporação, permitia a fixação do ouro.

025. SALVA D. JOSÉ DE JOÃO COELHO SAMPAIO  
PRATA PORTUGUESA

Marca de ensaiador do Porto

Marca de ourives João Coelho Sampaio – CIS  
(1742–84)

Diâm.: 29,5 cm

Peso: 800,0 g

B199

A JOÃO COELHO SAMPAIO PORTUGUESE  
SILVER SALVER

D. JOSÉ (1750–77), KING OF PORTUGAL

Porto assay mark

CIS – João Coelho Sampaio makers mark  
(1742–84)

Dim.: 29,5 cm

Weight: 800,0 g

Fantástica salva armoriada D. José de três pés, em prata portuguesa, trabalho do notável prateiro João Coelho Sampaio.

Fundo liso com imponente representação heráldica de cartela coroada “Ave” e moldurado com tarja de aletas, flores e folhagens gravadas.

Orla alteada e recortada com superfícies curvilíneas alternando com canelados ondulados, aletas e vieiras estilizadas, repuxadas e cinzeladas. O bordo rebitado à base, técnica muito comum à época.

Assenta sobre três elegantes pés com enrolamentos rematados por concha.

Trabalho de meados do séc. XVIII.

Duplamente marcada com marca de ourives do Porto, João Coelho Sampaio.

A multiplicidade de salvas executadas na segunda metade do século XVIII com fundo liso e orlas de grande volumetria, atesta a popularidade do modelo. Geralmente atribuídas ao reinado de D. José, resultam de uma evolução directa do modelo consagrado nas últimas décadas do reinado de D. João V.

Ensaizador da Câmara Municipal do Porto, João Coelho Sampaio, é unanimemente considerado como um dos melhores ourives portugueses, apresentando sempre nas suas obras uma excelência técnica e artística, ímpar na ourivesaria nacional.

Sampaio deixou-nos um considerável conjunto de obras em prata com a sua punção, que acompanham os vários estilos e gostos que a sua longa carreira de ourives abrangeu, do rococó ao neoclássico.



Vd.

— ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, IN-CM, 1995, p. 219

— SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, *Dicionário de ourives e lavrantes da prata do Porto, 1750–1825*, Civilização Editora, 2005, pp. 457 a 466

Certificado de Autenticidade / *Certificate of Authenticity*

— Sofia Ruival e Henrique Braga





**026. BULE D. JOSÉ DE JOÃO COELHO SAMPAIO  
PRATA PORTUGUESA**

Marca de ourives João Coelho Sampaio – ICS  
(1758–68)  
Alt.: 21,0 cm  
Peso: 1097,0 g  
B258

A JOÃO COELHO SAMPAIO PORTUGUESE  
SILVER TEAPOT  
D. JOSÉ (1750–77), KING OF PORTUGAL  
ICS – João Coelho Sampaio makers mark  
(1758–68)  
Height: 21,0 cm  
Weight: 1097,0 g

Importante bule Josefino “Bico de ave” em prata portuguesa, do período D. José e do mestre prateiro João Coelho Sampaio.

Corpo liso em forma de pêra invertida, com decoração rocaillé no bojo, gravada, repuxada e cinzelada em folhagens, flores – malmequeres e crisântemos –, concheados, aletas e volutas, que se prolongam pela tampa. Esta, de cúpula alta, está ricamente decorada com folhagens e flores, terminando com botão de prata em forma de pinha florida.

Bico com elegante curva canelada, com motivos vegetalistas e concheados flamejantes repuxados, terminando em cabeça de cisne envolvida por folhas de acanto.

Asa em pau-santo em forma de “C”, unindo ao corpo com enrolamento de folhagem.

Assenta sobre base circular de bordo liso.

Vd.

— SANTOS, Reynaldo dos, QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisboa, 1974, p. 188.

— ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, IN-CM, 1995, p. 219.





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

Lisboa (?), 1640–50

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.





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

Lisboa (?), 1640–50

Diâm.: 37,5 cm

C504

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 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.







029. ARCA EM FAIANÇA  
FAIANÇA PORTUGUESA  
Lisboa, 1630–40 (?)  
Dim.: 14,5 x 21,0 x 12,0 cm  
C538

A PORTUGUESE FAIENCE CHEST  
GLAZED PORTUGUESE FAIENCE  
Lisboa, 1630–40 (?)  
Dim.: 14,5 x 21,0 x 12,0 cm

Invulgar peça em faiança portuguesa do século XVII, representando baú de carácter artesanal, apoiado sobre patim incorporado, com cabeça de animal fantástico, com decoração a azul-cobalto sobre esmalte branco.

A tampa e a frente do cofre estão delimitadas por friso a azul e preenchidas por cartela com enrolamentos simétricos de folhas de acanto, desenvolvidas ao modo barroco, através de pincelada gestual e espontânea, ponteadas por ramos de aranhões, vulgarmente inspirados nas folhas de artemisa da porcelana chinesa

Ming. Tem fecho simulado em forma de aldraba e duas pegas laterais.

Embora se desconheça a utilidade do orifício circular na tampa, pensa-se que terá sido criado, exclusivamente por razões funcionais para, ao submeter o objecto à cozedura no forno, este não se partisse.

Peça rara de aparato, seguindo o modelo das arcas portuguesas do século XVII, esta é a única representação de peça de mobiliário que se conhece na faiança portuguesa do século XVII.

Vd.

— CALADO, Rafael Salinas, *Faiança Portuguesa – Sua evolução até ao início do século XX*, Edição dos Serviços de Filatelia, Correios de Portugal, 1992.

— SANTOS Reynaldo dos, *Faiança Portuguesa – Séculos XVI e XVII*, Porto, Galaica.



030. GARRAFA DE FAIANÇA  
FAIANÇA PORTUGUESA

Lisboa, 1630–40 (?)  
Dim.: 26,5 x 12,0 x 12,0 cm  
C500

A PORTUGUESE FAIENCE BOTTLE  
GLAZED PORTUGUESE FAIENCE  
Lisboa, 1630–40 (?)  
Dim.: 26,5 x 12,0 x 12,0 cm

Garrafa paralelepípedica, de secção quadrangular, com ombro arredondado, colo curto e cilíndrico, gargalo proeminente, em faiança coberta a esmalte branco e com pintura a azul-cobalto, peça portuguesa do século XVII.

Está decorada com quatro painéis arqueados onde se inscrevem cartelas, preenchidas por elementos decorativos vegetalistas de influência oriental: crisântemo com duas flores e respectivos ramos e folhas estilizadas em vários tons de azul, sobre vidrado. O ombro é ocupado por faixa barroca de acantos e o gargalo proeminente em esmalte branco.

O formato baseia-se nos frascos europeus de vidro usados para guardar bebidas alcoólicas, proporcionando uma fácil arrumação em caixas de madeira, para melhor transporte. Este modelo foi ainda adaptado a garrafas de porcelana chinesa e laca japonesa da época, como as pertencentes ao Museu Nacional de Arte Antiga, à Fundação Medeiros e Almeida, à Fundação Oriente (Garrafa Vilas Boas e Faria) e ao British Museum.

O oleiro português deu a esta garrafa o seu próprio estilo, imitando a flora e os símbolos da porcelana chinesa, apenas com intenção decorativa, adaptando-a ao formato do próprio objecto, sem o intuito poético que qualquer artista chinês lhe conferiria. Deste modo, este frasco é inédito na sua forma e na

sua decoração. Não representa um modelo tipológico determinado, podendo, no entanto, atribuí-la ao grupo produzido na primeira metade do século XVII, mais especificamente no segundo quartel, cujas características principais são a utilização de azul-cobalto sobre branco de esmalte, e a decoração chinesa associada aos acantos europeus, pintados no ombro do frasco.

Recentemente, Tânia Casimiro atribui estas peças ao período entre 1635 e 1650 como resultado da “democratização do consumo”, que promove uma explosão criativa na faiança portuguesa, originando um modelo de decorações vegetalistas, com grandes pétalas e folhas, mais estilizadas, longe do pormenor decorativo de outrora, como comprovam os achados arqueológicos quer nacionais quer estrangeiros.

Vd.

- SANTOS, Varela, *Portugal na Porcelana da China – 500 anos de Comércio*, Vol. I, Lisboa, Artemágica, 2007, pp. 191 e 192.
- CASIMIRO, Tânia Manuel, “Faiança portuguesa: datação e evolução crono-estilística”, in *Revista Portuguesa de Arqueologia*, Vol. 16, Lisboa, DGPC, 2013, pp. 351–367.
- MATOS, Maria Antónia Pinto de, MONTEIRO, João Pedro, *A Influência Oriental na Cerâmica Portuguesa do Século XVII* (Catálogo), Lisboa: Electa 94, 1994.
- SANTOS, Reynaldo dos, *Faiança Portuguesa – Séculos XVI e XVII*, Porto, Galaica, 1960.
- IMPEY, Olivier e JÖRG, Christiaan, *Japanese Export Lacquer, 1580 – 1850*, Amsterdam, Hotei Publishers, 2005.





031. CALDEIRINHA DE ÁGUA BENTA  
FAIANÇA PORTUGUESA

Lisboa, 1630–40 (?)  
Dim.: 22,0 x 18,0 x 18,0 cm  
C511

A HOLLY WATER SPRINKLER  
GLAZED PORTUGUESE FAIENCE

Lisbon, 1630–40 (?)  
Dim.: 22,0 x 18,0 x 18,0 cm

Caldeirinha em faiança portuguesa do século XVII, com forma bojuda, rodada, coberta de esmalte branco decorado a azul-cobalto. Termina em bordo saliente, revirado para o exterior e tem base estrangulada, acentuada por rebordo cilíndrico. Asa relevada, descrevendo meio círculo.

O bojo está decorado com cartela oval emoldurada, preenchida por heráldica da família “Ângulo”, intercalada com enrolamentos vegetalistas, simétricos de inspiração oriental nas faixas laterais. A asa é constituída por elementos relevados, aleatórios na chacota, através de rebaixamentos executados pelos dedos do oleiro antes de aplicado o vidrado estanífero e decorada com riscas perpendiculares que reforçam esses mesmos rebaixes.

Segundo Aníbal Pinto de Faria, as armas de Ouro com 5 arruelas de verde, partidas de prata, postas em sautor, pertencem à família Ângulo, descendentes de um filho do Rei Ângulo da Escócia, que passaram pelo Reino de Leão no início do séc. XIII e daí para Portugal, em data que ninguém se atreve a definir. Sabe-se que um deles andou por Malaca nos finais do séc. XVI, onde terá granjeado média fortuna e passado a “viver á lei da Nobreza”.

Uma peça muito similar, com cartela preenchida por coroa fechada de origem cristã e elementos vegetalistas orientais, encontra-se no acervo do Museu de Lüneburgo, cidade que tem sido palco de importantes achados arqueológicos, que sugerem relações comerciais extensas com Portugal.

As informações colhidas, tanto nas pesquisas efectuadas na Alemanha como em outros países europeus, como por exemplo ingleses, permitiram reconhecer uma produção portuguesa bastante activa, durante os meados do século XVI e o século XVII, tanto para consumo interno como para outros espaços europeus.

Luis Keil, em 1935, tinha chamado a atenção que a “Faiança de Hamburgo” apresentava analogias evidentes com as congéneres portuguesas. “Em quase todas as peças encontravam-se decorações caracteristicamente portuguesas, mas com brasões, dísticos e emblemas, uns de influência alemã, outros com legendas em alemão”. Em conjunto com o Museu de Hamburgo submeteu a exames e análises comparativas os fragmentos de peças encontrados nos achados arqueológicos lisboenses e os objectos da faiança de Hamburgo, chegando à conclusão de que a argila, o esmalte e a cor azul eram idênticas. Concluiu que a maioria das peças de faiança, designadas de “Hamburgo”, mais não eram do que peças que provinham directamente de oleiros olissiponenses.

Vd.

- KEIL, Luís, “A Faiança de Hamburgo e as suas analogias com a cerâmica portuguesa do século XVII”, in *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, vol. III, Lisboa, 1938, pp. 44 a 47.
- CALADO, Rafael Salinas, “Aspectos da Faiança Portuguesa do século XVII e alguns antecedentes históricos”, in *Faiança Portuguesa de 1600 a 1660*, Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros e Amesterdam, Amsterdams Historisch Museum, 1987, pp. 8/17.
- BAUCHE, Ulrich, *Lissabon – Hamburg Fayenceimport Für Den Norden*, Hamburg, Museum Für Kunst Und Gewerbe, 1996.
- CASIMIRO, Tânia Manuel, *Faiança Portuguesa nas Ilhas Britânicas – Dos Finais do Século XVI aos inícios do Século XVIII*, Dissertação de Doutoramento em História, Arqueologia, FCSH/UNL, 2010.





032. GARRAFA “BELLA’S”  
FAIANÇA PORTUGUESA

Lisboa(?), séc. XVII

Alt.: 27,0 cm

C 501

A PORTUGUESE “BELLA’S” BOTTLE  
GLAZED PORTUGUESE FAIENCE

Lisboa(?), 17<sup>th</sup> c.

Height.: 27,0 cm

Garrafa em faiança portuguesa do século XVII, de bojo facetado, com pescoço cilíndrico terminando em bordo saliente e decorada a azul-cobalto, sobre esmalte branco.

O corpo é globoso, cubiforme, com arestas quebradas, está decorado com busto feminino, de toucado à moda da época, em cada uma das faces, geralmente designados por *Bellas*, influência da majólica italiana. Estão separados por ornamentação vegetalista de inspiração chinesa, reforçando o ritmo da decoração.

O colo está decorado com faixa de elementos espiralados (nuvens chinesas) de onde pendem quatro ramos de folhas estilizadas,

completando a decoração das arestas, encimada por bandas de várias espessuras. A gola apresenta friso de perlados emoldurado por banda indentada e de motivos vegetalistas. Termina em bordo revirado realçado por faixa lisa de azul-cobalto.

Esta garrafa é um belo exemplar da faiança portuguesa do século XVII, não só pelo equilíbrio classicista, e inspiração chinesa em vários pormenores decorativos, mas também pela forma, muito semelhante às do palácio de Vila Viçosa.

---

Vd.

— CALADO, Rafael Salinas, *Faiança Portuguesa – Sua evolução até ao início do século XX*, Edição dos Serviços de Filatelia, Correios de Portugal, 1992.

— SANTOS Reynaldo dos, *Faiança Portuguesa – Séculos XVI e XVII*, Porto, Galaica.



**033. COVILHETE DE GRANDES DIMENSÕES, COM AS ARMAS DA CIDADE DE LISBOA(?)**

Porcelana vidrada  
China, dinastia Ming,  
Reinado Wanli (1573–90)  
Diâm.: 41,0 cm  
C545

A LARGE “LISBON COATS OF ARMS”  
SWATOW DISH(?)  
Glazed porcelain  
China, Ming dynasty  
Wanli period (1573–90)  
Diam.: 41,0 cm

Importante covilhete de grandes dimensões em grés porcelânico, com aba levantada, decorado a azul-cobalto sob o vidrado espesso acinzentado e com craquelée, dos fornos de Zhangzhou, província de Fujian.

No fundo um grande medalhão centrado numa rosa-dos-ventos estilizada. Está rodeada por duas imponentes naus diametralmente opostas, que navegam sobre um mar encrespado e estão separadas por um monstro marinho, possivelmente uma baleia e uma paisagem montanhosa com rochedos e pagode chinês.

A aba tem quatro grandes reservas polilobadas, alternadamente dispostas, que apresentam: umas, um fundo rectangular simulando elemento heráldico estilizado, ladeado por aves exóticas e elementos vegetalistas; as outras, um medalhão ovóide, preenchido por treliça e ladeado por ramos floridos, cabeças de ceptro de *ruyi* e enrolamentos. Separam estes medalhões, um padrão de elementos geométricos com vaso budista ou *guan* (um dos oito emblemas budistas, voto de boa sorte e harmonia) e o *Jing* ou pintura, encimadas por *lingzhis* (cogumelos sagrados, símbolo de longevidade) e uma flor-de-lótus ao centro. No tardoz, a aba apresenta uma singela risca a azul.

O termo *Swatow*, introduzido na Europa pelos holandeses, poderá advir do nome Shantou, porto ao norte da província de Guangdong, na fronteira com a província de Fujian, a partir de onde teriam sido exportados para toda a Ásia e em menor escala para a Europa.

A decoração deste covilhete é muito rara e considerada por alguns autores, nomeadamente Nuno de Castro, como as armas da Cidade de Lisboa, com as naus e pássaros numa interpretação fantasiosa. No entanto, poderá também dizer respeito à navegação dos oceanos (a rosa-dos-ventos, os barcos com características de naus europeias, os monstros marinhos que se acreditava existirem à época), extraídos de uma carta náutica do século XVI, provavelmente de um mapa português ou holandês, como é o caso do Mapa de Malaca do Atlas Miller, editado 1519 e ilustrado por Rui Manuel Loureiro, que se encontra na Biblioteca Nacional de Paris, que apresenta o mesmo tipo de desenhos ilustrativos.

Existem exemplares semelhantes no Museu Quinta das Cruzes do Funchal (inv. MQC2245), no Museu do C.C.C. de Macau em Lisboa (inv.2120) e no British Museum (inv. 1964,0414.1).

Vd.

- CLODE SOUSA, Francisco, *A Madeira na Rotas do Oriente*, Museu de Arte Sacra do Funchal, 2005, pp. 126/7.
- CASTRO, Nuno de, *A Porcelana Chinesa no tempo do Império – Portugal/Brasil*, ACD Ed., 2007, p. 83.
- WELSH, J., *Porcelana de Exportação de Zhangzhou. A Porcelana conhecida por Swatow*, Jorge Welsh Works of Art, 2006, pp. 138/43.
- 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. 52
- CAMPEN, J., *Chinese Ceramics in the Collection of the Rijksmuseum: the Ming and Qing Dynasties*, Amsterdam, Philip Wilson Ed., p. 52





034. PRATO MONOCROMO

Porcelana vidrada a negro  
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, Fig. 552.



035. 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.

Está vestida com 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.

036. 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 Kang shi.

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

No ombro destaca-se um colar polilobado com peônias 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, que termina com banda de painéis justapostos de lótus, sobre fundo azul. Um Leão de Fô em *biscuit*, sentado sobre as patas traseiras e com um filhote, simbolizando uma fêmea, serve de pega.



037. 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 guarnitures 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*.







**038. 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**

Chinese export 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.

039. 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.



040. 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 com ponteados 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 duas outras com um 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.

— 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.

041. PAR DE FIGURAS FAMÍLIA VERDE

Porcelana vidrada  
China, dinastia Qing  
Reinado Kangshi (1677–1722)  
Alt.: 22,0 cm; 23,5 cm  
C523

A PAIR OF FAMILLE VERTE FIGURES

Glazed porcelain  
China, Qing dynasty  
Kangshi period (1677–1722)  
Height: 22,0 cm; 23,5 cm



Par de figuras chinesas em porcelana vidrada, com os ricos esmaltes da “Família Verde”, do período Kangshi.

As faces são sorridentes, com cabelos presos por um adereço com a forma da cabeça de *ruyi*.

A figura feminina, que veste túnica de mangas largas, com motivos florais, debruada azul, sobre uma saia em tons de amarelo, segura uma delicada flor. A figura masculina tem túnica comprida de padrão floral, mangas largas e cinto a volta da cintura.

Assentam numa fina e simplificada base em *biscuit*.



042. PEQUENO COVILHETE YONGZHENG

Porcelana vidrada  
 China, Dinastia Qing  
 Reinado Yongzheng (1723–1735)  
 Diâm.: 13,5cm  
 C506

A YONGZHENG SAUCER DISH  
 Glazed porcelain  
 China, Qing dynasty  
 Yongzheng period (1723–1735)  
 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.

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



043. 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 jadeíte.

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.

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).





044. 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.

Exemplares semelhantes no Museu Nacional de Arte Antiga (inv. 546 Esc) e no Museu Nacional Machado de Castro (inv. 4007; E39).



045. 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.





046. PAR DE ANJOS

Madeira entalhada, policromada e dourada

Indo-Portugueses, séc. XVII

Dim.: 245,0 x 34,0 cm

F932

A PAIR OF ANGELS

Carved, gilded and painted wood

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

Dim: 245,0 x 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 fâcies 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).



**047. PAR DE PALMITOS DE ALTAR**

Teca policromada e espelho  
Indo-Portugueses, séc. XVIII  
Dim.: 115,0 x 47,0 cm  
F956

**ALTAR FLOWER DECORATION**

Painted Teakwood and glass  
Indo-Portuguese, 18<sup>th</sup> c.  
Dim.: 115,0 x 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.



**048. TRINDADE TRIÂNDRICA**

Teca policromada

Oficina Goesa, séc. XVII – 1ª Metade

Dim.: 41,0 x 35,0 cm

F980

“TRINDADE TRIÂNDRICA”

Painted teakwood

Goan School, 17<sup>th</sup>. c. 1<sup>st</sup> half

Dim.: 41,0 x 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, Vishnu, 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*, 6º série, Porto, 1962.

— MATOS, Luís 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.







## CALVÁRIO

*Excepcional conjunto escultórico formado por raro Cristo cingalo-português, do século XVI/XVII em marfim e imagem de Nossa Senhora, São João e Maria Madalena, em madeira policromada, peças indo-portuguesas do século XVII, em alto relevo, pertencentes ao mesmo altar.*

*Este conjunto apresenta-se sob um fundo de paisagem e “longes” de arquitectura, simulando o episódio bíblico, pintado por António Afonso Lima em papel de cenário.*

### 049. SANTA MARIA MADALENA

Madeira policromada  
Indo-portuguesa, séc. XVII  
Alt.: 69,0 cm  
F961

ST. MARY MAGDALENE  
Painted wood  
Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Height: 69,0 cm

Belíssima escultura de Santa Maria Madalena, em madeira esculpida e policromada, trabalho indo-português do século XVII.

A Santa está ajoelhada, com os braços envolvendo a cruz, de *fácies* triste e expressivo, longos cabelos dourados finamente entalhados, que caem sobre os ombros, em madeixas estriadas.

Enverga túnica em tons de verde, de gola redonda, cintada, com um manto vermelho minuciosamente esculpido, que acompanha o cair dos cabelos, reforçando o dramatismo da cena.



050. NOSSA SENHORA

Madeira policromada  
Indo-portuguesa, séc. XVII  
Alt.: 119,0 cm  
F961

OUR LADY  
Painted wood  
Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Height: 119,0 cm

Imagem de grandes dimensões representando Nossa Senhora, seguindo a tipologia mariana da arte Indo-portuguesa, peça atribuível ao século XVII.

A figura está esculpida em alto-relevo, de pé e com as mãos postas em oração. De face serena, mostrando profunda tristeza, enverga túnica vermelha, com um toucado branco, que lhe cobre a cabeça e o pescoço, e manto azul com debrum perlado, sobre a cabeça, caindo em drapeado sobre os braços.





051. SÃO JOÃO EVANGELISTA

Madeira policromada  
Indo-portuguesa, séc. XVII  
Alt.: 119,0 cm  
F961

ST. JOHN THE EVANGELIST  
Painted wood  
Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Height: 119,0 cm

Bela escultura em alto-relevo de São João Evangelista, em madeira esculpida e policromada, indo-portuguesa do séc. XVII. O Santo, representado de pé, com cabelos longos e ondulados, introspectiva e com as mãos cruzadas sobre o peito, olha o Senhor, do qual recebera o pedido para cuidar da Mãe, Santíssima Maria, como se fora a sua. Enverga túnica comprida verde, com manto vermelho sobre os ombros, em drapeado e tem os pés descalços.



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.

**052. JESUS CRISTO**

Marfim  
Cingalo-português, séc. XVI/XVII  
Alt.: 67,0 cm  
F853

**A JESUS CHRIST**

Ivory  
Cingalo-português, 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.









**053. 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.

054. 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.



055. **TABULEIRO INDO-PORTUGUÊS**

Angelim, policromia e ouro  
Indo-português, séc. XVII  
Dim.: 21,8 x 33,0 cm  
F981

AN INDO-PORTUGUESE TRAY  
Painted and gilded marblewood  
Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Dim.: 21,8 x 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.



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.

#### 056. 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.



**057. 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.





058. MENINO JESUS BOM PASTOR

Marfim

Tailândia, período Ayutthaya, séc. XVII

Dim.: 23,0 cm

F843

A BABY JESUS “THE GOOD SHEPHERD”

Ivory

Thailand, Ayutthaya period, 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 23,0 cm



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 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, ressurgiu 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.



059. MENINO JESUS DEITADO

Madeira policromada e dourada  
 Japão, período Momoyama (1568–1600) (?),  
 China (?)  
 Dim.: 11,0 x 8,5 cm  
 F865

A SLEEPING BABY JESUS

Gilded and polychrome carved wood  
 Japan, Momoyama Period (1568–1600) (?),  
 China (?)  
 Dim.: 11,0 x 8,5 cm

Menino Jesus reclinado sobre o flanco direito, escultura luso-oriental do séc. 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 Boddhi nas margens do rio 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 Kimono.

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, período 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.



060. 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 serrados, 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.

061. SÃO JOÃO BAPTISTA

Marfim

Indo-português, séc. XVII

Alt.: 20,0 cm

F 982

ST. JOHN THE BAPTIST

Ivory

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

Height.: 20,0 cm

Invulgar e excepcional escultura indo-portuguesa de São João Baptista, do século XVII, em marfim, inspirada nas esculturas de Jesus Cristo “Bom Pastor”, datável do século XVII. Cabeça tratada com apurada técnica, de cabelos búdicos, em madeixas estriadas, terminando em caracóis. Rosto de semblante pensativo, com pálpebras avultadas, descaídas e boca semicerrada. Veste túnica de velo de Leão, recortada em bico, e enxaquetada em sulcos paralelos, bastante singulares neste tipo de representação. Exibe uma cabeça de leão pendente na orla frontal. É cingida na cintura por um cinto em laçada.

Na mão esquerda segura o Cordeiro sobre um livro e a direita ergue o indicador, atributos do seu papel de “Percursor” e “Anunciador” da vinda do Cordeiro Divino. Está sentado sobre peanha, de pernas cruzadas e tem os dedos de pés unidos e de mesmo tamanho.

A peanha, muito requintada, está dividida em quatro socalcos. Dois símios sentados ladeiam os pés do Santo em posição contemplativa, como se estivessem a escutar a sua mensagem. Por debaixo, a árvore da vida, flanqueada por dois cervídeos que se alimentam dos seus ramos. Na frente e nos flancos estão esculpidos, simetricamente: ovelhas e cordeiros, cerdas e javalis, alimentando-se de arbustos. Na gruta, um leão domina uma ovelha.



São João Baptista é a ligação mais viva entre o Antigo e o Novo Testamento. Percursor e arauto de Jesus Cristo pertence ao reino da Lei e ao reino da Graça. Se este Santo é um dos últimos profetas, também é um dos primeiros mártires da fé de Cristo.

Esta iconografia, própria das oficinas indo-portuguesas, é muito comum na decoração de púlpitos medievais. Alude à

pregação de São João Baptista no deserto: no alto de uma colina fala ao povo que o visita, de indicador direito levantado, sobre a vinda do Messias. Aos seus pés estão os animais selvagens, únicos companheiros.

Vd.

— RÉAU, Louis, *Iconografia del Arte Cristiano – Antiguo Testamento – Tomo I*, Vol.1, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.

— SILVA, Nuno Vassalo e, *Marfins no Império Português*, Lisboa, Scribe, 2013.



**062. 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.



063. 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 esférica 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 direita encontra-se sobreposta sobre a esquerda.

Vd.

— *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, F. C. Gulbenkian, Lisboa, 1991, p. 92.





064. 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.

065. 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."

## 066. TONY MALAU

## O SANTO ANTÓNIO DO KONGO

Marfim

Antigo Reino do Kongo, séc. XVII

Dim.: 10,5 cm

F985

TONY MALAU

THE KONGOLESE SAINT ANTHONY

Ivory

Kingdom of Kongo, 17<sup>th</sup> c.

Height.: 10,5 cm

Importante escultura em marfim do final do século XVII, representando Santo António do Kongo, também conhecido por “António de Boa Fortuna”, “Ntony Malau”, “Toni Malau”, ou ainda “Dontoni Malau”.

Imagem de vulto perfeito, com *facies* lembrando uma máscara africana e cabelo em tufo circular, a tonsura usada pelos seguidores de São Francisco de Assis. De tronco nu e com detalhes anatómicos bem definidos, veste bombachas e cobre-se com a capa dos Franciscanos Capuchinhos. Usa cinto de encordoado grosso com os três nós, que simbolizam as virtudes monacais: castidade, pobreza e obediência à Ordem. Na mão esquerda segura Jesus Cristo de pé, com os braços abertos, como é habitual nas esculturas africanas e, na direita, a Cruz. Tem um gancho de suspensão para ser transportado junto ao corpo, com fins terapêuticos e de protecção, segundo crença local. A imagem está muito gasta e polida, resultado da fricção vigorosa nas áreas enfermas do corpo, esperando a cura para os males.

As relações entre portugueses e congolese iniciaram-se nos finais do século XV (1483) quando Diogo Cão chegou à foz do Rio Zaire, no Antigo Reino do Kongo. O catolicismo terá sido o principal meio de ligação entre

portugueses e autóctones, responsável pela união entre as duas culturas, conduzindo ao aparecimento de um “catolicismo africano”, dinamicamente construído, com manipulação das crenças cristãs conforme os seus próprios interesses e ritos. É exemplo a utilização de sal nos baptismos, para além da água benta, como forma de protecção contra as várias feitiçarias. As cerimónias religiosas utilizavam cruces e imagens de santos, entre outros, que foram acrescentadas às práticas e aos objectos tradicionais, utilizados no Congo.

Impunha-se um enorme esforço aos missionários, regra geral Frades Capuchinhos<sup>1</sup>, que não conseguiam enquadrar certos ritos praticados pelo povo congolês nos dogmas da doutrina cristã. E, com o andar dos tempos, estes processos de “ressignificação”<sup>2</sup>, que exigiam, portanto, um significado novo, passaram a ser considerados como destinados à desordem cristã e ao afastamento de Deus e, por extensão, ao caos demoníaco.

As relações luso-congolese entraram em crise, com ruptura em meados do século XVII (1655), resultado da derrota congolese em Ambuila (*Mbwila*) que culminou com a desagregação do próprio Reino.

É neste contexto que se vai difundir o fenómeno denominado “Antonianismo”, movimento popular dedicado a Santo António. Apesar

da devoção a este Santo ter sido iniciada anteriormente, pelos religiosos portugueses, ela foi intensificada nesta época de crise social, tomando aspetos de messianismo pela mão de Kimpa Vita, baptizada com o nome de Beatriz e natural de Mbanza Congo (a capital do Reino).

Esta sacerdotisa tinha pertencido ao culto de Marinda (*nganda marinda*)<sup>3</sup> e, simultaneamente, educada no catolicismo. Em 1704 alegou ter sido possuída pelo espírito de Santo António recebendo, através desta encarnação, uma força predestinada a enfrentar os problemas do reino. A visão mística revelou-lhe ainda que a Sagrada Família era, na verdade, uma família de negros nascidos em Mbanza Congo e que Jesus Cristo fora baptizado no Norte, na província de Nizundi, e não em Nazareth. Sem contestar a autoridade do Papa, Dona Beatriz repudiava o clero local por se encontrar muito distante das necessidades espirituais do povo congolês. Converteu “Tony Malau”, o Santo António Congolês, no eixo místico deste amplo movimento popular, procurando, simultaneamente, a redenção em vida e a africanização radical de Cristo. Os seus seguidores chegaram a tomar a capital Mbanza Kongo, e terão enviado emissários a todos os cantos do Reino convocando os chefes locais a aderirem ao projecto de reconstrução e reunificação política.

O movimento acaba por ser desfeito pelas tropas do Rei do Congo (1706), sob o comando de frades Capuchinhos, prendendo Kimpa Vita e condenando-a, por heresia, a ser queimada em praça pública.

O culto imposto por esta sacerdotisa atinge processos sincréticos que obedecem a ritos, com códigos culturais miscigenados e simbolicamente representados através destas pequenas esculturas.

Elas tinham o poder de recuperar objectos perdidos ou roubados, proteger as embarcações e os passageiros dos naufrágios e

<sup>1</sup> Foram principalmente os missionários Capuchinhos que marcaram a história do antigo reino do Kongo. Influenciaram as relações estabelecidas entre a coroa portuguesa e as autoridades locais, apesar de estarem subordinados directamente ao papado, através da Sagrada Congregação da Propaganda Fide. O papa Urbano VIII (1623-1644) criou em 1640 a Prefeitura Apostólica do Kongo, subordinada a esta Congregação, e confiada ao trabalho missionário dos Capuchinhos italianos, concedendo-lhes a permissão de coroar os reis do Kongo. Cf.: Eduardo dos Santos, *Religiões de Angola, (...)* p. 95.

<sup>2</sup> THORNTON, John K., “The Development of Na African Catholic Church in the Kingdom of Kongo, 1491 – 1750”, in *Journal of African History*, n.º 25, 1984.

<sup>3</sup> Culto fortemente marcado pelas sociedades secretas Kimpasi que floresceram durante as várias crises sociais. Cf: LIBBY, Douglas Cole, FURTADO, Júnia Ferreira, *Trabalho Livre (...)*, p. 288.

ainda, poderes curativos, quando em contacto com as áreas enfermas do crente. Para além destas capacidades voltadas para a próprio indivíduo, o Antonianismo suscitava nos seus adeptos a predestinação de se julgarem “o povo escolhido”.

A disseminação deste culto incitou o fabrico de esculturas cuja iconografia pode ser melhor entendida à luz de um fenómeno de “ressignificação” ou de “catolicismo congolês”. Nesta pequena escultura, o Tony Malau segura a Cruz, objecto que ocupa um papel importante no sincretismo deste povo. Dada a conhecer pelos portugueses, a Cruz passou a ter um lugar central na mentalidade congoleza, de tal forma que, quando evocavam os espíritos dos antepassados para resolverem as questões dos vivos desenhavam uma cruz no chão. Este objecto assumia-se como um símbolo de toda a cosmologia local, regendo a vida e a morte.

Existe um exemplar idêntico em latão no Musée Royal de L’Afrique Centrale, em Tervuren, Bélgica (Inv. 1955-9-23) e dois no Metropolitan Museum of Art, em marfim e bronze (Inv. n.º 1999.295.6 e 1999.295.1).



Vd.

- LIBBY, Douglas Cole, FURTADO, Júnia Ferreira, *Trabalho Livre Trabalho Escravo – Brasil e Europa Século XVIII e XIX*, São Paulo, Annablume Editora, 2006.
- SANTOS, Eduardo, *Religiões de Angola*, Lisboa, Junta de Investigações de Angola, 1969.
- SOUZA, Marina de Mello e, “Evangelificação e Poder na Região do Congo e Angola: A Incorporação dos Crucifixos por Alguns Chefes Centro Africanos, Séculos XVI e XVII”, in *Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico do Antigo Regime*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, U.N.L.
- FRANCO, Anísio, “Santo António (Toni Malau)” in *Masterpieces – Pégadas dos Portugueses no Mundo*, Porto, ARPAB, 2010.
- THORNTON, John K., “The Development of Na African Catholic Church in the Kingdom of Kongo, 1491 – 1750”, in *Journal of African History*, n.º 25, 1984.
- THORNTON, John K., *The Kongolese Saint Anthony – Dona Beatriz Kimpa Vita and the Antonian Movement, 1684 – 1706*, USA, Cambridge University Press, 1998.
- VAINFAS, Ronaldo e MELLO e SOUZA, Marina de, “Catolização e Poder no Tempo do Tráfico: O Reino do Congo da Conversão Coroada ao Movimento Antoniano, Séculos XV – XVIII”, in *Tempo*, Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, v. 3, n.º 6, dez/1998.
- WYATT, MacGAPFEY, *Religion and Society in Central Africa*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.









067. 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 Fö. 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 Porcelaine & 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.



## 068. CUSTÓDIA-CÁLICE

Prata dourada  
Indo-portuguesa, séc. XVII  
Alt.: 51,5 cm  
Peso: 1356,0 g  
B263

## A MONSTRANCE AND CHALICE

Gilded silver  
Indo-Portuguese, 17<sup>th</sup> c.  
Height: 51,5 cm  
Weight: 1356,0 g



Rara custódia-cálice em prata dourada, repuxada e cinzelada, trabalho indo-português do século XVII, peça híbrida em que o nó do ostensório é formado pela copa do cálice.

Cálice com pé troncocónico, haste tripartida, nó em forma de urna e copa campaniforme, ricamente decorada.

A base é circular de orla plana, alteada por dois registos separados por friso liso e decorados com uma proliferação de ornatos vegetalistas relevados sobre fundo de pontilhado fino, um organizado em friso e o outro em composição radial.

Haste tripartida com dois anéis achatados e lisos, que delimitam nó em forma de urna, com decoração em ovados. Uma bolacha gomada faz a ligação da haste à copa.

De rara beleza é a falsa copa, profusamente decorada com quatro anjos que têm corpos de seres mitológicos hindús – *nagines* – divindades antropomórficas, com tronco humano, seios proeminentes e cauda de serpente<sup>1</sup>. Seguram corrente com tintinábulo

na boca e estão separados por enrolamentos vegetalistas, em simetria. A falsa copa termina em anel espalmado com enrolamentos e a sub-copa é lisa.

Sobre o cálice assenta hostiário com habitáculo circular. A base e a haste são os do cálice, o nó é formado pela copa, onde encaixa o ostensório, dispensando a patena.

O habitáculo do hostiário repousa sobre suporte campaniforme que se coapta perfeitamente à copa, formando um corpo único. Está decorado com cartelas contínuas lobuladas, com quadrifólio em cruz grega, limitadas por friso canelado e o registo alteado tem decoração vegetalista, idêntica à do cálice. Um pequeno nó em bolacha achatada, com decoração gomada, liga esta base ao habitáculo.

O hostiário é profusamente decorado com enrolamentos vegetalistas contínuos, com moldura vazada interrompida por três pináculos em bola achatada e gomada, colocados estrategicamente, simulando cruz,

e dois tintinábulo suspensos. No topo da custódia, um crucifixo com haste e braços em forma de balaustres lisos, reforça a simbologia cristológica da peça. A portinhola dá acesso à lúnula lisa que tem uma Cruz incisa.

Ainda que esta tipologia tenha surgido em Portugal no final de Quinhentos e fosse alvo de grande profusão no século seguinte, apenas se conhece uma custódia-cálice indo-portuguesa na Igreja de São Tomé, em Cansaulim (Goa)<sup>2</sup>. Para além da raridade, merece também um destaque especial a beleza ornamental dos lavrados e simbologia iconográfica, que os ourives indianos souberam adaptar à sua cultura, substituindo os anjos católicos pelas *nagines* hindús, na protecção do Corpo e Sangue de Jesus Cristo.

Vd.

- PINTO, Maria Helena Mendes, *Museu Indo-português, Paço Episcopal – Cochim*, Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 2008.
- SILVA, Nuno Vassallo e, “Tesouros da Terra de Promissam: A Ourivesaria entre Portugal e a Índia”, in *Oceanos*, N.º 19/20, 1994.
- SILVA, Nuno Vassallo e, *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia: do século XVI ao século XVIII*, Lisboa, Santander Totta, 2008.

<sup>1</sup> A cauda de serpente transmite a ideia de renovação, isto é, de juventude eterna. Para além de estarem ligadas ao elemento água – (...) *águas que brotam na Primavera e que vivificam e que são também guardiãs de tesouros aquáticos.*(...) Este papel de protectoras ajusta-se ao objecto que guarda algo de muito precioso. Fernanda Castro FREIRE (coord.), *Mobiliário – Móveis de Conter, Pousar e de Aparato*, Vol. II, Lisboa, F.R.E.S.S., 2002, pp. 78–79.

<sup>2</sup> Esta Custódia-Cálice tem a forma de templete. COUTO, João, “A Ourivesaria na Exposição de Arte Sacra Missionaria” in *Ourivesaria Portuguesa*, Vol. III, Porto, 1951, apud. SILVA, Nuno Vassallo e, “Tesouros da Terra de Promissam: A Ourivesaria entre Portugal e a Índia”, in *Oceanos*, N.º 19/20, 1994, p. 95.



## 069. COFRE

Tartaruga e prata  
Guzerate, Índia, séc. XVI  
Dim.: 7,0 x 13,0 x 7,9 cm  
F935

## A CASKET

Tortoiseshell and silver  
Gujarat, India, 16<sup>th</sup> c.  
Dim.: 7,0 x 13,0 x 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

decoração 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 decoração 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 colecções 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.





## 070. SALEIRO

Madeira, madrepérola,  
carapaça de tartaruga e ouro  
Guzarate, Índia, c. 1600  
Dim.: 6,2 x 8,0 cm  
F665

## A SALT CELLAR

Wood, mother-of-pearl, tortoiseshell and gold  
India, Gujarat, c. 1600  
Dim.: 6,2 x 8,0 cm



Desconhece-se qual o protótipo que terá servido de inspiração para esta peça e qual terá sido a sua função original. No entanto, a sua forma e especialmente a concavidade no quadrado superior, as suas reduzidas dimensões, a preciosidade dos materiais utilizados – e em particular os singulares pinos em ouro – assim como o cuidado posto na sua execução, sugerem que se trate de um saleiro.

O sal é certamente o principal tempero da alimentação humana e, como tal, foi-lhe sempre reconhecido enorme valor. Foi na Europa renascentista, quando os hábitos da burguesia ascendente se tornaram mais sofisticados, que a presença do sal à mesa se tornou quase obrigatória. Foi então que receptáculos, mais ou menos valiosos, começaram a ser desenvolvidos. Alguns eram de vidro, outros de metais vários, e outros ainda em materiais nobres, dependendo do estatuto social do seu proprietário. O saleiro mais espectacular que sobreviveu até aos nossos dias foi encomendado por Francisco I, rei de França (1515–47), ao notável ourives florentino Benvenuto Cellini. De grandes dimensões e realizado em ouro, esmaltes e ébano, esta obra prima da ourivesaria europeia encontra-se presentemente no Kunsthistorisches Museum, em Viena<sup>1</sup>. Registos documentais dão conta ainda que a monarca inglesa Isabel I (r. 1559–1603) tinha em 1574 qualquer coisa como 120 saleiros em materiais vários, mas principalmente em ouro<sup>2</sup>. Tudo leva a crer que a presente peça resulte de uma encomenda ocidental a uma oficina do Guzarate. Foi efectivamente naquela província do noroeste indiano que nos séculos XVI e XVII um enorme número de peças decoradas

com placas de tartaruga e/ou madrepérola foram realizadas de acordo com modelos ocidentais ou mesmo locais. Peças que combinam os dois materiais são menos usuais, mas algumas sobreviveram em colecções reais, permitindo apresentar uma datação aproximada das mesmas. Entre estas destaca-se um tabuleiro de xadrez e gamão, realizado em período anterior ao ano de 1571, já que nessa altura o tabuleiro pertencia a um nobre polaco<sup>3</sup>. O saleiro em análise tem no entanto um pormenor que o distingue desta produção: em vez de os pinos que fixam as placas de madrepérola e tartaruga serem em latão ou prata como é tradicional estes são em ouro. Bem mais típicos são os outros materiais utilizados. Para refletir melhor a luz, foi colocada folha de ouro entre a estrutura,

presumivelmente em madeira, e as placas de tartaruga. Note-se ainda que a recente fixação de uma placa de madrepérola permitiu observar que por baixo desta, a superfície é forrada com placas de tartaruga.

Como curiosidade refira-se ainda que o esquema decorativo da parte concava, assim como o da base, apresentarem enormes semelhanças com aquele que poderá ser considerado o grupo mais comum desta produção, o dos pratos (decorados exclusivamente a madrepérola). Com efeito, o motivo decorativo usado desenvolve-se a partir de uma flor de Lótus. Conhece-se um segundo saleiro com esta forma, embora este seja decorado exclusivamente com placas de madrepérola<sup>4</sup>.

Pedro Moura Carvalho, *Historiador de Arte*

<sup>1</sup> HAYWARD, J.F., *Virtuoso Goldsmiths, and the Triumph of Mannerism, 1540–1620*, Londres, 1976, figs. 311–320.

<sup>2</sup> DORAN, S. (ed.), *Elizabeth: The Exhibition at the National Maritime Museum*, Catálogo de exposição (National Maritime Museum), Londres, 2003, p. 56, cat. 51

<sup>3</sup> Conde de Tenczin. Presentemente no Bayerisches Nationalmuseum, Munique, mas anteriormente na Kunstammer da mesma cidade. Um segundo tabuleiro decorado da mesma forma encontra-se numa colecção privada no Estoril. Ambos encontram-se ilustrados em: TRNEK, Helmut, SILVA, Nuno Vassallo e [et al], *EXOTICA The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstammer*, Catálogo de Exposição, F. C. Gulbenkian, Lisboa, Outubro 2001, pp. 114–117, cat. 21 e cat. 22.

<sup>4</sup> Colecção privada. Ilustrado em: JACKSON, A. e JAFFER, A. (eds.), *Encounters: The Meeting of Asia and Europe, 1500–1800*, Catálogo de exposição (Victoria and Albert Museum), Londres, 2004, p. 252, cat. 19.1.



## 071. TAÇA

Ágata e ouro  
Provavelmente Guzarate, séc. XVII  
Alt.: 5,8 cm  
Diâm.: 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 raras 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., LEOSHO, J., DYE III, J. M. e MARKEL, S., *Romance of the Taj Mahal*, Catálogo de exposição (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*, Catálogo de exposição, 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, Catálogo de exposição (British Museum, etc.), Nova Iorque, 1997, p. 33, cat. 2.7.



## 072. 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.





**073. CAIXA CINGALESA**

Madeira exótica, marfim, prata e tartaruga

Ceilão, séc. XVII (meados)

Dim.: 11,0 x 32,0 x 14,0 cm

F990

**A CINGALESE BOX**

Exotic Wood, ivory, silver and tortoiseshell

Ceylon, mid 17<sup>th</sup> c.

Dim.: 11,0 x 32,0 x 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 recalcitrante", 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 complementaria 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. À 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 Luso-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.



## 074. CAIXA DE ESCRITA

Marfim policromado e prata  
Decão, Índia, séc. XVII  
Dim: 8,0 x 23,0 x 10,0 cm  
F953

## A WRITING BOX

Polychrome ivory and silver  
Deccan, India, 17<sup>th</sup> c.  
Dim: 8,0 x 23,0 x 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.





## 075. VENTÓ

Teca, ébano e marfim e cobre dourado

Indo-português, séc. XVII

Dim.: 25,0 x 25,0 x 31,0 cm

F952

## A TABLE CABINET

Teakwood, ebony, ivory and gilded copper

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

Dim.: 25,0 x 25,0 x 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 azouge, 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 a 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 Descobrimientos 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.



## 076. VENTÓ

Teca, tartaruga, ébano, marfim e  
cobre dourado  
Guzarate, Província do Norte do Estado  
Português da Índia, séc. XVII (início)  
Dim.: 22,5 x 20,5 x 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 x 20,5 x 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 Língua 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 Língua 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.





## 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 pretenso 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 *Kunstkammer* 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 Pedro de Moura Carvalho (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 Annemarie Jordan Gschwend, 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 (*shweibya*), 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 destrincharmos 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 peas 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 Izabela Kopania (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 Victoria Weston (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 Annemarie Jordan Gschwend, 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.



**077. ESCUDO DE APARATO LACADO**

Reino do Pegu (actual Birmânia, Myanmar)  
Séc. XVI – segunda metade  
Madeira, couro, laca e ouro  
Dim.: 58,5 x 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 x 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 *rinceaux* 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.



**078. MESA DE ENGONÇOS (TAMPO)**

Reino do Pegu (actual Birmânia, Myanmar)

Séc. XVI – segunda metade

Madeira, ouro e ferro

Dim.: 2,5 x 92 x 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 x 92 x 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 x 96,4 cm) dita do Cardeal Alberto de Áustria (1559–1621), vice-rei de Portugal, hoje na *Kunstammer* 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.



**079. ESCRITÓRIO DE MESA**

Madeira, laca, ouro, madrepérola e metal dourado

Namban, período Momoyama (1568–1600)

Dim.: 43,0 x 64,0 x 34,0 cm

F715

**A TABLE CABINET**

Lacquer, gold, mother-of-pearl and wood  
Namban, Momoyama period (1568–1600)

Dim.: 43,0 x 64,0 x 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.







o8o. CAIXA

Madeira, laca negra, madrepérola e ouro  
Japão, período Momoyama (1568–1600)  
Dim.: 11,0 x 15,0 x 13,0 cm

F831

A NAMBAN BOX

Mother-of-pearl, black lacquer  
and gold on wood  
Japan, Momoyama period (1568–1600)  
Dim.: 11,0 x 15,0 x 13,0 cm

Caixa rectangular com tampa, trabalho do Japão para o mercado português, em madeira lacada a negro (*uruxi*) polvilhada a ouro (*maqui-é*), com incrustações de madrepérola (*raden*).

As superfícies são lisas, com a decoração vegetalista típica dos trabalhos Namban. Moldurada a ouro. Interior em laca preta uniforme.

É extremamente raro este tipo de caixas de laca Namban, não se tendo a certeza de qual seria a sua utilização; se para uso eclesiástico se para serem usadas para consumo interno, e não para exportação, eventualmente para conter alimentos.

## 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.



o81. 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.

Como complemento deste *inrō* 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.

**o82. 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



o83. 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.





o84. INRŌ, OJIME E NETSUKE

Madeira, laca e ouro

Japão, séc. XIX

Alt.: 7,0 cm

F984

INRŌ, OJIME AND NETSUKE

Lacquered and gilded wood

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

Height: 7,0 cm

*Inrō* de secção ovalisada, formado por quatro caixas sobrepostas e tampa, que se mantêm 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 *inrō* 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.



085. ESCOLA DE JOSÉ DE RIBERA  
MARTÍRIO DE SANTO ANDRÉ  
ESPANHA, SÉC. XVII

Óleo s/ tela

Dim.: 152,0 x 104,0 cm

D1121

JOSÉ DE RIBERA SCHOOL  
MARTÍRIO DE SANTO ANDRÉ  
SPAIN, 17<sup>th</sup> C.

Oil on canvas

Dim.: 152,0 x 104,0 cm



o86. ESCOLA DE AVEIRO  
SANTA JOANA A PRINCESA  
PORTUGAL, SÉC. XVII/XVIII  
Óleo s/ tela  
Não assinado e não datado  
Dim.: 110,0 x 91,0 cm  
D946

AVEIRO SCHOOL  
SANTA JOANA A PRINCESA  
PORTUGAL, 17<sup>th</sup>/18<sup>th</sup> C.  
Oil on canvas  
Unsigned and undated  
Dim.: 110,0 x 91,0 cm







087. PHARMACIA  
FRANÇA (?), SÉC. XVIII  
Aquarela s/ marfim  
Dim.: 5,5 x 4,0 cm  
D626

PHARMACIA  
FRANCE (?), 18<sup>th</sup> c.  
Watercolor on ivory  
Dim.: 5,5 x 4,0 cm

---

Nota / Note

— Miniatura da pintura de Pietro Longhi (1702–85) que se encontra no museu Ca' Rezzonico em Veneza.

— *Miniature on ivory after a painting of Pietro Longhi (1702–85) from the Ca' Rezzonico museum in Venice.*

088. PEDRO DE MATOS  
SANTA CLARA DE ASSIS  
ESCOLA PORTUGUESA, SÉC. XVII  
Pintura s/ cobre  
Assinado no verso; não datado  
Dim.: 22,0 x 16,5 cm  
D677

PEDRO DE MATOS  
SANTA CLARA DE ASSIS  
PORTUGUESE SCHOOL, 17<sup>th</sup> C.  
Painting on copper  
Signed; undated  
Dim.: 22,0 x 16,5 cm

Esta interessante peça devocional de culto doméstico (ou freirático) representa a santa de Assis em figura de meio corpo, aureolada, segurando a Custódia com que afugentou os mouros da cidade. Peça de cuidada execução, tanto na pose como na modelação dos panejamentos, segue um modelo iconográfico corrente no século XVII a partir de gravados maneiristas (como a estampa de Jerónimo Wierix) também utilizadas noutras pinturas portuguesas tardo-maneiristas e barrocas, por exemplo em Josefa de Óbidos (veja-se o cat. Josefa de Óbidos e o tempo barroco, IPPC, 1991; e o estudo de Luís de Moura Sobral sobre um pequeno quadro, muito similar de composição, assinado Josepha de Ayalla, em col. particular). Este cobre está assinado no reverso: o nome de Pedro de Matos corresponde a um pintor activo em Óbidos na

época de Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Ayala, cuja obra não é, todavia, conhecida, facto que vem tributar a esta peça uma especial valia por permitir, a partir de agora, o conhecimento desse obscuro artista obidense, considerado um dos colaboradores da escola de Óbidos.

*Vitor Serrão, Historiador de Arte  
(IHA-FLUL)*





089. ESCOLA CHINESA, SÉC. XIX  
MACAU (?), PORTO INTERIOR  
Aguarela s/ papel de arroz  
Dim.: 14,5 x 26,9 cm  
D55

CHINESE SCHOOL, 19<sup>TH</sup> C.  
MACAU (?), INNER PORT  
Watercolor on rice paper  
Dim.: 14,5 x 26,9 cm



090. ESCOLA CHINESA, 1857  
MACAO, VISTA DA PRAYA GRANDE  
Guache s/ papel  
Não assinado; datado c.i.d.  
Dim.: 8,0 x 11,0 cm  
D1125

CHINESE SCHOOL, 1857  
MACAO, VIEW OF THE PRAYA GRANDE  
Gouache on paper  
Unsigned; dated  
Dim.: 8,0 x 11,0 cm

091. **GEORGES BRAQUE, 1949**

**TASSE ET FRUITS**

Óleo s/ madeira

Assinado c.i.e.; não datado

Dim.: 18,0 x 13,5 cm

D1123

GEORGES BRAQUE, 1949

TASSE ET FRUITS

Oil on wood

Signed; undated

Dim.: 18,0 x 13,5 cm

---

Reproduzido em: / *Illustrated in:*

— Catalogue Raisonné, *Peintures 1948–1957*, p. 18

Certificado de Autenticidade / *Certificate of Authenticity*

— Armand Israël, perito na obra de George Braque

Ex-colecção / *Former collection*

— Aimé Maeght, Paris





092. AMADEO DE SOUZA-CARDOSO, 1914

SEM TÍTULO

Óleo s/ cartão

Assinado c.i.e.; não datado

Dim.: 16,8 x 23,5 cm

D917

AMADEO DE SOUZA-CARDOSO, 1914

UNTITLED, 1914

Oil on cardboard

Signed; undated

Dim.: 16,8 x 23,5 cm

---

No verso: / *On the reverse:*

— *Appartient à M. Robert 1914*

Nota / *Note*

— *Foram efectuados testes aos materiais utilizados na Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação da Sra. Dr.ª Maria João Mello, que confirmou a autenticidade da obra.*

— *The materials used were tested in the Universidade Nova de Lisboa, under the guidance of Mrs. Dr.ª. Maria João Mello, who confirmed the authenticity of the artwork.*





093. CANOGAR, 2009  
TORRE  
Técnica mista s/ papel  
Assinado e datado 2009  
Dim.: 100,0 x 70,0 cm  
D482

CANOGAR, 2009  
TORRE  
Mixed media on paper  
Signed and dated 2009  
Dim.: 100,0 x 70,0 cm



094. SÓNIA DELAUNAY, 1923  
SEM TÍTULO  
Aquarela s/papel  
Assinado e datado c.i.d.  
Dim.: 34,5 x 41,0 cm  
D1112

SÓNIA DELAUNAY, 1923  
UNTITLED  
Watercolor on paper  
Signed and dated  
Dim.: 34,5 x 41,0 cm





095. JOSÉ MALHOA  
VARANDA DO GREGO  
PRAIA DAS MAÇÃS  
Óleo s/ madeira  
Assinado c.i.d.; não datado  
Dim.: 22,0 x 15,5 cm  
D829

JOSÉ MALHOA  
VARANDA DO GREGO  
PRAIA DAS MAÇÃS  
Oil on wood  
Signed; undated  
Dim.: 22,0 x 15,5

---

Reproduzido em: / *Illustrated in:*  
— Catálogo Raisonné, p. 101



096. CARLOS REIS  
SEM TÍTULO  
Óleo s/ tela  
Assinado c.i.e.; não datado  
Dim.: 70,3 x 95,0 cm  
D532

CARLOS REIS  
UNTITLED  
Oil on canvas  
Signed; undated  
Dim.: 70,3 x 95,0 cm





097. ANTÓNIO CARNEIRO, 1921  
SEM TÍTULO – PONTE D. LUÍS  
Óleo s/ tela  
Assinado e datado c.i.e.  
Dim.: 25,0 x 32,0 cm  
D823

ANTÓNIO CARNEIRO, 1921  
UNTITLED – PONTE D. LUÍS  
Oil on canvas  
Signed and dated 1921  
Dim.: 25,0 x 32,0 cm

---

Figurou em: / Exhibited at:

— *Entre as Margens*, M. N. Soares dos Reis, Porto 2013 (cat. p. 32)

Ex-colecção / Former collection

— Abreu-Burmester



098. JOSÉ JÚLIO DE SOUZA PINTO

SEM TÍTULO

Pastel seco s/ papel

Não assinado; não datado

Dim.: 24,0 x 30,0 cm

D297

JOSÉ JÚLIO DE SOUZA PINTO

UNTITLED

Dry pastel on paper

Unsigned; undated

Dim.: 24,0 x 30,0 cm

---

Reproduzido em: / *Illustrated in:*

— Catálogo Raisonné de Tina Bernaerts, Paris (em fase de elaboração)



099. JOÃO VAZ

**CASAS DE PESCADORES, BUARCOS**

Óleo s/ tela colado em madeira

Não assinado; não datado

Dim.: 34,0 x 46,0 cm

D788

JOÃO VAZ

**CASAS DE PESCADORES, BUARCOS**

Oil on canvas laid on wood

Unsigned; undated

Dim.: 34,0 x 46,0 cm

Figurou em: / Exhibited in:

— João Vaz, *Um Pintor do Naturalismo*, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves,  
Lisboa 2005 (cat. p. 206, n.º 221)

Ex-colecção / Former collection

— Família do pintor





100. FALCÃO TRIGOSO, 1918  
SEM TÍTULO – TAVIRA  
Óleo s/ tela  
Assinado c.i.d. e datado 918  
Dim.: 48,0 x 61,5 cm  
D463

FALCÃO TRIGOSO, 1918  
UNTITLED – TAVIRA  
Oil on canvas  
Signed and dated  
Dim.: 48,0 x 61,5 cm



101. FRANCIS SMITH  
SEM TÍTULO  
Óleo s/ tela  
Assinado c.i.d.; não datado  
Dim.: 59,0 x 72,0 cm  
D276

FRANCIS SMITH  
UNTITLED  
Oil on canvas  
Signed; undated  
Dim.: 59,0 x 72,0 cm

No verso: / *On the reverse:*

- No verso etiqueta de exposição no Porto (n.º 2)
- Grade assinada pelo pintor



102. DOMINGUEZ ALVAREZ, 1930

SEM TÍTULO

Óleo s/ tela

Assinado e datado c.i.d.

Dim.: 44,6 x 53,8 cm

D796

DOMINGUEZ ALVAREZ, 1930

UNTITLED

Oil on canvas

Signed and dated

Dim.: 44,6 x 53,8 cm

Figurou em: / Exhibited in:

— F. Calouste Gulbenkian – CAM, Lisboa 2006, cat. p. 170, fig. 53

— Museu Carlo Bilotti, Roma 2012

Reproduzido em: / Illustrated in:

— Alvarez, INCM, Lisboa 1987, p. 65

— LAURA, Castro, *Dominguez Alvarez – Alvarez, Um Caso de Desobediência*, Caminho Editora, p. 31

Inscrição na tela / Writing in canvas

— *Alegre.....nas casas .....no 930*

Ex-colecção / Former collection

— Jaime Isidoro





103. MÁRIO BOTAS, 1979  
SEM TÍTULO  
Técnica mista s/ papel  
Assinado e datado *Lis, Abril 79* c.s.d.  
Dim.: 26,0 x 18,0 cm  
D1126

MÁRIO BOTAS, 1979  
UNTITLED  
Mixed media on paper  
Signed and dated  
Dim.: 26,0 x 18,0 cm



104. MÁRIO ELOY  
SEM TÍTULO  
Óleo s/ cartão  
Assinado c.s.d.; não datado  
Dim.: 23,0 x 19,5 cm  
D1124

MÁRIO ELOY  
UNTITLED  
Oil on canvas  
Signed; undated  
Dim.: 23,0 x 19,5 cm





105. JÚLIO RESENDE, 1966  
DUAS NATUREZAS  
Óleo s/ tela  
Assinado c.i.d.; datado no verso  
Dim.: 100,0 x 100,0 cm  
D73

JÚLIO RESENDE, 1966  
DUAS NATUREZAS  
Oil on canvas  
Signed and dated  
Dim.: 100,0 x 100,0 cm

---

Figurou em: / Exhibited at:

- Goa, *L' Odeur Couleur*, Hôtel-de-Ville de Saint Gilles, Bruxelas, 1999
- Resende, *Cor de Goa*, Câmara Municipal, Aveiro 2000 (cat. p. 4)
- Resende, *Exposição Retrospectiva*, Câmara Municipal, Matosinhos 2001
- Júlio Resende, *Exposição Comemorativa dos 90 Anos do Pintor*, Ed. da Alfândega, Porto 2007
- Resende, *Uma Mão Cheia De Cor*, São Roque Antiquidades e Galeria de Arte, Lisboa 2011

Reproduzido em: / Illustrated in:

- Resende *Cor de Goa*, Ed. Arte do Século, 2000, p. 28
- *Júlio Resende e a Pintura*, Cordeiros, 2007, p. 323



106. MENEZ, 1982  
SEM TÍTULO  
Aquarela s/ papel  
Assinado e datado c.i.d.  
Dim.: 21,0 x 25,5 cm  
D1158

MENEZ, 1982  
UNTITLED  
Watercolor on paper  
Signed and dated  
Dim.: 21,0 x 25,5 cm



107. CARLOS CALVET, 1969  
SEM TÍTULO  
Guache s/ papel  
Assinado e datado c.i.d.  
Dim.: 25,0 x 33,0 cm  
D1142

CARLOS CALVET, 1969  
UNTITLED  
Gouache on paper  
Signed and dated  
Dim.: 25,0 x 33,0 cm



108. ÂNGELO DE SOUSA, 1967

SEM TÍTULO

Acetato de polivinilo em tela  
aplicado s/ aglomerado

Assinado e datado no verso

Dim.: 41,0 x 32,0 cm

D1140

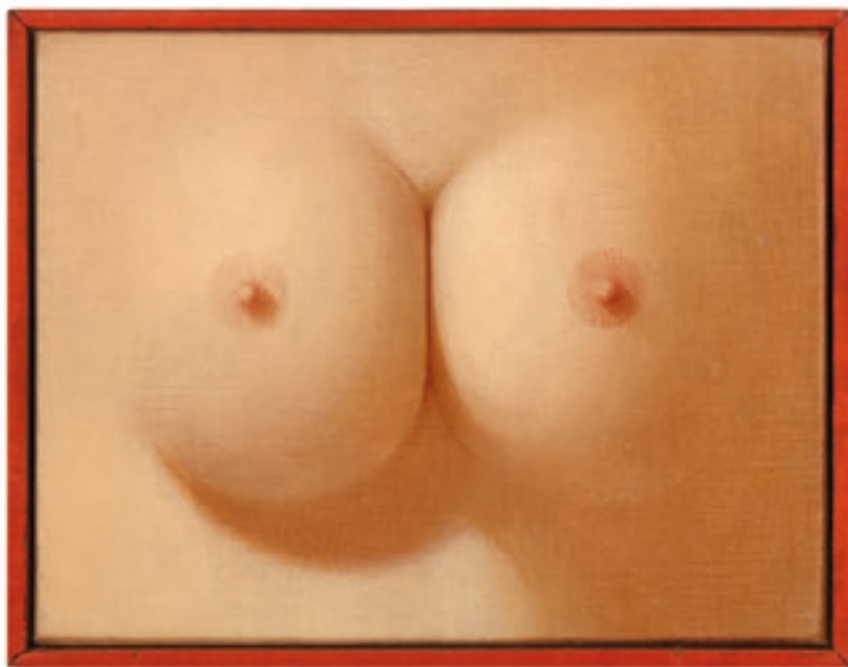
ÂNGELO DE SOUSA, 1967

UNTITLED

Polyvinyl Acetate on canvas laid on  
hardboard

Signed and dated

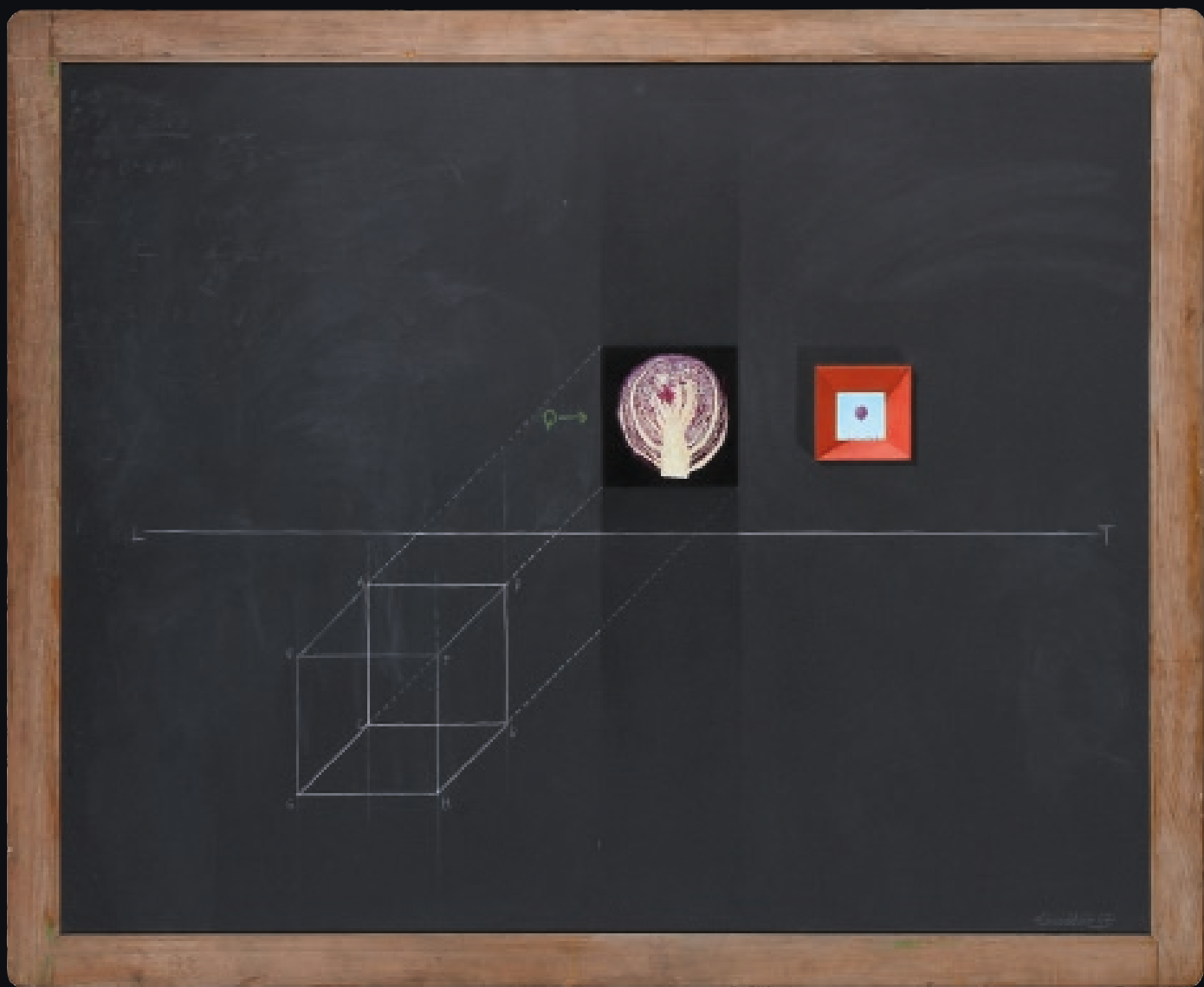
Dim.: 41,0 x 32,0 cm



109. EDUARDO LUÍS, 1977  
SEM TÍTULO  
Óleo s/ tela  
Assinado e datado no verso  
Dim.: 14,0 x 18,0 cm  
D1155

EDUARDO LUÍS, 1977  
UNTITLED  
Oil on canvas  
Signed and dated  
Dim.: 14,0 x 18,0 cm





110. EDUARDO LUIZ, 1967  
LE CHOUX ROUGE SUR LA VILLE  
Técnica mista s/ tela  
Assinado e datado c.i.d.  
Dim.: 157,0 x 167,0 cm  
D914

EDUARDO LUIZ, 1967  
LE CHOUX ROUGE SUR LA VILLE  
Mixed media on canvas  
Signed and dated  
Dim.: 157,0 x 167,0 cm



111. JOSÉ ESCADA, 1972  
SEM TÍTULO  
Guache s/ papel  
Assinado e datado c.i.d.  
Dim.: 29,0 x 36,0 cm  
D1122

JOSÉ ESCADA, 1972  
UNTITLED  
Gouache on paper  
Signed and dated  
Dim.: 29,0 x 36,0 cm

---

Figurou em: / Exhibited at:

— José Escada, S. N. B. A., Lisboa 1980 (cat. n.º 49)



112. JOSÉ ESCADA  
SEM TÍTULO  
Folha-de-flandres  
recortada e pintada  
Não assinado e não datado  
Dim.: 40,0 x 13,0 cm  
D1095

JOSÉ ESCADA  
UNTITLED  
Cutout and painting Tin-plate  
Unsigned and undated  
Dim.: 40,0 x 13,0 cm

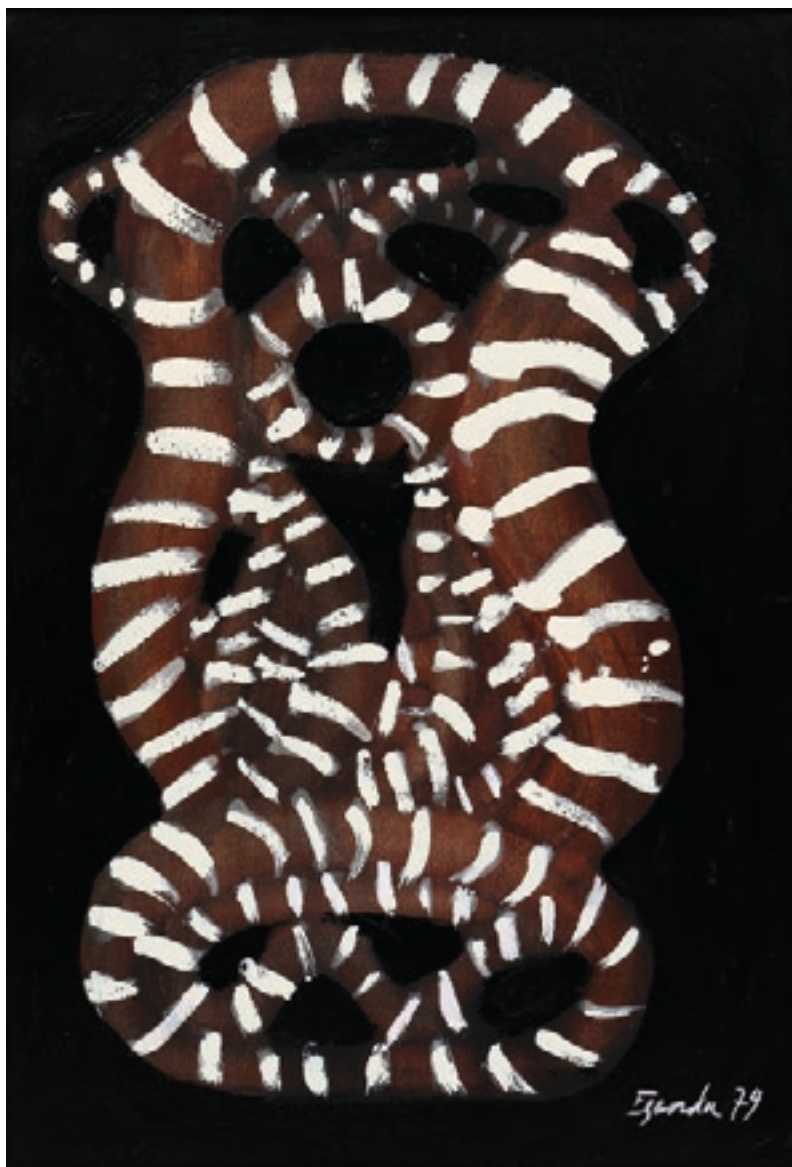


113. JOSÉ ESCADA, 1977  
SEM TÍTULO  
Recorte em cartolina  
em caixa de plástico  
Assinado e datado c.i.e.  
Dim.: 7,0 x 9,0 cm  
D1129

JOSÉ ESCADA, 1977  
UNTITLED  
Cutout on cardboard  
laid on a plastic box  
Signed and dated  
Dim.: 7,0 x 9,0 cm

Nota / Note

— Caixa de baralho de cartas. / *Playing cards box.*



114. JOSÉ ESCADA, 1974  
AS CORDAS  
Óleo s/ tela  
Assinado e datado c.i.d.  
Dim.: 55,0 x 38,0 cm  
D1115

JOSÉ ESCADA  
AS CORDAS  
Oil on canvas  
Signed and dated  
Dim.: 55,0 x 38,0 cm





115. JOSÉ ESCADA  
SEM TÍTULO  
Técnica mista s/ madeira  
Não assinado e não datado  
Dim.: 9,2 x 10,0 cm  
D1105

JOSÉ ESCADA  
UNTITLED  
Mixed media on wood  
Unsigned and undated  
Dim.: 9,2 x 10,0 cm



116. COSTA PINHEIRO, 1953  
SEM TÍTULO  
Óleo s/ platex  
Assinado e datado 53 c.i.e.  
Dim.: 40,0 x 30,0 cm  
D1159

COSTA PINHEIRO, 1953  
UNTITLED  
Oil on hardboard  
Signed and dated  
Dim.: 40,0 x 30,0 cm



117. COSTA PINHEIRO, 1963/1964  
CRUCIFICAÇÃO  
Óleo s/ tela  
Assinado verso; não datado  
Dim.: 70,0 x 40,0 cm  
D1160

COSTA PINHEIRO, 1963/1964  
CRUCIFICAÇÃO  
Oil on canvas  
Signed; undated  
Dim.: 70,0 x 40,0 cm





118. COSTA PINHEIRO, 1963  
ROMANCE II – A BATALHA DOS  
UNICÓRNIOS  
Óleo s/ tela  
Assinado e datado c.i.d.  
Dim.: 125,0 x 175,0 cm

COSTA PINHEIRO, 1963  
ROMANCE II – A BATALHA DOS  
UNICÓRNIOS  
Oil on canvas  
Signed and dated  
Dim.: 125,0 x 175,0 cm



119. COSTA PINHEIRO  
MUNIQUE 1979/80  
ESPAÇO-POÉTICO DE FERNANDO  
PESSOA E MEU  
Óleo s/ tela  
Assinado e datado  
Jun. 79 | Fev. 80 no verso  
Dim.: 91,0 x 106,0 cm

COSTA PINHEIRO  
MUNICH 1979/80  
ESPAÇO-POÉTICO DE FERNANDO  
PESSOA E MEU  
Oil on canvas  
Signed and dated  
Dim.: 91,0 x 106,0 cm

---

Figurou em: / Exhibited at:

- Costa Pinheiro, *O poeta Fernando Pessoa*, F.C.G., Lisboa 1981 (cat. n.º 17)
- Costa Pinheiro, *Der Dichter Fernando Pessoa*, Galeria Christoph Dürr, Munique 1981
- *Le Poète Fernando Pessoa*, Centre Culturel Portugais, F.C.G., Paris 1985





120. COSTA PINHEIRO, MUNIQUE 1984  
O JOVEM POETA FERNANDO  
PESSOA E UMA JANELA  
ESPAÇO-POÉTICO  
Óleo s/ tela  
Assinado e datado  
*Jan. Julho 84* no verso  
Dim.: 170,0 x 135,0 cm

COSTA PINHEIRO, MUNICH 1984  
O JOVEM POETA FERNANDO  
PESSOA E UMA JANELA  
ESPAÇO-POÉTICO  
Oil on canvas  
Signed and dated  
Dim.: 170,0 x 135,0 cm

---

Nota / Note

— Foi feita uma Tapeçaria de Portalegre a partir desta obra.  
— A Portalegre Tapestry has been made from this painting.



121. GRAÇA MORAIS, 1986  
O GRITO  
Acrílico s/ tela  
Assinado e datado c.i.d.  
Dim.: 97,0 x 130,0 cm  
D1110

GRAÇA MORAIS, 1986  
O GRITO  
Acrylic on canvas  
Signed and dated  
Dim.: 97,0 x 130,0 cm



122. JÚLIO POMAR, 1965  
VINCENNES II  
Óleo s/ tela  
Assinado e datado 65 c.i.e.  
Dim.: 65,0 x 81,0 cm  
D1107

JÚLIO POMAR, 1965  
VINCENNES II  
Oil on canvas  
Signed and dated  
Dim.: 65,0 x 81,0 cm

---

Reproduzido em: / *Illustrated in:*

— Catálogo Raisonné I – *Pinturas, Ferros e “Assemblages”* 1942–68, p. 217, n.º 311

Figurou em: / *Exhibited at:*

— *Júlio Pomar, Les Courses*, Galerie Lacroche, Paris 1965 (cat. n.º 12)

— *Júlio Pomar, Obras Recentes*, S.N.B.A., Lisboa 1965

Ex-colecção / *Former collection*

— Mário Vinhas





123. MÁRIO CESARINY, 1972  
SEM TÍTULO  
Técnica mista em papel s/ tela  
Assinado e datado c.i.d.  
Dim.: 46,0 x 34,0 cm  
D1117

MÁRIO CESARINY, 1972  
UNTITLED  
Mixed media on paper laid on canvas  
Signed and dated  
Dim.: 46,0 x 34,0 cm



124. MÁRIO CESARINY, 1957  
SEM TÍTULO  
Técnica mista s/ tela  
Assinado c.i.d.; não datado  
Dim.: 70,0 x 100,0 cm  
D1156

MÁRIO CESARINY, 1957  
UNTITLED  
Mixed media on canvas  
Signed; undated  
Dim.: 70,0 x 100,0 cm

---

Reproduzido em: / *Illustrated in:*

— *Mário Cesariny*, Fundação EDP, 2005, p. 116

Figurou em: / *Exhibited at:*

— *Mário Cesariny, Um Grande Inventor de Pintura*, Galeria São Mamede, Lisboa 2014 (cat. n.º 09)

— *Mário Cesariny*, Museu da Cidade, Lisboa 2004

— *Mário Cesariny*, Fundação Cupertino de Miranda, V. N. de Famalicão 2005





125. NIKIAS SKAPINAKIS, 1967  
PAISAGEM XXXIII  
Óleo s/ tela  
Assinado e datado no verso  
Dim.: 92,0 x 65,0 cm  
D1106

NIKIAS SKAPINAKIS, 1967  
PAISAGEM XXXIII  
Oil on canvas  
Signed and dated  
Dim.: 92,0 x 65,0 cm



126. NIKIAS SKAPINAKIS, 1965  
CIRCO DE CAMPOLIDE  
Óleo s/ tela  
Assinado e datado 65 c.i.d.  
Dim.: 97,0 x 146,0 cm  
D1157

NIKIAS SKAPINAKIS, 1965  
CIRCO DE CAMPOLIDE  
Oil on canvas  
Signed e dated  
Dim.: 97,0 x 146,0 cm

---

Reproduzido em: / *Illustrated in:*

- PERNES, Fernando, *Nikias Skapinakis*, Coleção de Arte Contemporânea, Ed. Artis, Lisboa 1972, p. 7.
- *Nikias Skapinakis, Prospectiva 1966–2000*, Museu de Serralves, Porto 2000, p. 40
- *Nikias Skapinakis, Presente e Passado – 2012–1950*, Museu Coleção Berardo, Lisboa 2012, p. 258.



127. **ÁLVARO LAPA, 1970**  
**SEM TÍTULO**  
Esmalte s/ aglomerado  
Assinado e datado c.i.e.  
Dim.: 45,0 x 34,5 cm  
D1130

ÁLVARO LAPA, 1970  
UNTITLED  
Enamel on chipboard  
Signed and dated  
Dim.: 45,0 x 34,5 cm

---

Certificado de Autenticidade / *Certificate of Authenticity*

— Hugo Lapa



128. JORGE MARTINS, 1969  
SOUVENIR DE LESBOS  
Óleo sobre tela  
Assinado e datado c.i.d.  
Dim.: 116,0 x 89,0 cm  
D1143

JORGE MARTINS, 1969  
SOUVENIR DE LESBOS  
Oil on canvas  
Signed and dated  
Dim.: 116,0 x 89,0 cm

---

Figurou em: / Exhibited at:

— Jorge Martins, Galeria 111, Lisboa 1970 (cat. n.º 17)





129. ANA VIDIGAL, 2003  
MANHAS E MANHÃS  
Plástico s/ MDF  
Assinado e datado no verso  
Dim.: 121,0 x 121,0 cm  
D1116

ANA VIDIGAL, 2003  
MANHAS E MANHÃS  
Plastic on MDF  
Signed and dated  
Dim.: 121,0 x 121,0 cm

---

Nota / Note  
— Tiragem 2/2.





130. MIGUEL BRANCO, 2009  
SEM TÍTULO  
Bronze patinado  
Assinado e datado  
Dim.: 18,0 x 49,5 x 20,0 cm  
D1139

MIGUEL BRANCO, 2009  
UNTITLED  
Patinated Bronze  
Signed and dated  
Dim.: 18,0 x 49,5 x 20,0 cm



131. MIGUEL BRANCO, 2015  
SEM TÍTULO  
Óleo s/ madeira  
Assinado e datado no verso  
Dim.: 19,2 x 27,0 cm  
D1145

MIGUEL BRANCO, 2015  
UNTITLED  
Oil on wood  
Signed and dated  
Dim.: 19,2 x 27,0 cm



132. MIGUEL BRANCO, 2014  
SEM TÍTULO, ON FOOD #11  
Técnica mista s/ papel  
Assinado e datado no verso  
Dim.: 25,0 x 34,0 cm  
D1150

MIGUEL BRANCO, 2014  
UNTITLED, ON FOOD #11  
Mixed media on paper  
Signed and dated  
Dim.: 25,0 x 34,0 cm

---

Figurou em: / Exhibited in:

— Miguel Branco, *The Silence of Animals*, Schloss Ambras, Innsbruck 2015  
(cat. p. 31)

## § 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

408748/16

## § TIRAGEM

300 EXEMPLARES

## § ABRIL DE 2016

INTERDITA A REPRODUÇÃO TOTAL OU PARCIAL

## § ©SÃO ROQUE 2016





SÃO ROQUE  
ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE  
RUA DE S. BENTO 199B e 269  
LISBOA — PORTUGAL

