

## A Recâmara <sup>1</sup> do Museu Nogueira da Silva César Valença

"A mania de coleccionar não é senão um desenvolvimento, uma degenerescência, uma necessidade de projectar à volta de si uma atmosfera".

*Mário Praz in "Philosophie de l'Ameuble."*

"Ver um mundo num grão de areia e um céu numa flor silvestre, prender o infinito na palma da mão e a eternidade numa hora".

*William Blake in "Auguries of Innocence"*



A necessidade de expôr peças de várias épocas e materiais, o interesse didáctico de colocar as grandes presas de elefante, objecto de especial interesse repetida e curiosamente demonstrado pelos alunos que passam semanalmente pelo Museu, constituíram um desafio à direcção da Casa. Divididos entre uma apresentação rigorosa, de estrita obediência estilística ou cronológica que tornaria impraticável mostrar objectos de boa qualidade estética ou didáctica mas de difícil colocação em outras zonas do Museu e uma apresentação heterodoxa que poderá não agradar aos partidários de cânones rigorosos, decidiu-se por uma forma de exposição mais heterogénea que nos pareceu não apenas útil mas também interessante. Ao escolher-se uma larga flexibilidade na apresentação pretende-se que os objectos estabeleçam relações entre si ou se confrontem. Que despertem emoções, que sugiram o sentido de viagem no tempo e no espaço e aumentem a curiosidade pelas culturas aqui representadas. Querer-se-ia ainda alicerçar a ideia de que a beleza não é inerente a um período nem a uma civilização. Neste espaço cruzam-se objectos de épocas e culturas variadas muitos dos quais, com incidências nos marfins, contêm em si individualmente um cadinho de culturas ligando-os à Europa, Ásia e também a África, origem dominante do material em que eram realizados os marfins luso-orientais. Há um fio condutor neste labirinto cuja base é a nobreza dos materiais: marfim, ouro, pedras preciosas, prata e alabastro. A mistura de influências aqui presente é igualmente uma característica da civilização portuguesa que lhe deu a dimensão universal, ao que de outro modo seria apenas uma estreita faixa de terra na periferia da Europa. A capacidade de inter-relação, de convívio de familiaridade espontânea existente entre as obras, sob o factor comum da beleza e da qualidade, parecem tornar possível e desejável o nosso objectivo.

A escolha utilizada neste espaço continua a tradição dos gabinetes de curiosidades, dos “Studiolo” da Renascença e das “Wunderkammer” organizadas na segunda metade do séc. XVI influenciadas pelo Maneirismo que são uma das mais importantes matrizes dos Museus, juntamente com os tesouros eclesiásticos ou laicos os “Schatzkammer” de forte tradição germânica.

Nas “Wunderkammer”, nas “Kunstkammer” “Gabinetes de curiosidades” e nos “Tesouros” a Artificialia, obras de arte manufacturadas, vizinhavam pacificamente a Naturalia, espécimes naturais frequentemente de origem

exótica. Essas salas continham o sentido transcendente da unidade profunda do mundo criado, apresentando-se como um mostruário onde o microcosmo reflectia o macrocosmo onde eram cultivados o mundo da arte, do esoterismo e da ciência, ainda com uma fronteira difusa com a alquimia. Assim como hoje se argumentam as escolas museográficas que se vão sucedendo, também as “Wunderkammer” tiveram o seu teórico em Samuel Quiccheberg que no “Teatro do Mundo” (1565) defendeu a unidade de Naturalia e Artificialia nas colecções.

Em Portugal, na época Maneirista, contamos com a magnífica recâmara da Rainha D. Catarina de Áustria, Mulher de D. João III que, como os seus parentes de Madrid, Bruxelas, Viena ou Praga, possuía a paixão do coleccionismo. Protectora do pintor flamengo António Moro, que tanta importância viria a ter na tipização do retrato de corte europeu, juntava aos quadros executados pelo seu notável protegido, jóias, objectos exóticos originários do império português, como cocos de Ormuz, marfins de África, cristais de rocha, amuletos, arcas de Ceilão, móveis da Índia, porcelanas da China, panos de seda e algodão do Oriente, ervas medicinais e pedras preciosas.

Esta Habsburgo, rainha de Portugal, foi possuidora de uma das maiores colecções na Europa do séc. XVI.

Ainda em Portugal, em Sintra, D. João de Castro, o Vice-Rei cuja probidade se tornou um arquétipo, esse genial homem da ciência, autor dos Roteiros da Índia, possuía na sua quinta da Penha Verde uma sala de tesouros, além de uma importante colecção de pintura, natural no humanista italinizante, amigo de Francisco de Holanda, um crocodilo embalsamado e um osso de gigante. Nos jardins da Penha Verde havia estelas gravadas em sânscrito que vizinhavam plantas exóticas igualmente vindas da Índia.

Fora de Portugal é ainda na família da Rainha D. Catarina da Áustria que se encontram outras notáveis “Wunderkammer”. O Imperador Rudolfo II (1552-1612) na sua Corte de Praga, onde viveu rodeado de astrólogos e pintores, juntou uma inquietante e preciosa colecção de obras onde a beleza contrastava com o bizarro que aliás se reflectia no pintor da corte: Arcimboldo, considerado como um precursor do Surrealismo. O tio do Imperador Rudolfo,

o arquiduque Fernando do Tirol (1520-1595) possuía igualmente um célebre tesouro onde o precioso saleiro de Cellini fazia companhia a uma noz de coco montada sobre prata, castiças feitos de conchas, relíquias mexicanas, objectos de marfim e de coral, retratos de juristas célebres e de belezas femininas pintadas por Francisco Terzio. Do tecto pendiam serpentes e crocodilos empalhados.

Utilizamos para esta sala a palavra recâmara porque a mais habitual, “tesouro”, seria excessiva ou pretenciosa pese embora a importância de alguns componentes desta nova sala do Museu.

O termo recâmara é utilizado nos documentos que descrevem a colecção da mulher de D. João III sem que pretendamos impossíveis comparações. Por fim, os próprios dicionários legitimam o uso deste vocábulo como definição de uma sala interior e resguardada.

Iniciamos a visita pelos objectos com maior volume e que provocam uma forte impressão nos visitantes menos atacados por preconceitos do “gosto”, as grandes presas de marfim.

O elefante, sendo o maior animal terrestre, tem um lugar muito importante no imaginário dos homens. No ocidente, desde Aníbal que este animal é um mito e não foi por casualidade que o Rei D. Manuel I fez incluir estes paquidermes na sua celebrada embaixada ao Papa.

Embora o marfim seja por vezes utilizado nos objectos africanos executados para uso no Continente Negro, como as trompas de caça, é sobretudo uma matéria-prima cujo valor o destinou prioritariamente à exportação.

O excesso de procura das presas provocou no fim do séc. XIX e no séc. XX a rarefacção do elefante. Foi no norte de África que este animal desapareceu em primeiro lugar, pois o marfim foi utilizado em pequenas esculturas e como decoração no mobiliário, pelas civilizações do Próximo Oriente e também pela Etrusca, Grega, Helenística e Romana. O mundo Bizantino teve igualmente um grande apreço pelo marfim inclusivé para a figuração cristã. O prestígio deste material é de tal forma importante que se associa ao culto Mariano, recebendo a Mãe de Cristo, entre outros, o epíteto de “Turris Eburnea”.

Além de Bizâncio, também nos territórios que deram origem à Europa Ocidental o marfim era um material extremamente apreciado para a figuração de Cristo ou da Virgem.

Ao inciar a Idade Moderna, os descobrimentos portugueses vão revolucionar entre outros, o tráfico de marfim.

Nos fins do séc. XV o marfim era trazido da costa da Guiné pelos portugueses para a feitoria de Bruges onde uma parte era trabalhada e outra reexportada para outras regiões, incluindo Paris. Com a mudança da feitoria portuguesa para Antuérpia continua o comércio do marfim. Foi aí que Dürer trocou o seu S. Jerónimo (actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa) por vários objectos exóticos entre os quais saleiros indianos de marfim.

Como é natural, nem todo o marfim trazido da Costa Africana era enviado de Lisboa. Bastante seria trabalhado em Portugal, no entanto, as peças portuguesas dessa época são raríssimas. Esteve presente na Europália 91 um baixo relevo, pertença de uma notável colecção particular de Lisboa <sup>2</sup>, do início do séc. XVI, representando um presépio com um fundo já de sabor renascentista.

O marfim utilizado nas esculturas hispano-filipinas era originário do Sião, Camboja, da China e em muita menor quantidade de uma das ilhas do arquipélago das Filipinas. Parte do marfim teria chegado indirectamente da África pela Índia com um centro de distribuição em Ormuz. Os marfins indo-portugueses eram maioritariamente executados com marfins africanos. As regiões onde existe melhor marfim são as zonas arborizadas e húmidas onde o marfim é mais denso, consistente, não granulado e que embranquece com o tempo. O marfim da savana é mais amarelado, quebradiço, mais leve e ganha "craquelé".

Parece-nos pertinente o excerto de um texto relativo a Portugal, do Museu Britânico ADD 28.461 (Documentação Ultramarina Portuguesa transcrito na obra sobre marfins da autoria de Margarita M. Estella Vol. I <sup>3</sup>. Documento 36 (s.a) "... e na cafraria de onde ele vem não serve mais que de tapumes de herdades e daí vai para a Índia, cerca de uns anos por outros quarenta a

cincoenta mil dentes grandes e médios, pelo que é necessário que morram quarenta a cinquenta mil elefantes machos e bravos porque não têm as fêmeas nem os usam nos domesticados”.

Ao comprovar-se a origem africana da matéria-prima usada nos objectos de marfim indo-portugueses, as grandes presas de elefante presentes nesta recâmara e adquiridos em Lourenço Marques em 1970 pelo patrono deste Museu ganham uma relação mais estreita com as peças manufacturadas que lhe estão próximas.

Na Costa Oriental de África a grave diminuição do marfim deu-se sobretudo a partir da segunda metade do séc. XIX, sendo paralela a busca de escravos negros ao das presas dos elefantes. Os escravos tinham um papel da maior importância no tráfico pois carregavam o marfim cujo valor médio era cerca de duas ou três vezes maior que o preço dos homens que o transportavam.



Par de estatuetas de marfim representando figuras alegóricas, com uma cornucópia e flores e outra com dois cupidos com corações trespassados por setas. França 2.ª metade do séc. XVIII. Provável influência do Escultor Clodion (1733-1811).

Alt. 37,3 cm	Larg. 11,8 cm
Alt. 37,6 cm	Larg. 12,6 cm

Os únicos marfins europeus expostos nesta sala, duas figuras alegóricas, relacionadas uma com o amor e outra com a abundância, são francesas da 2.ª metade do séc. XVIII e parecem influenciadas pelo Escultor Claude Michel (1733-1811) conhecido por Clodion. Todos os outros marfins são indo-portugueses, luso-cingaleses, um notável grupo hispano-filipino representando a Sagrada Família e ainda um interessante grupo japonês representando a Sagrada Família e ainda um interessante grupo japonês de netsukes. Estas peças são pouco frequentes nos museus e colecções portuguesas. Os trajes tradicionais japoneses não têm bolsos, pelo que são acompanhados por pequenas bolsas-caixas, de laca, chamadas Inros onde se podem guardar medicamentos e outras coisas. São suspensos à volta da cinta por cordões de seda, travados por pequenas esculturas, os Netsukes. Podem representar pessoas, frutas ou animais e serem executados com raízes, buxo, coral ou marfim. Estes últimos eram, em princípio, trabalhados junto às cidades portos por onde chegavam as presas de elefante.

Este conjunto pertence ao séc. XIX com excepção do Netsuke representando um rato, peça do séc. XVIII, atribuído a Tomatade o mais famoso entalhador de Netsukes de marfim.



Rato, Netsuke, Japão, marfim atribuído a Tomatade o mais famoso entalhador de netsukes, séc. XVIII.

Alt. 2 cm    Larg. 4 cm

A difusão das gravuras europeias quer nas possessões portuguesas quer espanholas teve uma grande importância na elaboração das esculturas, na

própria composição da pintura de quadros em todo o Ocidente e nas porcelanas da China de exportação que igualmente utilizavam a cópia de gravuras.

Chamam-se vulgarmente indo-portugueses aos marfins trabalhados no ocidente do sub-continente indiano. A elaboração das imagens de marfim é paralela à preocupação missionária, testemunhada logo na descoberta em 1498 pois, na frota de Vasco da Gama seguiam já dois religiosos. Nas viagens seguintes o número de missionários aumentou. Goa será paralelamente a sede política e militar do Estado da Índia que englobava nominalmente territórios desde a África Oriental aos Mares da China e também a sede do um patriarcado de onde irradiavam missionários para todo o Oriente, por intermédio do Padroado cuja influência se manteve mesmo depois da decadência política de Portugal.

Entre as imagens indo-portuguesas destacam-se pelo seu interesse os chamados Bons Pastores.



"Bom Pastor", marfim,  
Indo-Português, séc. XVII.  
Alt. 7 cm Larg. 3,5 cm

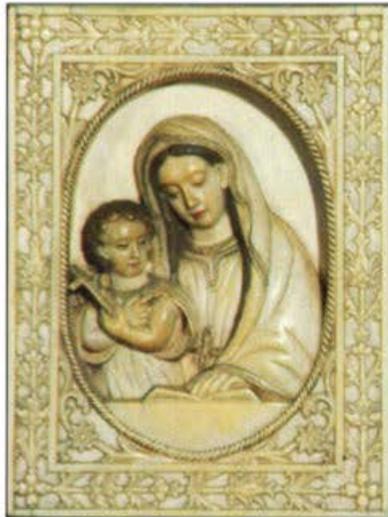


Menino Jesus "Salvator Mundi",  
marfim Indo-Português, séc. XVII.  
Alt. 34 cm Larg. 8 cm

Este tipo de imagens, originárias de Goa, personifica o extraordinário sincretismo cultural resultante da epopeia portuguesa no Oriente. No séc. VII, seguidores da religião dualista de Zoroastro foram expulsos da Pérsia pelos muçulmanos e instalaram-se na Índia sob o nome de Parses.

Estes crentes possuíam uma divindade persa, Ymo representada como pastor, entidade propiciadora da água, salvadora dos homens e dos animais que guardava numa caverna salvando-os da seca. Este mito foi transvertido com a largueza de vistas, própria da sua missionação, pela Companhia de Jesus, dando origem ao Bom Pastor. A imagem está sempre colocada sobre um rochedo dando abrigo aos animais e possui também uma fonte. O tema da água purificadora é igualmente uma constante da iconografia cristã. Nas imagens do Bom Pastor desta colecção faltam infelizmente as bases.

Podem separar-se das outras imagens indo-portuguesas, pela sua especificidade, as peças luso-mogois, das quais é interessante exemplo a placa representando a Virgem com o Menino de aspecto naturalista.



Placa de marfim da Virgem com o Menino.  
Trabalho Luso-Mogol, meados do séc. XVII.

Alt. 17 cm    Larg. 12,7 cm

Esta placa luso-mogol é conjuntamente com a Sagrada família hispano-filipina uma das imagens de marfim mais curiosas deste conjunto.

Na decoração floral que rodeia a Virgem e o Menino nota-se o naturalismo introduzido na Arte Mogol pelas reproduções das gravuras de obras de botânica trazidas da Europa pelos sacerdotes da Companhia de Jesus recebidos na corte do Grão-Mogol desde 1580.

Os jesuítas foram encarregues nessa corte, tal como em Pequim, de trabalhos científicos entre os quais o estudo de plantas medicinais e organização de herbanários. Os pintores e escultores da corte do Grão-Mogol teriam assim contactos duplos com o naturalismo europeu, o que aliás se reflecte no célebre mausoléu Tâj-Mahal terminado em 1643.

Encontram-se igualmente nesta colecção três peças Luso-cingalesas. Que tal como indica o nome são originárias da ilha do Ceilão, situada a sudoeste da Península de Índia, actualmente conhecida por Sri-Lanka. Esta ilha era importante para o comércio português das especiarias com destaque para a canela.



Nossa Senhora da Conceição, marfim Ceilão, séc. XVII.

Alt. 14 cm    Larg. 4,9 cm

O Ceilão é conhecido dos portugueses desde 1501 mas só em 1518 se constroi a fortaleza de Columbo. No séc. XVII com a abertura dos mares e a decadência do império português do Oriente o Ceilão é ocupado pelos holandeses em 1656.

Na sequência da viagem da circunvalação de Fernão Magalhães os espanhóis fazem várias tentativas para encontrar um caminho que ligue o Oriente aos seus territórios, sem tocar as zonas portuguesas delimitadas pelo tratado de Saragoça. A partir de 1565 criam uma nova rota conhecida pelo Galeão de Manila que irá ligar as Filipinas pelo norte do Pacífico à nova Espanha, o Vice Reino do México. Da América Espanhola os produtos orientais atingiam Sevilha pelo Atlântico.



Sagrada Família, marfim, hispano-filipino, séc. XVII.

Alt. 21,5 cm    Larg. 20 cm

A colonização das Filipinas porá os mesmos problemas de missionação e aculturação aos Espanhóis que os territórios do Estado da Índia incluindo Macau e noutra escala a China e o Japão puseram aos portugueses, onde no

padroado serviam missionários europeus de várias nacionalidades. Assim, nessas ilhas, a população já de origem muito cosmopolita recebeu elementos da cultura hispânica e do catolicismo.

O grupo representando a Sagrada Família no seu regresso da fuga para o Egipto, é uma peça hispano-filipina muito semelhante à da coleção Gonzalez-Sado (pág. 295) publicada na obra de Margarita M. Estella já anteriormente citada.

Depois dos marfins encontramos na recâmara as peças de ourivesaria e os alabastros.

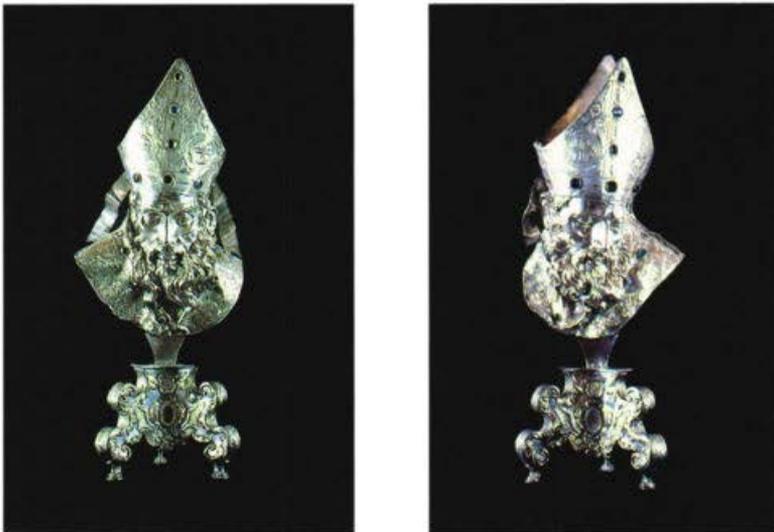
Desde a época do bronze que existia na Península Hispânica a tradição do trabalho do ouro e da prata. Os documentos romanos referem a existência desses metais na Península.

Portugal nasceu na época do Românico. Os reis e os membros da grande nobreza faziam ofertas de objectos preciosos às igrejas e mosteiros. Os próprios monges beneditinos que tantos conventos possuíam no Norte do país eram muitas vezes instruídos na arte de trabalhar os metais nobres.

O gótico desenvolveu-se no nosso país associado à Ordem de Cister. Na ourivesaria a difusão do estilo ogival foi ainda mais lenta que na arquitectura. Só no séc. XIV aparecem peças de ourivesaria de estilo gótico que irão manter-se já bem entrado o séc. XVI, no gótico Manuelino, muitas vezes contemporâneo de peças de gosto "ao Romano" que chamamos de Renascimento. Foi no Porto em 1401, reinado de D. João I que se tornou obrigatório o uso da punção ou seja a marca que comprova a prata. Mais tarde Lisboa segue este exemplo como outras cidades entre as quais Braga e Guimarães. Esta prática caiu em desuso durante a dinastia Filipina e é com D. Pedro II, a partir de 1689 que são estabelecidas em definitivo as contrastarias.

Os descobrimentos portugueses dos sécs. XV e XVI tiveram um papel significativo no desenvolvimento da ourivesaria, pelo enriquecimento do país e um maior gosto pelo fausto. O facto de terem chegado até nós mais objectos de ourivesaria sacra que profana deve-se, em grande parte, às peças de

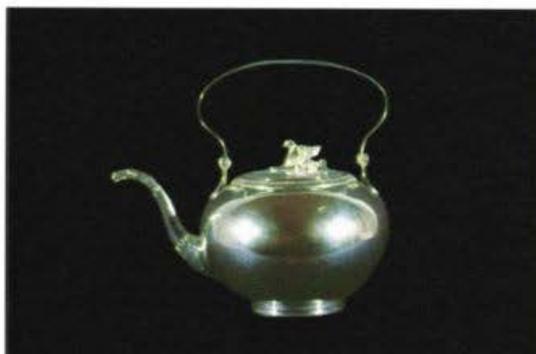
ourivesaria civil terem sido mais sacrificadas pelas transformações do gosto, pela venda e conseqüente fundição das pratas, quando as famílias necessitavam de liquidez. A ourivesaria ibérica tinha grande unidade de gosto entre os vários reinos que compunham a Península, o que de resto acontecia também nas outras actividades culturais. Portugal, além de atrair numerosos ourives estrangeiros, adquiriu alfaia de metais preciosos em Itália, na Flandres na Espanha e naturalmente no Oriente. O brilhante núcleo de prata espanhola existente nesta recâmara insere-se portanto numa longa tradição. Entre as peças do país vizinho são destacáveis os cálices góticos, um turíbulo maneirista, já do primeiro quartel do séc. XVII, um par de relicários de prata



Par de bustos relicários. Espanha 1.º Terço do séc. XVIII.

Alt. 84 cm Larg. 34 cm

do primeiro quartel do séc. XVIII representando bustos de bispos, notáveis esculturas que nos recordam o busto de prata de Santo António da mesma época, que fazia parte da banquetta da Sé Nova de Coimbra. Também, de origem estrangeira, deverá referir-se a cafeteira armoreada de prata inglesa, de estilo Rocaille, fabricada em Londres em 1776. Ainda nas pratas estran-



Bule para chá ao gosto Biedermeier. Berlim cerca de 1830.  
Remarcada posteriormente em Portugal.

Alt. 25 cm    Larg. 28 cm

geiras destacam-se o gomil e bacia da época neoclássica, fabricados no Norte da Europa, mas que devido à internacionalização do gosto após o séc. XVIII poderia igualmente ter um desenho português. Também estrangeira, fabrico de Berlim, cerca de 1830, uma chaleira do neo-classicismo expresso burguêsmente pelo “Biedermeier”. Este objecto tem uma elegância de formas que faz anteceder os conceitos do Design.

Lisboa teve no séc. XVI, como refere Leonor d’Orey <sup>4</sup>, 430 artífices na cidade, distribuídos por “53 tendas de ourivezes do ouro e 45 tendas de ourivezes de prata”. São desta época os primeiros fruteiros, salvas de pé central e outras rasas ou com pés, lavandas e gomis. Estes últimos objectos sempre faustosos vão manter-se em uso até ao início do séx. XIX acompanhando os sucessivos estilos. Os gomis que se vêem nesta recâmara pertencem um, ao estilo rocaille, depositado pelo Arquivo Distrital, e outro ao neoclássico.

No séc. XVII, a situação em Portugal altera-se profundamente, não apenas pela colocação da corte em Madrid, mas também pelas profundas mudanças das estruturas económicas que afectarão igualmente a Espanha.

A arquitectura continua a inspirar a ourivesaria em seiscentos, inicialmente com o Maneirismo e depois o Barroco. A ourivesaria do séc. XVII, tal como a própria arquitectura, foge à facilidade de uma única tipização. Coexistem no

mesmo século obras muito trabalhadas, com outras em que as grandes superfícies lisas vivem da pureza da linha e do brilho da matéria, tradição que vem igualmente já do século anterior.

Desde os finais do séc. XVI que Portugal é marcado por um novo complexo histórico-geográfico, dominado pelo Atlântico Sul e baseado economicamente no tráfico de escravos de Angola e nas plantações de cana-de-acúcar do Brasil e já no fim do século XVII pela mineração de ouro e diamantes. As transformações indicadas, o desenvolvimento das vilas e cidades portos, a vulgarização do milho americano no noroeste de Portugal no séc. XVII facilitam a mobilidade social, com a ascensão de grupos de comerciantes e de muitas famílias de proprietários rurais que se apressam a “viver à lei da nobreza”. O uso dos objectos de prata sobretudo na mesa será uma das marcas do novo estatuto.

As aquisições de D. João V, de D. José e de membros da grande nobreza como a Casa Cadaval e Casa de Aveiro, farão de Lisboa até aos nossos dias o local do mundo com maior concentração da requintadíssima prataria parisiense civil e da prata romana de uso sacro. Tanto para a prata como para o mobiliário, a França terá uma forte influência nos meios da corte, enquanto



Tinteiro que pertenceu ao Arcebispo Primaz o Infante D. Gaspar de Bragança. Executado aproximadamente em 1760 contendo marcas do Porto.

ADB/UM (depósito)  
Alt. 30 cm    Larg. 28 cm

a burguesia e a nobreza da província preferirão os modelos de gosto mais austero de influência britânica. Portugal acompanhou, com ligeiro atraso relativo à França, a mudança do Rocaille para o Neoclassicismo. O Rocaille está representado regamente pelo tinteiro que pertenceu ao Arcebispo Primaz o Infante D. Gaspar de Bragança e foi executado aproximadamente em 1760 contendo marcas do Porto. O estilo Neoclássico chegará apenas nos fins do séc. XVIII. Demarcaram-se dois nomes na ourivesaria deste século: João Coelho Sampaio, ourives do Porto que se inspirou inicialmente nos modelos rocaille e a quem se atribui o cálice de missa exposto nesta Recâmara e António Firmo da Costa executor de primorosos trabalhos neoclássicos, entre os quais um serviço de chá que pertenceu a Napoleão durante o exílio em Santa Helena e datado já do princípio do séc. XIX.

É igualmente da mesma época a importante baixela oferecida ao Duque de Wellington desenhada por Domingos Sequeira e executada pelo prateiro João Teixeira Pinto.

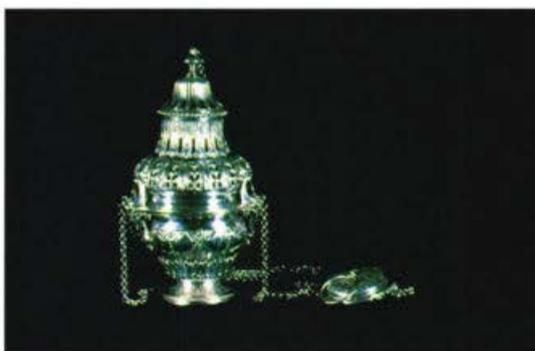
Os objectos de prata do nosso neoclassicismo, a que nos habituamos a chamar estilo D. Maria nas artes decorativas, são mais frequentes que nas épocas anteriores. Desta época e com marcas de Braga estão expostas nesta sala a naveta e o turíbulo. Com a marca do Porto destaca-se um par de castiçais com forma de coluna, muito semelhantes a um par apresentado no catálogo da exposição de Arte Decorativa Inglesa <sup>5</sup> que exemplifica a muito conhecida influência do gosto britânico no Norte de Portugal. Outros castiçais dos fins do séc. XVIII e início do séc. XIX, fabricados por Manuel Martins Fendas, decorados com estrias torcidas semelhantes aos que se podem ver no catálogo da “Exposição de Ourivesaria Portuguesa”, Viana 1967 e ainda um terceiro par do mesmo estilo semelhante a outro publicado na “Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares”.

O uso de talheres foi-se vulgarizando lentamente no séc. XVIII, a colher, o garfo, a faca de carne e também a colher de chá, mais raros e muito mais lentamente os talheres de sobremesa. Os serviços de chá e café tornam-se relativamente frequentes, mesmo nas casas da classe média rural e urbana e obrigatórios nos meios mais elevados da nobreza e alta burguesia.



Javette ao gosto neoclássico. Braga meados do séc. XVIII.

Alt. 16,5 cm    Larg. 16 cm



Turíbulo ao gosto neoclássico. Braga fins do séc. XVIII.

Alt. 23,5 cm    Larg. 13 cm



Par de colunas, em forma de coluna. Neoclassicismo. Porto fins do séc. XVIII.

Alt. 24 cm    Larg. 10,5 cm

Em Portugal, as famílias com uma certa solidez, tinham como tão bem expôs Alçada Baptista <sup>6</sup> “pequenas complacências” “nos objectos de luxo que não implicassem gastos ou desvalorização”.

O gosto pelas jóias e pelas pratas era como vimos uma constante nas classes privilegiadas e mesmo nos estratos das classes médias.

As jóias e as pratas tinham a função de entesouramento, de aumentar o prestígio social e também de embelezar as pessoas ou casas.

Esta atracção pelos objectos executados em metais preciosos que em Portugal é nítida até aos anos sessenta deste século, foi em Espanha um fenómeno semelhante devendo ter diminuído mais cedo dada a mais rápida evolução da sua sociedade. A França, mantendo naturalmente um grande interesse pelos objectos preciosos sofreu uma desaceleração do fascínio pela prataria já a partir dos meados do século XIX, dado que a nova burguesia da “Monarquia de Julho” preferia os investimentos na Bolsa e no imobiliário. Daí o aparecimento das “ligas” como o Christofle que permitem um certo brilho com menor dispêndio. Também não será casual o facto da Inglaterra burguesa, fortemente urbana dos meados do século XVIII, ter criado as elegantes casquinhas de Sheffield.

Com o Romantismo e a Revolução Liberal a incipiente burguesia portuguesa cresceu em número e aumentou significativamente o seu poder económico e político.

A difusão dos objectos de prata acompanha o êxito das novas classes. Ao contrário da Inglaterra ou da França, onde a “casquinha” e as ligas alcançarão um grande êxito, em Portugal serão alvo de uma permanente desconfiança por se não enquadrarem na mentalidade de entesouramento, que no nosso país foi uma característica comum a todos os meios até ao recente triunfo da sociedade de consumo.

A prataria da segunda metade do séc. XIX compartilha da heterogeneidade de gosto das outras artes.

Exemplo muito característico dessa época é o escritório desta colecção,

fabricado no Porto por Abel Augusto Lemos entre 1870/81 que não estaria deslocado numa mesa secretária de uma sala do Palácio da Pena.

Das pratas estrangeiras desta época atrai, pela elegância "Mitteleuropa", a leiteira adornada por uma coroa fechada, com trabalho guilhochado e asa empalhada que Isabel da Baviera, a errante e trágica imperatriz da Áustria não desdenharia usar.



Tinteiro ao gosto Romântico. Porto 1870/81. Fabricante Abel Augusto Lemos.

Alt. 24 cm Larg. 24 cm



Leiteira, trabalho guilhochado da 2.ª metade do séc. XIX, provável origem da Europa Central. Marcada posteriormente pela contrastaria de Lisboa.

Alt. 8 cm Larg. 18 cm

Nos finais do séc.XIX aparecem movimentos de reacção contra a decadência e falta de originalidade das Artes Decorativas sobressaindo inicialmente em Inglaterra o movimento “Arts and Crafts” e mais tarde em França a Arte Nova. Deste período, a França está representada nesta colecção por um bule e um açucareiro, ambos de desenho sóbrio pertencente à Arte Nova Rectilínea, embrião do estilo dos anos 25 conhecido por “Art Deco”, conservados de momento nas reservas do MNS.

Os dois prateiros portugueses mais representativos do final do século XIX e ainda da maior parte do séc. XX foram a ourivesaria Rosas do Porto e a joalheria Leitão em Lisboa. Em 1898 a ourivesaria Rosas recebeu a encomenda da execução da espada de honra, desenhada por Teixeira Lopes, e oferecida ao herói das Campanhas de África, Mouzinho de Albuquerque. Poucos anos depois a ourivesaria Rosas colaboraria com Rafael Bordalo Pinheiro na manufactura da baixela neomanuelina do Visconde de S. João da Pesqueira. Também com desenho de Teixeira Lopes produziu a ourivesaria Rosas um imponente centro de mesa de gosto neo-rocaille que ganhou a segunda medalha na Exposição Universal de Paris em 1900.

Em 1940 José Rosas tinha sido encarregue pelo Estado do estudo e posteriormente do restauro das jóias da Coroa Portuguesa que foi concluído, já com a colaboração de seu filho Dr. Manuel Ramos Pinto Rosas, em 1954. A casa



Par de molheiras, ourivesaria Leitão 1940.

Alt. 8 cm    Larg. 17,5 cm

Leitão, situada próxima do Chiado, recebeu do Rei D. Luís a denominação de Joalheiros da Coroa, após a execução em 1886 de uma cópia de um cálice quinhentista oferecido ao Papa Leão XIII pelo soberano português. Mais tarde, sobre o desenho de Columbano, executou uma baixela neo-barroca para a família Barahona. Criaram igualmente peças para a Casa Real de Espanha que constam no “Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional”.

Possui este Museu um numeroso acervo desta ourivesaria em que além de duas baixelas de prata se destacam pela modernidade de desenho um par de molheiras e um conjunto de Arte Sacra que era utilizado na capela da casa. Várias condecorações concedidas ao Senhor Nogueira da Silva foram também executadas pela Ourivesaria Leitão. Nestas peças, respeitando embora a heráldica das Ordens a que pertencem, nota-se a influência, a sensibilidade e delicadeza do desenho de Jaime Jorge Leitão. A Cruz da Ordem de Benemerência, executada de ouro e esmalte azul é cravejada de brilhantes, esmeraldas e safiras, a Grão Cruz da Ordem de Malta feita igualmente de ouro é adornada de brilhantes.

Salienta-se ainda pelo seu significado social o medalhão com o busto do Senhor Nogueira da Silva, executado em ouro por Henrique Medina, com o perfil do fundador da Casa da Sorte e que lhe foi oferecido pelos trabalhadores da empresa no 50.º aniversário dessa carismática firma.

Finalmente encontramos neste percurso dois alabastros. Esta matéria é usada com fins artísticos sobretudo a partir do gótico. Os alabastros ingleses de Nottingham são especialmente estimados. Há igualmente alabastros em Itália, sobretudo de Nápoles e Génova, na Flandres, na França e na Espanha. Por vezes artistas italianos trabalharam neste último país e em Portugal. As placas aqui expostas, baseadas possivelmente em gravuras europeias, são do séc. XVII. A primeira placa é espanhola e representa Santo António num púlpito sob um baldaquino acentuadamente barroco. É sobejamente conhecida a importância das prédicas na Igreja Pós-Tridentina. A outra placa é peruana, uma imagem de Santa Rosa de Lima, monja dominicana, que nasceu no fim do séc. XVI na cidade de que tomou o nome. Ao ser canonizada em 1672 tornou-se a primeira americana a subir aos altares.

O alabastro peruano, conhecido na América Espanhola por "Huamanga", é policromado e igualmente de estilo barroco como o Santo António aqui exposto, mas tem uma qualidade artística que supera a do alabastro espanhol.



Alabastro Peruano. Santa Rosa de Lima. Séc. XVII.

Alt. 29,5 cm    Larg. 21,5 cm

## Agradecimentos

Deixo expressa a nossa gratidão às personalidades que com muito saber e igual amabilidade participaram na supressão de algumas das nossas lacunas.

- Senhora Dona Margarita M. Estella,  
Directora do Centro Estudios Históricos, Madrid.
- Senhora Dona Maria Helena Mendes Pinto,  
Consultora do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.
- Senhora Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Augusta Lima Cruz,  
Universidade Nova, Lisboa.
- Senhor D. José Valle Pérez,  
Director do Museu de Pontevedra.
- Senhor Dr. Manuel Ramos Pinto Rosas,  
Joalheria José Rosas & Ca., Porto.
- Senhor Conor Mahony,  
Sotheby's, Londres.

## Notas

<sup>1</sup> O presente texto faz parte do catálogo da Recâmara deste Museu que abrirá brevemente, catálogo esse patrocinado pela Casa da Sorte – Organização Nogueira da Silva, SA. No presente artigo são descritas e reproduzidas apenas algumas peças expostas na Recâmara.

<sup>2</sup> Dias, Pedro, *Obras de Artistas e Oficinas Portuguesas do séc. XV e 1.ªs anos do séc. XVI, no Tempo das Feltoarias*, MNAA, Lisboa, 1992.

<sup>3</sup> Estella, Margarita M., *La Escultura Barroca de Marfil en España*, Instituto Diego Velasquez, Madrid, 1984.

<sup>4</sup> Orey, Maria Leonor d', *A Linguagem dos Nossos Ourives*, Ed. IPPC, Lisboa, 1988.

<sup>5</sup> Catálogo da Exposição de Arte Decorativa Inglesa – Fundação Ricardo Espírito Santo, 1958.

<sup>6</sup> Baptista, António Alçada, *Peregrinação Interior*, Vol. II, Ed. Presença, 3.ª Edição Lisboa, 1986.

## Bibliografia

- ALBUQUERQUE, Luís de, *Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses*, II vol., Círculo de Leitores, 1994.
- BAPTISTA, António Alçada, *Peregrinação Interior*, Vol. II, Ed. Presença, 3.º. Edição Lisboa, 1986.
- CONIHOUT, Isabelle de, *L' Inventaire des Merveilles du Monde*, in L'Object d'Art, N.º 30 – Fevereiro 1997.
- COUTO, João António Gonçalves, *A Ourivesaria em Portugal*, Ed. Livros Horizonte, 1960.
- CORNEA, António Bonet, *História de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Manuales Arte Cátedra, 3.ª Ed., 1994.
- DEWIEL, Lydia L., *Prataria Inglesa*, Ed. Tecnoprint, Rio de Janeiro, 1984.
- DIAS, Pedro, in *No tempo das feitorias: a arte portuguesa na época dos descobrimentos*, Vol. II, Museu Nacional de Arte Antiga, pág. 70, Lisboa, 1992.
- ESTELLA, Margarita M., *La Escultura Barroca de Marfil En España*, Instituto Diego Velasquez, Madrid, 1984.
- EVERAERT, John, *As Feitorias Portuguesas na Flandres* in *A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*, Vol. I.
- EXPOSIÇÃO DE ARTE DECORATIVA INGLESA, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1958.
- GODINHO, Vitorino Magalhães, *Ensaio II – Sobre História Portuguesa*, Lisboa, 1978.
- GODINHO, Vitorino Magalhães, *Os Descobrimentos e a Economia Mundial*, Editorial Presença, 1981.
- ELEPHANT: THE ANIMAL AND ITS IVORY IN AFRICAN CULTURE, Ed. Doran H. Ross, 1992.
- GUTIÉRREZ, Pedro Fco. García, *Transparencia mágica del alabastro*, in

- Galeria Antiquaria: Arte Contemporâneo, Antigedades y Coleccionismo, Año X, 1992. N.º 95.
- GSCHWEND, Annemarie Jordan, *A Capela-Mor: Um Panteão Real para a Dinastia de Avis* in *Jerónimos 4 séculos de pintura*, vol. III, Secret. de Estado da Cultura, IPPAR, Mosteiro dos Jerónimos, 1992.
- INDES MERVEILLEUSES: L'OUVERTURE DU MONDE AU XVI SIÈCLE, Bibliothèque Nationale / Chancellerie des Universités de Paris, 1993.
- JORDAN, Annemarie, *Retrato da Corte em Portugal: o legado de António Moro*, Quetzal Editores, Lisboa, 1994.
- JORDAN, Willian B., I Y Peter Cherry, *El Bodegón Español de Velaquez a Goya*, National Gallery Publications L., 1995.
- LEON, Aurora, *El Museo: teoria, praxis y utopia*, Ed. Catedra, Madrid, 1995.
- LES GRANDS ORFÈVRES DE LOUIS XIII À CHARLES X, in *Collection Grands Artisans d'autrefois*, Connaissance des Arts, Hachette, 1965.
- L' EFFET ARCIMBOLDO BOLD: LE TRANSFORMATIONS DU VISAGE AU SEIZIÈME ET AU VINGTIÈME SIÈCLE, Ed. Le Chemin Vert, Paris, 1987.
- MARQUES, Maria da Luz Paula, *Ourivesaria Civil Portuguesa da Casa – Museu de Guerra Junqueiro*, Separata da Revista do Centro de Estudos Humanífticos – Studium Generale – Estudo e Defesa do Património Artístico, n.º 1, Porto, 1984.
- MARTIN, Fernando A., *Catalogo de la Plata del Patrimonio Nacional*, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1987.
- MÉTIER D' ART, L'Orfèvreril, n.º 50-51, Dezembro, 1933.
- PICENTI, Kirsten Aschengreen, *Museo Degli Argenti*, Ed. Musées de Florence.
- PRAZ, Mario, *La Maison de la Vie*, Ed. Gallimard, 1993.
- PRAZ, Mario, *L'Philosophie de l'Ameublement*, Ed. Pierre Tisné, Paris, 1964.

- OMAN, Charles, *The Wellington Plate Portuguese Service*, Her Majesty's stationery office, London, 1954.
- OREY, Maria Leonor d', *A Baixela dos Reis de Portugal*, in Triunfo do Barroco, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, pág. 115, 1993.
- OREY, Maria Leonor d', *A Linguagem dos Nossos Ourives*, Ed. I. P. Património Cultural, 1988.
- OSSWALD, Maria Cristina, Iva Botelho, *Marfins formas e técnicas, com especial incidência na imaginária indo-portuguesa* in Oceanos, n.º 19/20, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos, Setembro/Dezembro 1994.
- OURIVESARIA DO NORTE DE PORTUGAL, ARPPA / AIURN, 1984.
- SANTOS, Reinaldo dos, Irene Quilho, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisboa, 1971.
- SAVAGE, George, François Fosca, François Daulte, *Le Manuel du Collectionneur*, Office du Livre, Fribourg, 1962.
- SCHNAPP, Alain, *The Discovery of The Past*, British Museum Press, 1996.
- THORNTON, Peter, *L'Epoque et son Style: la Renaissance Italienne 1400-1600*, Ed. Flammarion, Paris, 1991.
- VALENÇA, César, *Um Olhar sobre as Pratas da Coleção Nogueira da Silva*, in Forum, n.º 6 / Out. 89.
- VIDAL, Manuel Gonçalves, Ferreira N. Almeida, *Exposição Catálogo de Ourives Portugueses*, Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda.