



{SÃO  
ROQUE

ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE

São Roque

São Roque



São Roque

ANTIGUIDADES E GALERIA DE ARTE

RUA DE S. BENTO, 199B, 1250-219 LISBOA **T+F** +351 213 960 734 **T** +351 962 363 260 **E** ANTIGUIDADESSROQUE@SAPO.PT **S** WWW.ANTIGUIDADESSAOROQUE.COM

# ÍNDICE

- 007 § Mobiliário  
035 § Pratas  
048 § Porcelanas e Terracotas  
092 § Arte Sacra e Têxteis  
104 § São Roque's *Kunstkammer*  
123 § Marfins  
148 § Coco de Mer  
150 § Cortadores e Gavetas Escritórios  
160 § Armas Orientais  
174 § Polvorinhos  
185 § Miniaturas Mogóis  
192 § Outros Objetos  
198 § Arte Hindu

São Roque 1 São Roque





Mais que as palavras, ¶

são os objetos. ¶

Eles ficam, eternizando-se ¶

de geração em geração. ¶

Nas minhas mãos já passaram muitos, ¶

Mesmo muitos... ¶

É com muito gosto que eu e o meu filho Mário, nestes catálogos, vos damos a conhecer ¶

alguns... o nosso grupo, a nossa eleição. ¶

Maria Helena Roque ¶

Lisboa, Abril 2012 ¶

São Roque São Roque

A denominação de Contador remonta à Itália do século XV; pequenas caixas com tampa, divididas em gavetas que serviam de guarda-joias. Durante os séculos XVI e XVII, sofreu diversas adaptações, ajustando-se às exigências e gostos da época. De uma pequena caixa com gavetas passou a um móvel com base própria, seja um corpo inferior com gavetões ou portas, ou uma espécie de armação com quatro pés.

Para além de guardar dinheiro, joias, ou papéis de importância, começou a ser utilizada para colocar, nas suas múltiplas gavetas, documentos ou “contos” de forma a serem rapidamente encontrados.

O contador indo-português foi, desde sempre, um móvel de luxo muito apreciado e adquirido pelas classes mais abastadas. Produzido especialmente por encomenda, começou por ser executado por artífices locais na península hindustânica, nas feitorias das províncias orientais portuguesas da Costa do Malabar – Damão, Goa e Cochim.

#### 001. CONTADOR INDO-PORTUGUÊS

Teca, sissó e ébano com embutidos em marfim

Goa, séc. XVII

Dim.: 133,0 x 96,0 x 55,0 cm

Contador em teca, sissó e ébano com dez gavetas simulando doze, que assenta numa base com duas gavetas e um gavetão, suportada por quatro pernas em forma de *nagas* sob capitel estilizado e assentes em bases molduradas.

Frente, tampo e ilhargas com decoração cerrada, minuciosa, de embutidos com motivos geométricos, criando efeito de padrão, composto por círculos secantes, losangos, estrelas e ponteados de cavilhas em marfim, tipicamente indiano mas com forte influência islâmica, presente no sub-continente indiano desde o séc. VIII.

É guarnecido por pregaria aplicada nas figuras esculpidas e ao longo dos entrepanos de todo o móvel e por ferragens finíssimas, recortadas e rendilhadas de cobre dourado, que se revestem de enorme importância, principalmente nos escudetes das fechaduras, nos espelhos dos puxadores, nas cantoneiras e gualdras laterais.

Denota uma perfeita aglutinação entre a cultura portuguesa, patente na estrutura europeia do móvel com dois corpos sobrepostos, e a arte



indiana, onde se destaca a aplicação de técnicas originais de construção elaborada com materiais exóticos e a utilização de motivos e figuras ligadas à sua cultura e crenças. Bem ilustrativas desta simbiose são as pernas, esculpidas com os *nagas*, figura da mitologia Hindu, com busto e tronco de homens e cauda de serpente marinha, que representam guardiães dos mares e de tesouros e, neste caso, utilizados na decoração para guardarem as preciosidades contidas nesta peça de mobiliário.

Vd. - Palácio Nacional de Sintra; Quarto dos padres.  
- Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

## MOBILIÁRIO INDO-PORTUGUÊS

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 objetos 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 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 de uma presença colonizadora e missionária, ou de meros contactos comerciais, tendo recebido grande influência local. A isto acrescentamos a força religiosa indiana, inspiradora das suas diversas expressões.

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

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

Realçamos a preciosa decoração de embutidos do mobiliário, que ganhou um brilho e uma profusão que ofuscou todos os Europeus da 2ª Metade de Quinhentos e da 1ª Metade de Seiscentos.

A técnica dos embutidos é uma linguagem decorativa conseguida a partir do efeito claro-escuro, realçado pelo ponteadado de 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, abstratos ou animais, muito rendilhados em madeira escura e incrustá-los 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.

### 002. PEQUENA BANCA

Teca, Ébano, Sissó e Marfim

Goa, séc. XVII

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

Involgar Banca ou Mesa indo-portuguesa do séc. XVII, em teca e pau-~~l~~anto, com embutidos e guarnições em marfim e ébano e decoração estilizada representando composições de motivos vegetalistas, animais e arabescos. Tambo profundamente decorado, a partir de uma rosácea central estilizada, limitada por duplo círculo com padrão geométrico de losangos alternando também com círculos, a partir dos quais irradiam de forma centrípeta ânforas com elementos vegetalistas estilizados. Termina com longos filamentos de marfim, desenhando formas circulares e um padrão vegetalista ondulante que termina *no olho e bico da água Jatayu*<sup>1</sup>.

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





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

Este tipo de mesa era denominado *banca*. Dispõe de duas gavetas-escrivatinhas para acomodar o material empregado na escrita.

Na verdade existem dois tipos de mesa 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 demônio, Rahwana, morre pois este corta-lhe as asas.*



**003. BANCA OU MESA**

Teca, Ébano, Sissó e Marfim  
Indo-portuguesa, séc. XVII  
Dim.: 80,5 x 94,6 x 62,4 cm

Preciosa mesa indo-portuguesa do séc. XVII, em madeira de teca e pau-santo, decorada com enxaquetados em ébano e marfim de influência islâmica, que salienta, em toda a extensão do tampo, elementos geométricos, vegetalistas e animais.

Tampo ricamente decorado com rosácea central estilizada, limitada por dois círculos concêntricos de padrão geométrico, losangos e composição de arabescos, a partir do qual duas ânforas, ricamente esculpidas, ostentam exuberante folhagem que se desenvolve a partir de caules com formas sinuosas de longos filamentos de marfim e terminam em flores estilizadas.

O medalhão central é delimitado por retângulos concêntricos de losangos, limitados por frisos

lineares de marfim que terminam em duas barras lisas de cor escura contrastante, que o separa de uma rica moldura periférica.

Esta, profusamente decorada com filamentos ondulantes de marfim, em forma de enrolamentos que terminam em ricas peónias e crisântemos, ostenta nos cantos dois dragões filiformes, formando dois “S” que se tocam. É limitada por friso de losangos que terminam em barra lisa. Periféricamente, um moldurado de encordoado faz ligação com o trabalho torneado das pernas. O tampo assenta em duas traves de teca que terminam com embutido desenhando flor de Liz.

As pernas, de travejamento duplo torcido em espiral, são decoradas com ramagens estilizadas formadas por discos em ébano

com cavilhas em marfim no centro, e os pés são esferóides – talha usual nas mesas europeias da época.

O marfim gravado é frequentemente usado na decoração de peças mogóis, bem como na repetição de certos temas decorativos. Realçamos o extraordinário trabalho de embutidos desta peça, em toda a extensão, um jogo de cores, provocado pelos materiais utilizados e em particular no tampo que nos sugerem um verdadeiro “tapete persa”. É de salientar a nítida coexistência de ambas as culturas que tornam este móvel admirável pelo seu lançamento e equilíbrio de formas e proporção.



Figurou em:

- “EUROPÁLIA 91”; M. des Beaux-Arts; Bruxelas, 1991.
- XVII Exposição Europeia de Arte e Cultura; Mosteiro dos Jerónimos; Lisboa, 1983.

- Vd. - MOTA, A. e PINTO, M.H.; “Cumpriu-se o Mar”; XVII Exposição de Arte e Cultura; Lisboa, 1983;
- DIAS, Pedro; Índia, Arte de Portugal no Mundo;
  - PINTO, M. H.; De Goa a Lisboa, a Arte Indo-portuguesa dos Séc. XVI a XVII; Europália 91.





São Roque

**004. PAR DE BASES DE TOCHEIROS**

Madeira entalhada e policromada  
Goa, séc. XVII  
Dim.: 64,0 x 100,0 x 100,0 x 100,0 cm

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

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

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

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

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

Figurou em:

- “Tomás Pereira – Um Jesuíta na China de kangxi”;  
Centro Cultural e Científico de Macau; Lisboa, 2009.







São Roque

**005. PARAMENTEIRO DO CONVENTO DE SANTO AGOSTINHO, VELHA GOA**

Teca com embutidos em ébano e pregaria

Goa, séc. XVII

Dim.: 392,0 x 119,0 x 129,0 cm

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

Constituído por dois corpos em teca com molduras de ébano. Frente com 2 portas laterais decoradas com “Águias Bicéfalas” – Insignia da Ordem de

Santo Agostinho, embutidas em ébano e com pregaria, ladeadas por quatro gavetões com molduras de ébano recortadas. As gavetas, dadas as suas dimensões, deslizam com a ajuda de pequenas roldanas de ébano nas guias, para facilitar a abertura. Assente sobre cachorros – *Leões* em teca. Interiores em teca. Ferragens em cobre rendilhado e dourado.

A construção deste cenóbio, o maior Convento de Velha Goa, foi iniciado

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





Citando o Sr. Prof. Vitor Serrão:

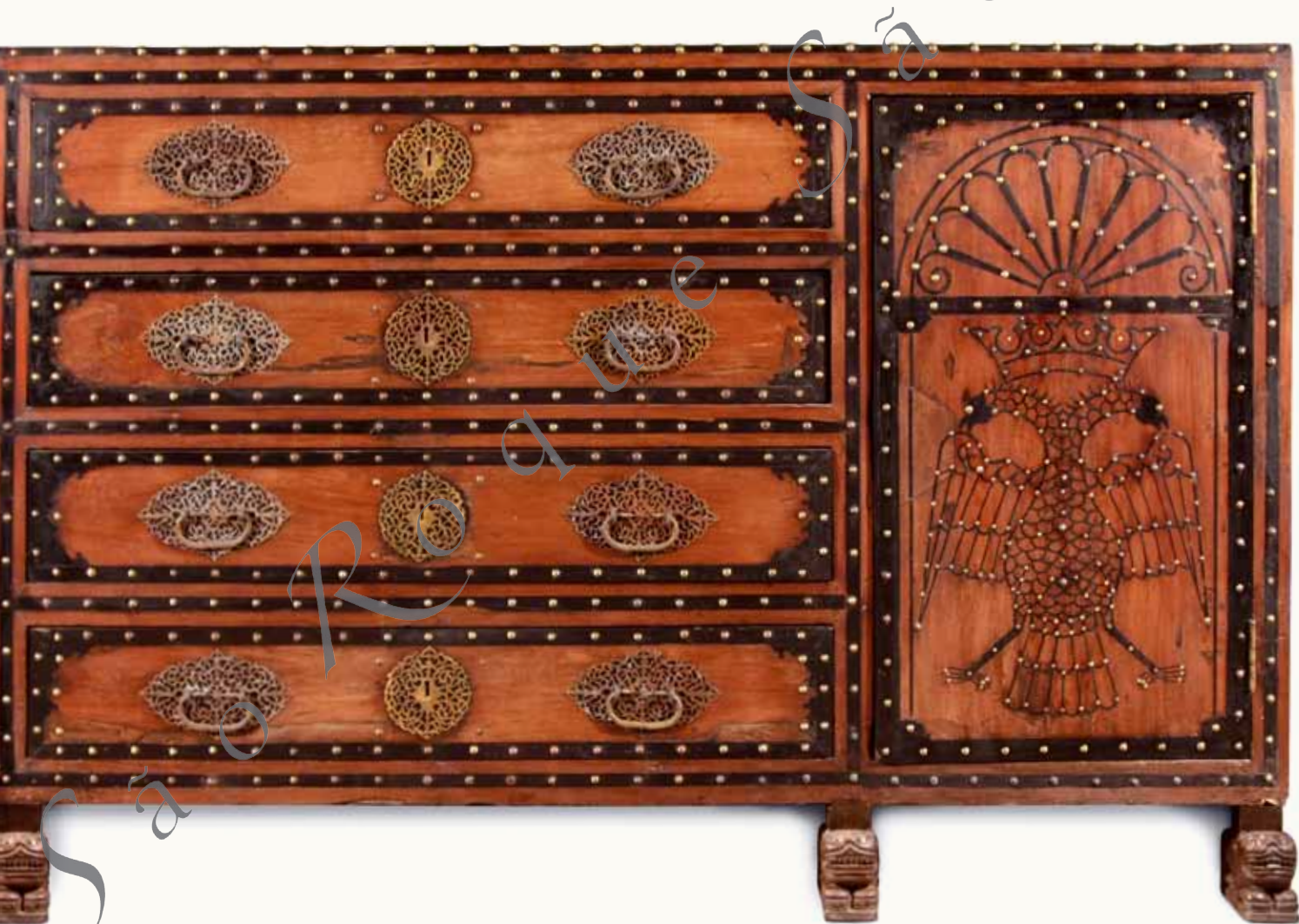
*"(...) é peça importantíssima da arte luso-goesa do tempo de D. Aleixo de Meneses e do ambiente gerado por este prelado na "Roma do Oriente", testemunho de veras importante do património artístico do antigo Império português e foi produzido na fase do chamado Maneirismo de Goa, época em que essa cidade,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

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

*fundamental para apurar a origem primeira do paramenteiro que se encontra em Lisboa (...)".*

E ainda o Sr. Arq. Helder Carita:

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



**006. CADEIRA DE BRAÇOS DE "PATINS"**

Sissó com entalhamentos; assento e espaldar em palhinha

Goa, séc. XVI / XVII

Dim.: 59,0 x 62,0 x 110,0 cm

Cadeira indo-portuguesa de talha baixa, em sissó, com prumadas decoradas com duplo friso terminando em pináculos com motivos florais. Espaldares com palhinha disposta em encanastrado largo e singelo, com cachaço recortado, decorado com elementos vegetalistas e rosácea central. Braços retos, largos e achatados, decorados com duplo friso e com recorte inferior, que termina em mísula com animal fantástico. Assento em palhinha encanastrada. Pernas lisas, decoradas com duplo friso, unidas por patins que terminam em cabeça de leão e por tabela frontal, com elementos vegetalistas.

**007. CADEIRA DE BRAÇOS**

Sissó com entalhamentos; assento e espaldar em palhinha

Goa, séc. XVII

Dim.: 58,0 x 64,0 x 110,0 cm

Cadeira indo-portuguesa em sissó, com prumadas decoradas com duplo friso terminando em pináculos. Espaldares com palhinha disposta em encanastrado largo e singelo, com cachaço recortado e vazado, decorado com rosácea. Braços retos, largos e achatados, decorados com duplo friso e com recorte inferior. Assento em palhinha. Pernas lisas decoradas com duplo friso e unidas por tabelas recortadas e vazadas. Frente com tabela dupla.

*Exemplares inspirados nos modelos das cadeiras de braços peninsulares do Séc. XV.*

Vd. - FERREÃO, Bernardo; "Mobiliário Português"; Vol. II, Inálio Machado; p. 55 e 56.

- Revista "Oceanos"; Indo-Portuguesmente; vol. 17/20; Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses; p. 43.

- "De Goa a Lisboa"; Instituto Português de Museus; Museu Machado de Castro; Coimbra, 1992; p. 112.



008. BANCO DE “PATINS” COM ASSENTO DUPLO

Teca; assento em palhinha

Goa, séc. XVI / XVII

Dim.: 133,0 x 123,0 x 55,0 cm

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

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





009. ORATÓRIO - MAQUINETA

Pau-santo maciço com entalhamentos

Portugal, séc. XVII

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

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





São Roque

010. BOTICA

Pau-santo

Portugal, séc. XVII

Dim.: 57,0 x 29,5 x 37,0 cm

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





**011. PAR DE PEQUENAS ARCAS AÇOREANAS**

Pau-santo

Açores, séc. XVII

Dim.: 40,0 x 72,0 x 40,0 cm

Raras arquinhas açoreanas de tampo liso.

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



**012. PAR DE CADEIRAS D. JOÃO V**

Nogueira com entalhamentos a ouro  
Portugal, 1ª metade do séc. XVIII  
Dim.: 51,0 x 39,0 x 105,0 cm

Madeira de nogueira com rica talha dourada e coxim estofado; espaldar com lados de linhas curvas quebradas com tabela vazada e recortada, e cachço arredondado nos cantos, rematado por trabalho em talha dourada. Aro do assento ondulado com os cantos dianteiros arredondados e ligeiro saial entalhado. Pernas dianteiras curvas com pés de sapata. Trempe torneada.

Vd. - PINTO, Augusto Cardoso e NASCIMENTO, J. F. da Silva; "Cadeiras Portuguesas"; Lisboa 1998; fig. 66 e 68.  
- FREIRE, Fernanda Castro; "Mobiliário"; Fundação Ricardo Espírito Santo Silva; Museu-Escola de Artes Decorativas; Vol. I; p. 78a.



013. MEIA-CÓMODA D. JOÃO V

Pau-santo com embutidos em pau-rosa e marfim  
Portugal, séc. XVIII  
Dim.: 108,0 x 58,0 x 82,0 cm

Tampo de forma retangular de linhas onduladas acompanhando a curvatura da frente e das ilhargas, com rebaixo decorado com friso de godrões; embutidos desenhando frisos periféricos em pau-rosa e marfim aproveitando a vergada da madeira. Frente e ilhargas onduladas e abauladas com duas gavetas e gavetão com emoldurados periféricos embutidos, desenhando frisos. Saial ricamente entalhado e recortado com folhagens e concheado. Assente sobre

pernas galbadas, decoradas nos joelhos com elementos vegetalistas e enrolamentos, que terminam em pés de garra e bola. Ferragens em bronze, da época recortadas e vazadas. Fundos em vinhático. Fecharias originais.

*Ex-espólio da Condessa d' Edla. Esta peça pertenceu ao Palácio da Pena; após a morte da Rainha D. Maria, a Condessa d' Edla, segunda mulher de D. Fernando II, transferiu-a para a "Casa das Pedras" na Parede, conforme certificado dos herdeiros.*



**014. CÔMODA D. JOÃO V/D. JOSÉ**

Nogueira c/ entalhamentos a ouro

Portugal, séc. XVIII

Dim.: 95,0 x 143,0 x 73,0 cm

Excepcional cómoda D. João V/D. José, de frente e ilhargas recortadas, “torta e retorta”, com duas gavetas e dois gavetões. Decoração entalhada nas ilhargas, cantos e frentes das gavetas, com volutas, feixes de plumas e folhagem estilizada, formando cartelas e moldurados. Saiais recortados e vazados com os mesmos motivos decorativos.

Assente sobre pés galbados com joelhos entalhados terminando em enrolamentos com *sabots*.

Ferragens em bronze patinado.

Tampo em lioz rosa ressaltado, acompanhando o movimento do corpo.





O móvel português, à semelhança do que sucedeu nos outros países, sofreu profundas mudanças no séc. XVIII, tanto na forma como na linguagem decorativa, reflexo das novas correntes estéticas europeias e dos condicionalismos históricos em Portugal. O ouro e os diamantes oriundos do Brasil proporcionaram as condições favoráveis para a circulação de obras de arte europeias em Portugal, na denominada “política de transporte”, influenciando simultaneamente o gosto e a moda da época.

A estética *rococó* foi uma das mais bem compreendidas pelos marceneiros e artífices

portugueses. Este novo estilo, que corresponde ao reinado de D. José I, tem na madeira e na arte de a entalhar, uma das suas características mais determinantes.

Enquanto no resto da Europa era necessário faixear as madeiras a fim de rentabilizar o seu elevado custo, os nossos marceneiros tinham o acesso privilegiado e direto à matéria-prima, podendo utilizar madeiras exóticas maciças oriundas das colónias. Assim nasceu um móvel que se destaca não só pelo uso destas madeiras, mas também na interpretação da nova estética, pela talha vibrante de qualidade plástica única no mundo, plena de grafismo e movimento.

#### 015. CANAPÉ E PAR DE CADEIRÕES D. JOSÉ

Pau-santo com entalhamentos

Portugal, séc. XVIII

Dim. do canapé: 182,0 x 63,0 x 88,0 cm

Dim. dos cadeirões: 68,0 x 53,0 x 88,0 cm

Espaldares em viola, sublinhados por molduras; cachacos vazados e decorados por composição floral. Tabeas centrais vazadas com perfil em forma de balaústre, apresentando um desenho baseado na estilização dos fenestros góticos. Braços ondulados rematam os apoios com enrolamento. Cinturas trapezoidais e onduladas, igualmente percorridas por molduras, prolongando-se pelas pernas. Pernas curvas, decoradas no joelho por elementos vegetalistas, terminando em pés de enrolamento.



**016. QUATRO CADEIRAS D. JOSÉ**

Pau-santo com entalhamentos  
Portugal, séc. XVIII  
Dim.: 118,0 x 53,0 x 45,0 cm

Belíssimas cadeiras D. José em pau-santo, com espaldares do tipo *violoné*, moldurado, de lados reentrantes e cantos arredondados, com cachaço entalhado. Tabela central, recortada, vazada e estofada. Assento trapezoidal, com frente e ilhargas onduladas e recortadas; pernas dianteiras curvas, terminando em pés de enrolamento e traseiras recuadas, de secção cilíndrica. Espaldar decorado com moldurado de profundidade gradualmente acentuada à medida que se aproxima do assento. Cachaços e saiais frontais decorados com motivos *rocaille* finamente entalhados, com volutas e enrolamentos vegetalistas estilizados.

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

Destacamos a qualidade da talha, executada com mestria e arte, resultando em composições de qualidade plástica vibrante e plenas de movimento e a forma das cadeiras, de excepcional equilíbrio e desenho. Constituem, sem dúvida, uma belíssima síntese da essência

do estilo D. José, tanto no lançamento sinuoso das linhas mestras que transformam a matéria rígida do pau-santo, em algo de grande leveza e suavidade, bem como no carácter vivo e plástico da talha.

Id. - FREIRE, Fernanda Castro; "Mobiliário"; Fundação Ricardo Espírito Santo Silva; Museu-Escola de Artes Decorativas; Vol. I; p. 78a.

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



017. CÔMODA D. JOSÉ

Pau-santo

Portugal, séc. XVIII

Dim.: 118,0 x 67,0 x 89,0 cm

Importante cómoda D. José. Tampo moldurado, ondulado e com rebaixo. Corpo com três gavetões e duas gavetas decorados com painéis almofadados e moldurados. Frente e ilhargas onduladas com barriga, curva e contracurva, *bombé* e ilhargas com curvatura, abrindo em direção a tardo. Pilastras decoradas com volutas, enrolamentos e elementos vegetalistas, terminando em pés de *mísula* decorados com motivos vegetalistas estilizados e enrolamentos. Interiores em pau-santo. Puxadores posteriores. Fecharia da época.





018. CÔMODA D. JOSÉ / D. MARIA

Pau-santo com embutidos em espinheiro e pau-rosa  
 Portugal, séc. XVIII  
 Ferragens da época  
 Dim.: 112,0 x 83,0 x 57,5 cm

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

Frente e ilhargas abauladas, com molduras desenhando padrões geométricos que simulam em cada gaveta, três de menores dimensões. Pequeno saial simulando decoração vegetalista. Pernas galbadas, facheadas. Puxadores originais. Interiores em vinhático. Fecharia da época.



019. PAR DE CONSOLAS D. MARIA

Madeira pintada e dourada a ouro fino

Portugal, séc. XVIII

Dim.: 83,0 x 86,0 x 42,5 cm

Consolas em meia-lua com tampo recortado, em madeira pintada e dourada a ouro fino. Corpo moldurado, com elementos vegetalistas unidos por gradeado e medalhão central com as Insignias Marianas. Pernas de secção arredondada e canelada com borlas unidas por drapeado terminando em bola canelada e unidas por travessas arrematadas por ânfora.



020. PAR DE APLIQUES NAPOLEÃO III

Bronze pintado a negro e dourado

França, séc. XIX

Dim.: 50,0 cm

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

Marcados G. GAULTIER & P. BENOIT – PARIS.





021. CÔMODA RÉGENCE

Pau-santo e outras madeiras exóticas

França, séc. XVIII

Dim.: 86,0 x 130,0 x 63,0 cm

Bela cómoda *Régence* folheada a pau-santo.

Decoração usando o jogo do veio das madeiras formando motivos geométricos.

Frente ondulada com 2 gavetas e 2 gavetões.

Puxadores, escudetes e aplicações em bronze dourado. Tampo em brecha.

---

*Proveniência:*

*Antiga Coleção de Cecília Supico Pinto.*



**022. RARA CANTONEIRA JORGE III**

Madeira, laca, ouro e prata  
Inglaterra, séc. XVIII  
Dim.: 233,0 x 108,0 x 60,0 cm

Cantoneira de dois corpos com portas, separados por gaveta, em madeira pintada a laca, com realces a vermelho e castanho, ouro e prata e com decoração de inspiração oriental, dita *chinoiserie*.

No corpo superior as duas portas apresentam pintura em painel com cenas do quotidiano, onde se destaca pagode com mães e crianças, numa varanda em sereno convívio e paisagem com árvores floridas e belas fénix, homens a cavalo e viajando em camelos, e pássaros voando. No interior das portas, guardiões numa paisagem com elementos vegetalistas e pássaros. Ilhargas com quatro reservas representando personagens e pássaros.

No corpo inferior, as portas apresentam painéis exteriores com paisagem florida, rochedos e personagens no jardim e a cavalo, e no interior paisagens com garças e flores. Reservas nas ilhargas com figuras.

Separando os dois corpos, gaveta com motivos vegetalistas, pássaros, personagem, e pagode. Cimalha elaborada, com conchas e pássaros rodeados de motivos florais. O interior da cantoneira, com prateleiras de bordo recortado é pintada a azul.

Ferragens originais em latão. Quando falamos duma peça lacada, referimo-nos a um objeto que levou o tratamento feito com a seiva da árvore de laca - *urushi* - árvore da família da aroeira. Consiste na laqueação, uma refinada técnica bastante utilizada para dar acabamento e impermeabilização em utensílios, móveis e madeiras, através da aplicação da laca.





São Roque



023. **MOLDURA D. JOÃO V**

Madeira policromada

Portugal, séc. XVIII

Dim.: 31,5 x 22,0 cm

Moldura com extraordinário trabalho de entalhamento, *talha de ourives*, policromada a negro, vermelho e ouro, decorada com motivos marinhos e encimada pela Coroa Real de D. João V.

Janela com aro ondulado, circundada por dois golfinhos ladeando uma concha e por três cabeças de anjo. Em baixo, a moldura é rematada por uma grande concha.



024. LAMPADÁRIO D. JOSÉ

Prata relevada e gravada  
Porto; Punção *Coroa* em uso de 1768 a 1792  
Ourives: Manuel José Dias Ferreira  
da Confraria da Santo Eloi  
Alt.: 125,0 cm  
Peso: 4350 grs.

Raro e importante lampadário D. José em prata.

Corpo constituído por três elementos profusamente decorados com elementos arquitetónicos, cartelas, enrolamentos, elementos vegetalistas e fitas, repuxados e cinzelados, terminando num pendente em forma de sino. Suspenso por três réguas de ligação, decoradas com enrolamentos e flores que terminam, em ambos os topos, em cabeça de anjo. Todas as peças estão puncionadas.



---

*Certificado de autenticidade de Henrique Braga  
e Sofia de Rêul Ferreira.*

**025. TAMBULADEIRA**

Prata Portuguesa

Marca de ensaiador de Lisboa (séc. XVII/1720)

Marca de ourives Eugénio da Costa (séc. XVII/1720)

Dim.: 15,0 x 27,0 x 20,5 cm

Peso: 415 grs.

Tambuladeira maneirista de grandes dimensões em prata portuguesa, decoração gravada com escudo de armas sobre um listel com o mote POST-MORTEM-VIRTUS-VIRESCIT.

Eugénio da Costa Prolífero prateiro especializado no repuxado de gomos nas peças, assinando algumas salvas de gomos e tambuladeiras.



*Certificado de autenticidade de Henrique Braga e Sofia de Ruyal Ferreira.*

*Vd. - ALMEIDA, Fernando Moitinho de; "Marcas das Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV e 1887)", IN-CM; 1995; L20 e L214.*



## 026. PAR DE CASTIÇAIS

Prata dourada; Europa Central  
 Finais séc. XVI / início séc. XVII  
 Altura: 22,5 cm  
 Peso: 801 grs.

Invulgar par de castiçais de base circular com fustes bojudos e relevados *frutos, flores de Liz estilizadas e folhagens*; a partir do meio do fuste até ao copo do castiçal a decoração torna-se mais sóbria onde se encontram contas e gomos intercalados. Junto das arandelas sobressaem três aletas em cada castiçal em forma de curva e contracurva. O copo encontra-se decorado com uma gravação de *Flores*.



Certificado de autenticidade de Henrique Braga  
 e Sofia de Kuntal Ferreira.

**027. CHOCOLATEIRA LUÍS XV**

Prata francesa

Marca de Ensaizador de Paris Julien Alaterre (1768-1774)

Marca de ourives ilegível

Alt.: 16,0 cm

Peso: 372 grs.

Chocolateira Luís XV em prata francesa, corpo elevado por três pés em sapata decorado com gravados *flores, cartelas e folhas de acanto*. Pega lateral cilíndrica em prata e madeira torneada. Marca de ensaiador de Paris, Julien Alaterre (1768-1774), marca do ano “G” coroado e marca de ourives ilegível.



Certificado de autenticidade de Henrique Braga  
e Sofia de Rêul Ferreira.

028. JARRO JOSEFINO

Prata dourada portuguesa  
Marca de ensaiador de Lisboa (1750-1770)  
Marca de ourives ilegível, mas da mesma época  
Alt.: 30,5 cm  
Peso: 1.175 grs.

Decoração espiralada com flores e folhagem.

*Ex-coleção Juvenal Esteves.*



---

*Certificado de autenticidade de Henrique Braga  
e Sofia de Rêul Ferreira.*

*Vd. - ALMEIDA, Fernando Moitinho de; "Inventário  
de Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras do  
Século XV, A 1887"; Imprensa Nacional - Casa da  
Moeda; 1995; L26.*



**029. PAR DE CASTIÇAIS DE SAIA**

Prata portuguesa  
Marca de Lisboa (1720-1804)  
Marca de Ourives Pedro José dos Santos  
Remarcado com *Cabeça de Velho*  
Alt.: 24,0 cm  
Peso: 758 grs.

Par de castiçais Josefinos em prata portuguesa espiralada, decoração gomada. Marca de teor de XI dinheiros de Lisboa (1720-1804), marca de ourives de Pedro José dos Santos (1750-1804), remarcado com *cabeça de velho*. Arandelas posteriores.



Certificado de autenticidade de Henrique Braga e Sofia de Ruival Ferreira.

Vd. - ALMEIDA, Fernando Moitinho de. "Inventário de Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras do Século XV"; A 1887, Imprensa Nacional - Casa da Moeda; 1995, L55 e L 494.

030. GOMIL JOANINO

Prata portuguesa  
Marca de ensaiador de Lisboa (1720-1750)  
Marca de ourives D/?N da mesma época  
Alt.: 28,5 cm  
Peso: 1.184 grs.

Corpo em forma de elmo invertido, decorado com gravados e folhas de acanto estilizadas. Pega com figura feminina fundida e cinzelada em vulto perfeito.



---

*Certificado de autenticidade de Henrique Braga e Sofia de Ruival Ferreira.*

*Vd. - ALMEIDA, Fernando Moitinho de. "Inventário de Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras do Século XV"; A 1887; Imprensa Nacional - Casa da Moeda; 1995; L24.*

**031. BULE D. MARIA**

Prata relevada e gravada  
Lisboa; Punção *Coroa* em uso entre 1810-1822  
Ourives: António Firmo da Costa  
Alt.: 21,0 cm  
Peso: 915 grs.

Bule de António Firmo da Costa, remarcada com *cabeça de velho*. Corpo liso, bojudo, sublinhado por decoração gravada com frisos de gregas e brasão esquartelado (I não identificado, II Rebelo, III Pacheco, IV não identificado); assente em pés semi-esféricos e com pega em pau-santo. Tampa com cercadura em forma de grega rematada por botão em prata.

*Certificado de autenticidade de Henrique Braga e Sofia de Ruival Ferreira.*

**032. LEITEIRA D. MARIA**

Prata relevada e gravada  
Lisboa; Punção *Coroa* em uso entre 1810-1822  
Ourives: António Firmo da Costa  
Alt.: 18,0 cm  
Peso: 470 grs.

Leiteira de António Firmo da Costa, remarcada com *cabeça de velho*. Corpo liso, bojudo, sublinhado por decoração gravada com frisos de gregas e brasão esquartelado (I não identificado, II Rebelo, III Pacheco, IV não identificado); pés em forma de bola e asa em prata. Tampa rematada com pega esférica.

*Considerado o maior prateiro de Lisboa, António Firmo da Costa é um fecundo representante do estilo neoclássico.*

*Certificado de autenticidade de Henrique Braga e Sofia de Ruival Ferreira.*

Vd. - "António Firmo da Costa. Um Ourives de Lisboa-Através da Sua Obra"; Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves; 2000; p. 44 e 45.





033. PAR DE CASTIÇAIS DE TRÊS LUMES

Prata portuguesa

Marcas de ensaiadores de Lisboa (1810-1843)

Marcas de ourives de José Severino Antunes (1770-1822)

Serpentinas de José Francisco Seguro (1780-1828)

Alt.: 34,0 cm

Peso: 2012 grs.

Par de castiçais neoclássicos com serpentinas de três lumes em prata portuguesa e respetivos apaga-velas. Castiçais com bases quadradas, assentes sobre esferas, fuste e serpentinas lisas decoradas com caneluras; serpentinas curvas amovíveis terminando grega e caneluras.

*Certificado de autenticidade de Henrique Braga e Sofia de Ruival Ferreira.*

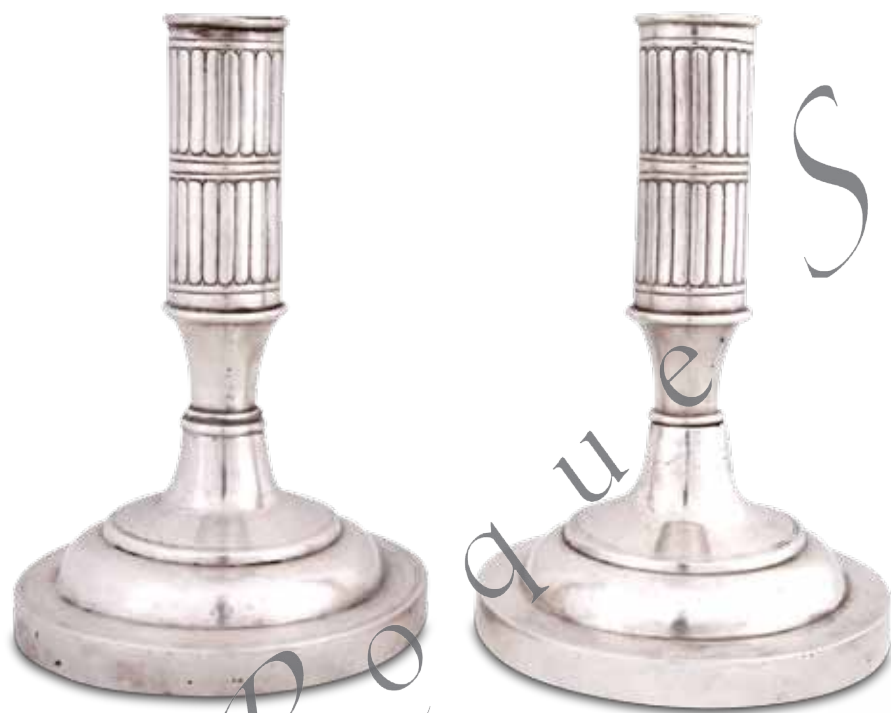
Vd. - ALMEIDA, Fernando Moitinho de; "Marcas das Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV e 1887)"; IN-CM; 1995; L36 e L40; L381 e L360.



034. PAR DE CASTIÇAIS DE IGREJA

Prata relevada  
Goa, séc. XVII  
Alt.: 17,0 cm  
Peso: 630 grs.

Elegante par de castiçais em prata de fuste canelado.  
Bases arredondadas lisas com duplo friso.



Certificado de autenticidade de Henrique Braga  
e Sofia de Rêgo Ferreira.

035. CAIXA HOSTIÁRIO

Prata gravada  
Goa, séc. XVII  
Diâm.: 9,2cm  
Peso: 70 grs.

Rara caixa indo-portuguesa, em prata gravada, para  
hóstias. Caixa lisa com tampa gravada e pega  
em forma de bola. No verso da tampa inscrição  
*ff. Expectação Goes.*



036. RARO PAR DE CANDELABROS

Prata lisa  
Goa, séc. XVII  
Alt.: 49,0 cm

Raro e importante par de candelabros em prata indo-portuguesa de fuste liso, clássico, em balaústre e com larga arandela e copo com frisos. Base arredondada.



*Certificado de autenticidade de Henrique Braga  
e Sofia de Kuntal Ferreira.*



## CRUZES DE PROCISSÃO

As cruzes de procissão encontram-se entre os primeiros objetos utilizados nas celebrações do culto e dos mais importantes, simbolizando a Redenção. A sua utilização processional data do séc. VI, sendo posteriormente colocadas junto ao altar.

A tipologia de cruz latina é um modelo que permanece imutável ao longo dos séculos, sendo as mais recuadas em geral trabalhadas, por vezes com aplicações de pedrarias. Possui geralmente um saliente nó, de cuja base parte uma haste cilíndrica que permite a fixação da vara processional.

Saliente-se que nos antigos territórios da Índia Portuguesa, as Cruzes Processionais são o sinal mais importante das celebrações do culto católico.

A Ordem dos Jesuítas teve um papel muito importante no desenvolvimento da arte religiosa pela sua preocupação catequista e pela importância que atribuía à solenidade e espectacularidade das cerimónias litúrgicas, onde a componente visual atingiu um esplendor nunca antes visto, tendo sido dos primeiros patronos das oficinas de ourives.

Vd. - CASTILHO, Manuel; "Quem viu Goa...".  
- VASSALO E SILVA, Nuno; "A Ourivesaria entre Portugal e a Índia"; 2008.

### 037. CRUZ PROCISSIONAL

Prata relevada  
Indo-portuguesa, séc. XVII  
Alt.: 34,0 cm

Cruz processional, de modelo latino e base esferóide, composta por lâminas de prata, sobre alma de madeira que a revestem totalmente. Os braços e a haste, de secção retangular, são rematados por terminais trilobados que desenhavam círculos e estão emoldurados por uma tarja em forma de corda enrolada.

Na intersecção dos braços, o cruzeiro apresenta placa circular, delimitada por debrum largo pregueado, onde está representada Nossa Senhora Coroada, rodeada de auréola estelar e no reverso existe decoração abstrata.

Na base esférica, decorada com frisos perlados, sem encaixado o suporte para levar a cruz em procissão.

Esta cruz representa uma fase de domínio dos modelos romanos, em que as hastes e os braços são em prata lisa, sendo a ornamentação reduzida aos extremos e nó.



### 038. CRUZ PROCISSIONAL

Prata relevada  
Indo-portuguesa, séc. XVIII  
Alt.: 78,0 cm

Cruz processional latina em prata sobre alma de madeira, de recortes trilobados nas extremidades dos braços e da haste. Apresenta inúmeros motivos vegetalistas decorativos, relevados e cinzelados. Braços e haste cobertos por enrolamentos de elaborada folhagem estilizada, terminando em rosetas com pétalas nos extremos.

O nó tem forma hexagonal, preenchido com decoração relevada e estilizada.

Na intersecção dos braços apresenta placa quadrada, onde se insere um círculo em forma de corda enrolada, que serve de moldura a Nossa Senhora de corpo inteiro, com resplendor e ladeada de caules de folhas.

Verifica-se aqui a preocupação de preencher todo o espaço da cruz com motivos híbridos, dando realce à placa central onde se desenha a única figura humana, a de Nossa Senhora.



**039. CRUZ DE ALTAR**

Prata relevada

Indo-portuguesa, séc. XVII

Alt.: 48,5 cm

Cruz em prata com alma de madeira, de forma latina, apresentando extremidades da haste e dos braços de formato trilobado, e no cruzeiro, como figura central, Nossa Senhora.

A Virgem apresenta um fâcies de inspiração local, hindu, trajando saia plissada até aos pés, sobre um tapete de oração. Contrariamente ao habitual Menino na mão esquerda, ostenta ao pescoço Jesus Crucificado e está ornamentada com exuberantes brincos compridos e vistosos ornamentos nos pulsos. Como símbolo cristão marcante, Nossa Senhora leva ao peito uma cruz.

Um curioso “resplendor” formado por uma auréola de flores, provavelmente flores de lótus, flor sagrada tanto na religião Hindu como no Budismo, que nos remete ao cerimonial habitual do povo indiano em veneração aos deuses. Detalhe curioso de aculturação numa peça de culto cristão, forma um arco, encimado por uma cruz, como se a Virgem estivesse à entrada de um templo sagrado.

De referir ainda que Nossa Senhora se encontra descalça e pisa um tapete, símbolo de oração e respeito, da parte dos devotos.

Os braços e parte superior da haste estão decorados com frisos onde alternam ananases e rosetas em flor, ladeados por enrolamentos de folhas e flores, e mais perifericamente um debrum em forma de corda enrolada, terminando em bordadura perlada. Nas extremidades trilobadas, a arranca central ladeada por círculo exteriores de caules e folhas enrolados e terminando em rosácea. Os três lobos estão rematados por friso em ponta de diamante, sendo no resto da cruz o remate formado por uma tarja ondulante.

No fuste, sob o tapete, desenham-se colunas longitudinais com enrolamentos de flores e folhas estilizadas e fileiras de prelados. O reverso da cruz apresenta o mesmo arranjo decorativo.



**040. POTE DE FARMÁCIA**

Porcelana vidrada

China, Dinastia Ming, Reinado Jiaging (c. 1545)

Alt.: 22,0 cm

Raríssimo pote de farmácia em porcelana chinesa vidrada azul e branca. Corpo bojudo decorado com ramagens, folhas e flor de lótus. Sob o bico reserva com a inscrição *S. ROSAR. SICAR.*, realçada por moldura de flores e enrolamentos. Base alta, separada do corpo por anel e decorada com frisos geométricos e decoração vegetalista.

É no período Jiaging (1522-1566) que começa a exportação de porcelana para a Europa de forma regular e é deste período que datam algumas das mais importantes peças encomendadas pelos portugueses e hoje espalhadas pelas coleções portuguesas e estrangeiras: as que evocam os reis de

Portugal, os navegadores que ajudaram a construir o Império, os missionários que espalharam a fé no Oriente, os potes de farmácia e peças com as armas da nobreza.





041. POTE BOJUDO

Porcelana vidrada

China, Dinastia Ming, Reinado Wanli (1590-1630)

Alt.: 37,5 cm

Raro pote de corpo ovalado e colo curto, com rebordo arredondado. A decoração é constituída por enrolamentos de folhas terminando em flores de lótus, com intensidades diferentes no azul-cobalto utilizado. Um friso de folhas levantadas, estilizadas, circunda a base. O colo é preenchido por um enrolamento vegetalista clássico.

Exemplares semelhantes expostos no Museu Topkapi de Istambul.

Vd. - MATOS, Maria Antónia Pinto de; "A casa das Porcelanas"; Casa Museu do Dr. Anastácio

Gonçalves; Lisboa; p. 106.

- YEO e MARTIN; "Chinese Blue and White Ceramics".



#### 042. PRATO COM DRAGÃO IMPERIAL DE GRANDES DIMENSÕES

Porcelana vidrada

China, Dinastia Ming, Reinado Jiajing (1522-1566)

Diâm.: 49,0 cm

Excepcional prato de grandes dimensões executado em porcelana branca e espessa, pintada a azul-cobalto e coberta de um vidrado brilhante e levemente azulado.

Prato covo de grandes dimensões, circular, de parede arredondada, sem aba e côncavo no centro. Repousa sobre um pé recuado, inclinado, cuja extremidade, sem revestimento, revela uma pasta densa e branca. Na base sem vidrado, são visíveis estrias concêntricas e radiais deixadas pelo torno.

Esta peça de grande qualidade ostenta uma decoração minuciosamente pintada em azuis profundos e intensos. No fundo, delimitado por duplo círculo, reserva com dragão de cinco garras. Parede branca, lisa, terminando em duplo círculo.

No tardo marca, *nian hao*, do Reinado Jiajing, a azul-cobalto caligrafada em 6 caracteres

escritos numa só linha por debaixo do bordo. A parede exterior ostenta dois dragões alongados de cinco garras, voando entre nuvens e separados por uma grande nuvem de quatro caudas, perseguindo bola de fogo, a sua pérola.

Desde a Dinastia Han (202AC-220DC) que o dragão de cinco garras é símbolo Imperial, ocupando lugar de destaque no trono do Imperador e um ornamento para uso exclusivo da família imperial, quer na arquitetura, quer nas artes decorativas.

O Dragão aparece muito cedo nas crenças do povo chinês tendo um papel muito importante na sua religião. Contrariamente ao dragão do ocidente, aqui é um animal capaz de controlar tanto as nuvens como o fogo e está associado à chuva, à água e à primavera. A lenda diz que ele mergulha na profundidade das águas no outono e emerge na primavera, ascendendo aos céus e levando consigo a água vital para a agricultura.

É assim o símbolo do mês de março, da primavera e da fertilidade, por ser ele que traz a chuva.

Quando representado com uma bola de fogo, em geral denominada por a sua pérola, representa a chuva. Muitas vezes o dragão persegue a pérola do poder. Emblema de vigilância e de salvaguarda, o dragão personificava o imperador e era muitas vezes associado à ideia de felicidade.

É o primeiro dos animais sobrenaturais juntamente com a fénix, o quilin e a tartaruga.

Considerado o chefe dos répteis com escamas, este animal peculiar tem 9 componentes: a cabeça de camelo, cornos de veado, olhos de coelho, ouvidos de vaca, nariz de cobra, barriga de sapo, escamas de carpa, garras de falcão e patas tigre. Possui ainda longos bigodes e barba no queixo.





Sã o R o q u e Sã o R o q u e



**043. FRASCO**

Porcelana vidrada *decoreção azul e branco*  
China, Período de Transição, séc. XVII  
Alt.: 25,0 cm

Frasco em porcelana azul e branca, com base de secção quadrangular e quatro faces retangulares e direitas, com a parte superior ligeiramente convexa, terminando em gargalo em rosca. Alguns especialistas defendem que se baseia nas garrafas de *saké* em laca japonesa. Cada face é emoldurada por um friso azul e decoradas no interior por motivos vegetalistas: crisântemos e ramos de ameixeira; ramos de lótus desabrochados e peónias.



Exemplos de frascos semelhantes com *decoreção diferente*  
em: SANTOS, A. Varela; "Portugal na Porcelana da  
China"; *Artemologia*; p. 187, 192, 193, 232 e 233.



## 044. GARRAFA DE PEREGRINO

Porcelana vidrada *decoreção azul e branco*  
 Dinastia Qing, Reinado Kangshi (1677-1722)  
 Alt.: 32,0 cm

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

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



Vd. - CASTRO, Nuno de; "A Porcelana Chinesa ao Tempo do Império"; p. 360.

- BEURDELEY, Michel; "Porcelaine de la Compagnie des Indes"; p. 144.

**045. PRATO DE GRANDES DIMENSÕES**

Porcelana vidrada *decoreção azul e branco*

China, Dinastia Ming, Reinado Jiajing (1522-1566)

Diâm.: 30,0 cm

Covilhete de porcelana branca decorada a azul, com bordo liso. Fundo com friso circular e decorado com palmeira, motivos vegetalistas e Qilin – símbolo de doçura, longevidade, felicidade, ilustre progeneritura e administração sábia. Bordo decorado com groux voando entre nuvens enroladas.

No verso seis reservas representando coelhos adornados por motivos concheados – *Ch'ang ming fu Kuei* – símbolo de longa vida, riqueza e honra.



046. COVILHETE DE GRANDES DIMENSÕES

Porcelana vidrada *decoreção azul e branco*

China, Dinastia Qing, Reinado Shun-Chih (1644-1661)

Dim.: 35,5 cm

Covilhete circular, de porcelana branca, pesada e espessa, com bordo liso e decorada a azul-cobalto, do início da dinastia Qing. O interior é totalmente preenchido por um *Qilin* (animal sobrenatural que simboliza a doçura, a longevidade, a felicidade, a ilustre progeneritura, a verdade e a administração sábia) numa paisagem com rochedos e uma grande bananeira.

*Peça idêntica no Museu da Quinta das Cruzes no Funchal.*

Vd. - SOUSA, Francisco António Clode; "Porcelana da China - Coleção do Museu Quinta das Cruzes"; p. 24.



Com o fecho do porto de Lisboa ao comércio externo decretado por Filipe II em 1594, a Holanda, que se encontrava em guerra com Espanha, formou em 1602 a V.O.C. (*Vereenidische Oostindische Compagnie*), companhia comercial que assumiu o monopólio comercial das porcelanas entre a Ásia e a Europa. Um grande número das peças transportadas era de um tipo particular de porcelana azul e branca, a *Kraakporselein*, uma das inovações da época Wanli. A porcelana *Kraak* representa um ponto de viragem na história da manufactura da porcelana chinesa. Pela primeira vez a porcelana azul e branca começa a ser produzida em grandes quantidades, a fim de ser exportada, nomeadamente para a Europa, o novo mercado *Kraakporselein* significa porcelana das carracas, designação adoptada pelos holandeses no séc. XVII, por terem sido transportadas para a Europa, pela primeira vez, nos barcos (carracas) portugueses.



#### 047. JARRA SEXTAVADA

Porcelana vidrada *decoreção azul e branco*  
 China, Dinastia Qing, Período Kangshi (1662-1722)  
 Selo: *Jo Shên Chên Tsang*  
 Alt.: 27,5 cm

Rara jarra em porcelana da China, de formato sextavado e facetado, de corpo bojudo e colo elevado, com *decoreção a azul*. Painéis com motivo *vegetalistas* representando flores de Lotus, crisântemos e peónias, nuvens enroladas e lingzhi- cogumelo sagrado, comida dos génios Xian e símbolo de longevidade. O colo apresenta um friso com *decoreção em ziguezague* e motivos florais terminando em folhas de bananeira. Base com enrolamentos terminando em duplo friso. No fundo selo *Jo Shên Chên Tsang – Para ser entesourado como muito precioso*.



Os Kendi, cuja forma deriva dos Kundika indianos, estão também associados à cultura islâmica, muito apreciados no médio oriente e sudeste asiático e muito usados nas peregrinações para beber diretamente deste recipiente de uma forma higiénica. Originalmente jarros, estes objetos foram adaptados e utilizados como cachimbos de água, quando o tabaco se tornou popular no médio oriente no início do séc. XVII.

Vd. - RINALDI, Maura; "Kraak Porcelain"; p. 175, fig. 220 e 221.

#### 048. KENDI EM PORCELANA KRAAK

Porcelana vidrada

China, Dinastia Ming, Reinado Wanli (1573-1620)

Alt.: 23,5 cm

Corpo bojudo, colo alto e bocal saliente, pintados com motivos vegetalistas.

Corpo dividido em seis reservas onde alternam símbolos com paisagens de ameixoeiras, peónias e crisântemos. No colo paisagem com flores e *goru* (*xian he*), emblema da longevidade, dado que é suposto viver 2000 anos.

Bico bulboso onde alterna padrões geométrico com simbolismos, entre eles a suástica (*wan*) – coração de buda – símbolo de longevidade sem fim.



**049. PRATO EM PORCELANA KRAAK  
DE GRANDES DIMENSÕES**

Porcelana vidrada

China, Dinastia Ming, Reinado Wanli (1590-1630)

Diâm.: 50,0 cm

Prato *Kraak*, em porcelana branca revestida de um vidrado ligeiramente azulado, decorado a azul-cobalto intenso sob o vidrado. Fundo com medalhão retorcido, preenchido com objetos simbólicos enlaçados, como rolos de pintura, emblema dos letrados, texto sagrado das escrituras e repositório da verdade; lanterna, símbolo de alegria e festividade; *aiye*, planta do bom auspício que afasta a doença e os maus espíritos; e *fo shou* ou limão, também chamado *mão de Buda*, símbolo da riqueza. A reserva central é limitada por bandas segmentadas de suásticas e escamas, alternadas e separadas entre si por cabeças de *ruyi*.

A aba dividida em oito grandes reservas onde alternam pêssegos e peônias com símbolos auspiciosos.

Tardoz com 8 reservas com símbolos ou joias e *lingzhi*, símbolo de longevidade separadas por *Ruyi*, símbolo da autoridade monástica.

Vd. - RINALDI, Maura; "Kraak Porcelain"; p. 101.

- PINTO DE MATOS, Maria Antónia; "A casa das Porcelanas"; Casa Museu do Dr. Anastácio Gonçalves; Lisboa; p. 128.





050. PRATO EM PORCELANA KRAAK  
DE GRANDES DIMENSÕES

Porcelana vidrada

China, Dinastia Ming, Reinado Wanli (1590-1630)

Diâm.: 50,0 cm

Prato *Kraak*, em porcelana branca revestida de um vidrado ligeiramente azulado *Kraak* e decorado a azul-cobalto intenso sob o vidrado. Fundo ligeiramente côncavo, delimitado por dois círculos com medalhão central recortado, e preenchido por paisagem à beira da água, com gansos sobre um rochedo junto a um tufo com flores de lótus e outras plantas aquáticas, e sobrevoada por quatro gansos em voo picado. A aba está dividida em oito grandes painéis polilobulados, onde alternam reservas de três pêssegos e símbolos enlaçados por fitas: o enxota-moscas, atributo comum aos sábios budistas e taoistas; a roda da lei, símbolo budista de feliz augúrio e da soberana lei e autoridade, associado à pessoa e pregação de Buda; a folha, um dos *Oito Objetos Preciosos*, símbolo de bom auspício, qua afasta as doenças e os maus espíritos; e a lanterna,

símbolo de alegria e festividade. Nas bandas separadoras, suásticas e escamas imbricadas enquadram um símbolo suspenso de fitas. Tardoz com 8 reservas com símbolos dos oito tesouros e *lingzhi*, símbolo de longevidade separadas por *Ruyi*, símbolo da autoridade monástica.

Vd. - RINALDI, Maura; "Kraak Porcelain"; p. 101.

- PINTO DE MATOS, Maria Antónia; "A casa da Porcelanas"; Casa Museu do Dr. Anastácio Gonçalves; Lisboa; p. 128.



São R.

que

**051. POTE BOJUDO**

Porcelana vidrada

China, Dinastia Qing, Reinado Kangxi (1662-1722)

Alt.: 23,5 cm

Pote bojudo com decoração a azul e branca e de colo curto. O bojo é totalmente preenchido com 12 figuras que conversam e assistem à dança do dragão, numa paisagem com rochedo, uma grande bananeira e outras plantas. A base é separada desta cena por friso duplo decorado com nuvens.

O ombro, separado do bojo por dois círculos concêntricos, é preenchido por nuvens idênticas às que decoram a base. No colo, símbolos enlaçados de fita ondulante, o *jing*, um dos oito objetos preciosos, simetricamente colocados entre círculos definidos.





## 052. PAR DE PRATOS

Porcelana vidrada

China, Dinastia Qing, Reinado Kangxi (1662-1722)

Diâm.: 35,0 cm

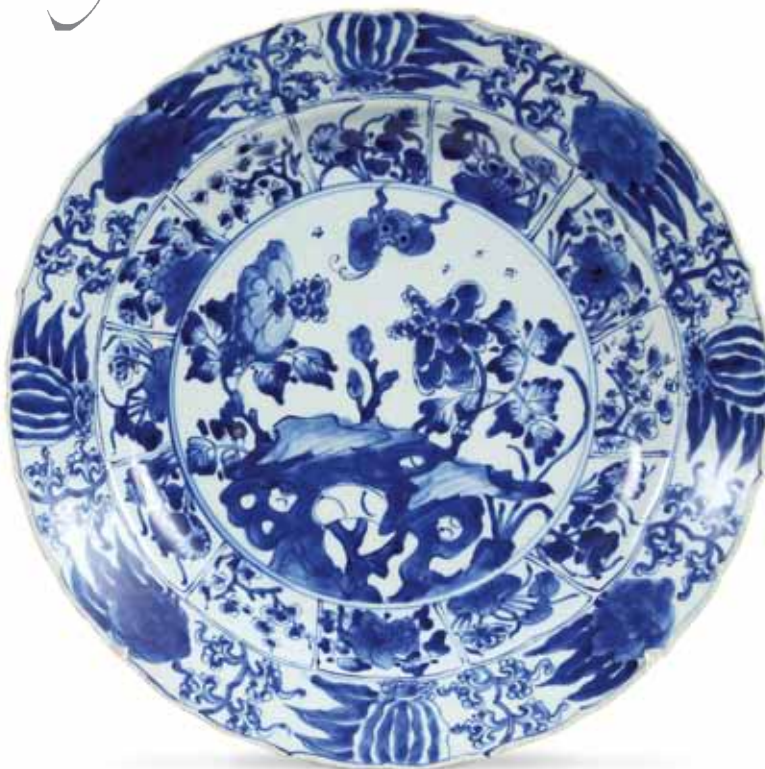
Pratos circulares, ligeiramente côncavos, com caldeira arredondada, aba levantada e decorados a azul-cobalto intenso. Fundo delimitado por dois círculos concêntricos, preenchido por paisagem com rochedo e peónias – rainha das flores simboliza a primavera, associada à boa sorte e riqueza – com as corolas afrontadas e uma

borboleta voando, sinal de polinização – símbolo da felicidade conjugal, da alegria e do verão. Na aba alternam-se sucessivamente nuvens, cabeças de *ruyi* e peónias.

A caldeira, seguindo o esquema da *Kraakporselein*, está dividida em doze painéis decorados por plantas de lótus, ameixeiras e vários outros

motivos florais. O recorte da aba é sublinhado por uma linha azul.

Verso com motivos florais na aba e com *Lo* ou concha, rodeado por duplo círculo, símbolo de vitória de Buda ou de dia bem sucedido.



**053. PRATO DE GRANDES DIMENSÕES**Porcelana vidrada, *Família Verde*

China, Dinastia Qing, Reinado Kangxi (1662-1722)

Diâm.: 37,0 cm

Prato de grandes dimensões, em tons de verde translúcido, *rouge de fer*, amarelo e preto, decoração *Família Verde*. No centro é decorado com cena de jardim com balaustrada, enfeitada com flores de lótus e outras flores; uma ameixeira florida cobre duas mulheres em traje de aparato, junto a uma mesa com

vasos. A aba é ocupada por cercadura de fundo verde com ponteados preto e enrolamento de flor de lótus, com quatro reservas: duas com diversos objetos e as outras com um leão e a roda da lei; bordo canelado em tons de coral e *rouge de fer*. No tardo, o reverso da aba apresenta quatro ramos de flores.

Vd. - HOWARD, David & AYERS, John; "China for the West"; Vol. I, p. 174.

- PINTO DE MATOS, Maria Antónia; "A Casa das Porcelanas"; Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves; p. 201.

- VIELLA, Jorge Guadalupe; "Chinese Export Porcelain in Private Brazilian Collections".





**054. JARRA OITAVADA E GOMADA**

Porcelana vidrada

China, Dinastia Qing, Reinado Kangxi (1662-1722)

Decoração *Família Verde*

Alt.: 30,5 cm

Jarra gomada em porcelana branca, de colo alto, em forma de trombeta, tipo *Zun*, e de pé pequeno, típico do período Kangxi. Decoração em esmaltes da paleta da *família verde*, com predominância do verde e do vermelho ferro. O colo, o ombro e a base são essencialmente decorados com paisagens com peônias e crisântemos, ramos de ameixeiras e aves em voo. O bojo apresenta gomos com rochedos ornamentais e ramos floridos de ameixeira, crisântemos e peônias.

Interior vidrado e decorado com motivos florais.



## 055. PAR DE PRATOS "PRINCEZINHA"

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
 China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1736-1795)  
 Diâm.: 23,0 cm

*Conjunto de pratos com ricas e delicadas pinturas onde aparece representada, no meio da rica decoração vegetalista, a deusa Kuan-Yin ou Guanyin numa bela paisagem oriental, padrão denominado usualmente no ocidente Princezinha.*

*A deusa Kuan-Yin, "dadora de filhos", forma feminina de bodhisattva Avaklokiteçvara, representa a suprema compaixão de todos os Budas, na forma usual a partir do final da dinastia Ming.*

De bordo recortado, decoração com ricos esmaltes em tons de branco, castanho, verde e da família rosa, relevados a ouro, tendo ao centro representação de jardim árvores e plantas com Guanyin, numa posição graciosa com uma vara onde transporta uma lanterna ( símbolo de alegria e festividade ), um veado e elementos vegetalistas.

Aba com motivos vegetalistas, geométricos e símbolos a azul-cobalto.

Vd. - VEIGA, Jorge Getúlio; "Chinese Export Porcelain, in Private Brazilian Collections"; p. 265.





056. PRATO "PRINCEZINHA"

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1736-1795)  
Diâm.: 23,0 cm

De bordo recortado, decoração com ricos esmaltes em tons de branco, castanho, verde e da família rosa, relevados a ouro e representando *Guanyin* sentada a ler num varandim junto a uma cerca, e a uma mesa com vaso de flores, crisântemos (símbolo da jovialidade). Aba com motivos vegetalistas geométricos e flores a azul-cobalto e ouro.



057. TRAVESSA BRASONADA  
REINO DE LEÃO E CASTELA

Porcelana vidrada, Companhia das Índias

China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1735-1796)

Dim.: 35,5 x 27,0 cm

Travessa de bordo recortado em porcelana chinesa, decoração policromada com brasão de armas de um conde espanhol ladeado por duas bandeiras militares, uma pertencente a Leão e outra a Castela. Bordo com decoração *rocaille* e friso vegetalista. Existe uma peça deste serviço no Museu de Arte Antiga, Lisboa.

Vd. - HOWARD, David & AYERS, John; "China for the West"; Vol. II, p. 389.

- BEURDELEY; "La Porcelaine de la Compagnie des Indes"; p. 168.



058. PAR DE TRAVESSAS BRAZONADAS  
"VISCONDE MIRANDELA"

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1736-1795)  
Dim.: 28,0 x 36,0 cm

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

---

Vd. - CASTRO, Nuno de; "A Porcelana Chinesa e os Brasões do Império"; p. 177.





059. PRATO DE GRANDES DIMENSÕES  
BRAZONADO "SALDANHA COUTINHO"

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong, c. 1770  
Diâm.: 37,9 cm

Prato de grandes dimensões com bordo recortado, em porcelana branca decorado com esmaltes em tons de *rouge de fer*, lilás, dourado e da família rosa; centro com brasão de armas de António de Sousa Falcão de Saldanha Coutinho, friso de pontas de lança e aba com grinaldas de flores.

*António de Sousa Falcão de Saldanha Coutinho, foi Fidalgo da Casa Real e governador da Ilha de Santa Catarina.*

Vd. - CASTRO, Nuno de; *Porcelana Chinesa e os Brasões do Império*; p. 118.  
- HOWARD, David & AYERS, John; *China for the West*; Vol. II, p. 378.  
- CASTRO e SOUZA, Vol I; pl. LVII.



060. TRAVESSA BRAZONADA COM AS INSÍGNIAS  
DA “ORDEM DE SANTO AGOSTINHO”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias

China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1736-1795)

Dim.: 17,0 x 25,0 cm

Travessa oitavada decorada com esmaltes em tons de *rouge de fer*, lilás, da família rosa e ouro e as Insignias da Ordem de Santo Agostinho, ao centro. Bordo com grega dourada e aba decorada com grinaldas de flores.

---

Vd. - CASTRO, Nuno de; “A Porcelana Chinesa e os Brasões do Império”, p. 120.



## 061. PRATOS BRAZONADOS

## "SÁ COUTINHO"

Porcelana vidrada, Companhia das Índias

China, Dinastia Qing, Reinado Jiaqing (1796-1820)

Diâm.: 25,0 cm

Quatro pratos em porcelana chinesa Companhia das Índias decorado com esmalte em tons de azul e dourado. Centro com brasão de armas de José de Sá Pereira Coutinho, 2º Conde de Aurora – escudo de bico com cinco estrelas de cinco pontas; coronel de cinco florões aparentes e por timbre leão rampante empunhando na garra direita uma estrela do escudo e na esquerda uma espada.

Na aba, decorada com cachos de uvas e folhas de videira a azul e ouro e cercadura nos mesmos tons, decoração tipicamente portuguesa, existe uma reserva com as iniciais PJA ou PIA(?) e outra com motivos florais.

Vd. - CASTRO, Nuno de; "A Porcelana Chinesa e os Brasões do Império"; p. 198.





## 062. PRATOS BRAZONADOS “PINA MANIQUE”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
 China; Dinastia Qing; Reinado Qianlong; c. 1795  
 Diâm. (sopa): 25,0 cm  
 Diâm. (raso): 24,0 cm

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

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

Vd. - CASTRO, Nuno de; “A Porcelana Chinesa e os Brasões do Império”; p. 175.



**063. TERRINA CABEÇA DE JAVALI**

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
 China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1736-1795)  
 Dim.: 42,0 x 25,0 x 30,5 cm

Rara terrina com tampa em forma de cabeça de javali, em porcelana da Companhia das Índias. Decoração realista com ricos esmaltes em tons naturais, avivados com tonalidade salmão, dourada e cinza escuro. Base contemporânea em aço escovado, autoria da São Roque, alusão aos *présentoirs* originais.

*Terrina com desenho tipicamente europeu. Embora frequentemente descrita como inspirada num modelo de faiança de Estrasburgo, no leste de França, muito popular no séc. XVIII, esta representação foi também utilizada pela faiança portuguesa do Rato no início do séc. XVIII e, como tal, consideramos um desenho originário de Portugal.*

Vd. - HOWARD, David & AYERS, John, "China for the West"; Vol II; p. 603.  
 - Michel Beurdeley, "Porcelaine de la Compagnie des Indes"; p. 175, cat. 99.





São Roque



**064. PAR DE CÃES SENTADOS**

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1735-96)  
Alt.: 15,0 cm

Par de cães de caça sentados, em porcelana chinesa. Corpo em *rouge de fer*, com o peito e o interior branco. Apresentam ambos, uma coleira verde com guizo dourado. Estas figuras diferem dos tradicionais cães de fô e leões budistas, adquirindo um enorme significado já que representam a busca ingênua dos seus artesãos por um forte realismo, normalmente alheio às tradicionais representações chinesas onde as formas animais eram fruto de rígidos cânones há muito estabelecidos.

Vd. - VEIGA, Jorge Getúlio; "Chinese Export Porcelain in Brazilian Collection"; p. 107, 108 e 109.

- HOWARD, David S.; "The Choice of the Private Trader"; p. 273.

- BEURDELEY, Michel; "Porcelaine de la Compagnie des Indes"; p. 151.



065. PRATO MONOCROMO

Porcelana vidrada a negro

China, Dinastia Qing, Reinado Kangshi (1662-1722)

Diâm.: 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"; Thames and Hudson;  
fig. 552.



A porcelana da Companhia das Índias com decoração de folha de tabaco foi, desde sempre, um dos serviços mais apreciados da porcelana chinesa.

A sua particularidade está na cobertura de quase toda a superfície das peças por elementos vegetalistas de grandes dimensões, com uma vibrante pintura a esmaltes azul-turquesa, amarelo, rosa, etc...

A sua inspiração não foi, de facto, nas folhas de tabaco, mas sim na vegetação luxuriante do sudeste da Ásia e das ilhas do Oceano Pacífico, embora se admita também que possa ter sido retirada de desenhos de têxteis indianos.

De encomenda portuguesa e amplamente exportado para este mercado, foi ainda o serviço de D. Caetano Pinto de Miranda

Montenegro, 1º Visconde e Marquês da Praia Grande. Sabe-se que George Washington tinha um serviço Folha de Tabaco em Mount Vernon.

Este tipo decorativo começou a ser produzido em meados do séc. XVIII com várias *nuanças*, existindo pelo menos cinco variantes na decoração. Pela sua riqueza cromática e valor decorativo este padrão é altamente valorizado por colecionadores.

Vd. - VEIGA, Jorge Getúlio; "Chinese Export Porcelain, in Private Brazilian Collection", p. 260.

- China for the west; Vol. II; p. 542.

#### 066. TERRINA COM TAMPA "FOLHA DE TABACO"

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
Decoração *Folha de Tabaco*  
China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1735-1796)  
Dim.: 19,5 x 11,0 x 11,0 cm

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





## 067. TRAVESSA "FOLHA DE TABACO"

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
 China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1736-1795)  
 Dim.: 33,5 x 26,5 cm

## 068. TRAVESSA "FOLHA DE TABACO"

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
 China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1736-1795)  
 Dim.: 38,0 x 29,5 cm

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



## 069. PAR DE TRAVESSAS "FOLHA DE TABACO"

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
 China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1736-1795)  
 Dim.: 24,0 x 31,0 cm

## 070. PAR DE PRATOS "FOLHA DE TABACO"

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

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





071. TERRINA COM TRAVESSA "FOLHA DE TABACO"

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1736-1795)  
Dim.: prato 20,5 x 15,0 cm  
Dim.: terrina 19,0 x 12,5 cm

Bela terrina com *presentoir* de padrão idêntico aos exemplares anteriores, com belos esmaltes. As pegas da terrina e a tampa apresentam caule com folhas e flor em relevo de grande beleza.





**072. GRANDE TRAVESSA "FOLHA DE TABACO"**

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1736-1795)  
Dim.: 40,5 x 47,5 cm

Travessa ovalada, quase quadrangular, de grandes dimensões, com o mesmo padrão decorativo, onde se destaca linda e grande peônia desbrochada, no meio da vegetação. A exuberante decoração vegetalista é sem dúvida realçada pelas grandes dimensões desta peça. Aba levantada e bordo recortado, terminando em vírgula, interessante característica que lhe confere beleza adicional. Verso com aba vidrada e decorada com motivos florais.



073. GRANDE TRAVESSA "FOLHA DE TABACO"

Porcelana vidrada, Companhia das Índias

China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1736-1795)

Dim.: 46,5 x 41,5 cm

Sem dúvida uma das mais apreciadas variantes da decoração de Folha de Tabaco, onde se destaca, por entre a luxuriante vegetação, duas fénix de rara beleza. A travessa é de grandes dimensões, ovalada, quase quadrangular, com aba direita e bordo recortado, terminando em vírgula. Verso com aba vidrada e decorada com motivos florais.





## 074. TRAVESSA “FOLHA DE TABACO”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
 China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1736-1795)  
 Dim.: 26,0 x 34,0 cm

## 075. TRAVESSA “FOLHA DE TABACO”

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
 China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1736-1795)  
 Dim.: 18,0 x 25,5 cm

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

Vd. - VEIGA, Jorge Getúlio; “Chinese Export Porcelain, in Private Brazilian Collections”; p. 265.





076. APLIQUES DE PAREDE

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1735-1796)  
Alt.: 18,0 cm

Aplique para parede com a forma de um braço, usando pulseira, de mão fechada em punho, sendo a base decorada com *nuvens* e folhas em relevo e decoração *família rosa*, assemelhando-se a um punho de renda.

Esta peça insólita foi possivelmente copiada de um aplique europeu de madeira entalhada. Existe no *Gothenburg Historical Museum* uma peça com a mesma forma de braço, em cobre.

Vd. - HOWARD, David & AYERS, John; "China for the West"; Vol. I, p. 177.

Peças idênticas:

- *Inventário das Kunstkammer de Gerhard de Lichtenberg em 1767.*
- *Coleção Privada Dinamarquesa; Grandjean; cat. 129; fig. 121.*
- *Princessehof, Leeuwarden Lunsingh Scheurleer; fig. 113.*



São Roque

**077. PRATOS E TRAVESSA “SERVIÇO DE PAVÕES”**

Porcelana vidrada, Companhia das Índias  
China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1736-1795)  
Diâm. dos pratos: 23,0 cm  
Dim. da travessa: 32,5 x 24,5 cm

Conjunto de peças em porcelana da China, da Companhia das Índias, com decoração *pavões*. Ricos esmaltes da *família rosa*, representando paisagens com pavões, rochedos e grande peônia entre outros elementos vegetalistas, terminando em bordo liso ou recortado. Decoração conhecida por serviço dos pavões, um dos oito serviços que D. João VI levou para o Brasil.

---

Vd. - VEIGA, Jorge Getúlio; “A Porcelana da Companhia das Índias nas Coleções Particulares Brasileiras”; pp. 177-179.



078. PAR DE TRAVESSAS "SERVIÇO DE PAVÕES"

Porcelana vidrada, Companhia das Índias

China, Dinastia Qing, Reinado Qianlong (1736-1795)

Dim.: 33,5 x 42,5 cm





079. PAR DE GRANDES CAMELOS SANCAI

Terracota vidrada Sancai  
China, Dinastia TANG ( 618 - 906 DC )  
Alt.: 50,0 cm

Teste de Termoluminescência de Oxford

- 
- Vd. - JOSEPH, Adrian M.; MOSS, Hugh M.;  
FLEMING, S. J.; "Chinese Pottery Burial Objects  
of The Sui and T'ang Dynasties"; London, June  
1970; p. 40, fig. 58.  
- PRODAN, Mario; "The art of The T'ang Potter";  
London; Thames and Hudson; p. 29.  
- LI, He; "Chinese ceramics - The new standard  
Guide"; Thames and Hudson; p. 99, fig. 172.



080. TRIPODE

China

Período Neolítico 3500AC – 2500AC

Alt.: 27,5 cm

Teste de Termoluminescência de Oxford

Raro vaso Li em terracota de corpo globular, colo alto terminando em bico. Asa arqueada e torcida. Sustentado por três pés cónicos. Este vaso servia para ferver água.

- 
- Vd. - *Do Neolítico ao Último Imperador – A perspectiva de um colecionador de Macau*; Palácio de Queluz; 1994; p. 85, fig. 4.
- VALENSTEIN, Suzanne G.; *“A Handbook of Chinese Ceramics”*; The Metropolitan Museum of Art; p. 15, fig. 14.
- WILLETS, William; *“Foundations of Chinese Art, From Neolithic Pottery to Modern Architecture”*; Thames Hudson; pág. 38, fig. 14.
- LI, He; *“Chinese Ceramics – The new Standard Guide”*; Thames and Hudson; p. 61, fig. 13 e 14.





**081. LUKAPALA, DEUS DO FOGO**

Terracota vidrada Sancai

China, Dinastia Tang (618 - 906 DC)

Alt.: 87,0 cm

Teste de Termoluminescência de Oxford

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

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

- 
- Vd. - JOSEPH, Adrian M.; MOSS, Hugh M.; FLEMING, S. J.; "Chinese Pottery Burial Objects of The Sui and Tang Dynasties"; London, June 1970; p. 5, fig. 77.  
- PRODAN, Mario; "The art of The Tang Potter"; London; Thames and Hudson; fig. 40 (páginas a preto e branco).  
- Suzanne G. Valenstein; "A Handbook of Chinese Ceramics"; The Metropolitan Museum of Art; fig. 5.



082. PAGODE

Terracota vidrada  
China, Dinastia Han (206 AC - 220 DC)  
Alt.: 85,0 cm

Teste de Termoluminescência de Oxford

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



**o83. ALMOFADA**

Terracota vidrada Sancai  
China, Dinastia Tang (618-906 DC)  
Dim.: 17,8 x 10,2 x 10,4 cm

Teste de Termoluminescência de Oxford

Rara almofada em terracota vidrada em tons de verde, beije e âmbar. (sancai).

Vd. - PRODAN, Mario; "The art of The T'ang Potter"; London; Thames and Hudson; p. 120.

- LI, He; "Chinese ceramics - The new standard Guide"; Thames and Hudson; p. 171, figs. 336, 337 e 338.

**o84. PAR DE GRANDES CAVALOS SANCAI**

Terracota vidrada Sancai  
China, Dinastia Tang (618 - 906 DC)  
Alt.: 50,0 cm

Teste de Termoluminescência de Oxford

Par de cavalos em terracota vidrada Sancai. O cavalo, pelo papel que desempenhava na vida do homem, quer nas batalhas e conquistas, quer no seu quotidiano, é várias vezes representado em jeito de homenagem, atingindo o auge na Dinastia Tang. São testemunho a grande qualidade da sua representação, tanto no realismo das cabeças, como no pormenor do corpo, dando a ideia de movimento.

Vd. - JOSEPH, Adrian M.; MOSS, Hugh M.; FLEMING, S. J. "Chinese Pottery Burial Objects of The Sui and Tang Dynasties"; London, June 1970; p. 35, fig. 52, p. 36, fig. 54.

- CASTRO, Nuno de; "A cerâmica e a porcelana Chinesas"; Civilização; Porto 1992; p. 131, fig. 98.

- PRODAN, Mario; "The art of The Tang Potter"; London; Thames and Hudson; fig. 54 e 55.







085. **MENINO JESUS**

Madeira policromada

Goa, séc. XVII

Dim.: 23,5 cm

Menino Jesus em madeira policromada, repousando sobre o flanco direito. Cabeça alongada com cabelos ondulados e dourados, apoiada sobre os braços; corpo alongado com a barriga descaída por efeito da gravidade e pernas fletidas.



**o86. MENINO JESUS**

Madeira entalhada e policromada

Goa, séc. XVII

Dim.: 56,5 cm

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



**087. PIETÁ**

Madeira entalhada e policromada

Goa, séc. XVI

Dim.: 99,0 cm

Extraordinária escultura indo-portuguesa de grandes dimensões, representando Nossa Senhora da Piedade, que enverga uma túnica em tons de amarelo e vermelho, um toucado branco e um manto azul; olhos de vidro, originais, conferem-lhe um ar vítreo, de profunda tristeza. Cristo caído no regaço de Nossa Senhora, com braço pendente. Assenta em base desenhando rochedos. Policromia original.





o88. SANT' ANA

Madeira entalhada, policromada e dourada  
Goa, séc. XVII / XVIII  
Alt.: 82,0 cm

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



Sã o R o q u e

089. NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

Madeira policromada e marfim

Goa, séc. XVII/XVIII

Alt.: 42,0 cm

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



090. TRINDADE NA TERRA – A VIRGEM,  
O MENINO E SÃO JOSÉ

Barro policromado e dourado  
Braga, 1º quartel do séc. XVIII  
Alt.: 73,0 x 103,0 cm

Extraordinário grupo escultórico da Sagrada Família, envergando chapéus e ricos trajas pintados em tons de azul, verde, vermelho, laranja e ouro, ricamente decorados com flores e volutas de folhas realçadas a ouro. As três figuras envergam mantos, presos na cintura e caindo em drapeado, ricamente moldados, reforçando o movimento da caminhada. As feições são serenas, à exceção das do Menino

Jesus, mais jovial e sorridente. Nossa Senhora e São José caminham, segurando pela mão o Menino, numa atitude de intimidade familiar e proteção. Policromia original.

*Este pequeno grupo de peças de imaginária barroca portuguesa em terracota policromada, destinado a oratório, mostra o trabalho de um competente mestre imaginário, possivelmente bracarense,*

*ou oriundo desse centro, e integra-se na iconografia corrente para esta típica representação icónográfica, muito popularizada durante a Contra-Reforma. Mostra uma graciosidade na caracterização dos pãnejamentos, e uma elegância rítmica no diálogo surdo que transparece entre as três figuras, que valorizam sobremaneira o conjunto. (Prof. Dr. Vitor Serrão)*





**091. NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO**

Madeira entalhada e policromada

Goa, séc. XVI / XVII

Dim.: 77,5 cm

Imagem indo-portuguesa representando Nossa Senhora com o Menino, segurando na mão direita o Rosário. Nossa Senhora assente em crescente lunar, enverga túnica comprida em tons de vermelho decorada a ouro; cobre a túnica um manto azul, que segura na mão e cai em drapeado até ao chão; rosto com expressão fortemente hindu, brincos de pedra semi-preciosas e cabelos castanhos, caindo em madeixas sobre os ombros. O Menino, encontra-se ao colo de Sua Mãe, elevando a mão direita e segurando na esquerda o globo terrestre. Policromia original.



092. NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

Madeira entalhada policromada e dourada

Goa, séc. XVII

Dim.: 84,0 cm

Imagem indo-portuguesa representando Nossa Senhora da Conceição, assente em base redonda decorada com nuvens. A Nossa Senhora, de rosto sereno pintado em tons naturais e com cabelos desenhando longas madeixas ao longo dos ombros, enverga uma rica túnica, decorada em tons de vermelho com desenhos e ondulados vegetalistas a ouro, que cai em drapeado até aos pés, em movimento ritmado com o crescente lunar. As mãos estão unidas em atitude de oração. Policromia original.



**093. COLCHA (OU PANO DE ARMAR)**

Fio de seda dourada sobre algodão

Goa, séc. XVII / XVIII

Dim.: 260 x 208 cm

Colcha rectangular indo-portuguesa bordada a fio de seda dourada sobre algodão desenhando um painel central, ladeado por três faixas. A faixa central, decorada com enrolamentos vegetalistas, apresenta nos quatro cantos *águias bicéfalas* e está ladeada por cercaduras

com elementos da fauna e da flora. Painel central, com motivos vegetalistas e zoomórficos onde surgem três reservas com figuras trajando à europeia, representando os órgãos dos sentidos; na central, de maiores dimensões, uma figura feminina toca um

instrumento musical (audição); nas outras é representado um noze, com traje português, a cheira, uma flor (olfacto). Este exemplar é um testemunho do encontro entre dois mundos, oriental e ocidental, e da sua influência recíproca.









094. TAPEÇARIA AUBUSSON

Fio de algodão tecido  
França, séc. XVIII  
Dim.: 136,0 x 186,0 cm

Tapeçaria francesa representando paisagem campestre com figuras de ciganos pedintes e fidalgo. Na imagem enquanto uma cigana lê a sina ao fidalgo, uma das crianças surripia um saco de moedas do seu bolso.



095. TAPEÇARIA AUBUSSON

Fio de algodão tecido  
França, séc. XVIII  
Dim.: 253,0 x 398,0 cm

Tapeçaria francesa do séc. XVIII, 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.





## TARTARUGAS E MADREPÉROLAS

A descoberta do caminho marítimo para a Índia em 1498, e a consequente conquista por parte dos portugueses de vários centros de comércio há muito estabelecidos no espaço do oceano Índico, veio alterar o panorama político e o domínio muçulmano neste último. Quase em simultâneo assiste-se também ao estabelecimento de dois novos poderes – o Império Safávida no Irão (1522-1722) e o Mogol (1526-1858) no norte do subcontinente indiano – que se vêm juntar ao Império otomano. Verificaram-se, neste período, grandes mudanças na organização política e económica dos vários territórios, tendo os portugueses passado a ocupar um papel de destaque já que, colocados em importantes pontos estratégicos, dominavam uma vasta rede comercial que abrangia o Índico em toda a sua extensão.

A província de Guzarate (na costa ocidental do subcontinente indiano), nomeadamente as zonas de Cambaia, Surrate e, principalmente, a capital da província – Ahmedabad, é conhecida desde tempos muito recuados pela manufatura de objetos e mobiliário com madrepérola e tartaruga, peças preciosas e de rara beleza.

São inúmeras as fontes históricas que associam este tipo de trabalho à região de Guzarate, sendo que a mais recuada surge numa crónica de Gaspar Correia (c.1502), onde é mencionado que o Sultão de Melinde presenteou Vasco da Gama com um maravilhoso Leito de Cambaia, totalmente trabalhado a ouro e madrepérola.

Estes objetos rapidamente fascinaram os ocidentais e chegaram ao continente europeu onde, começando por integrar as coleções reais portuguesas, logo se estenderam às outras cortes europeias.

Linschoten (1583-1588), relata a produção de uma série de peças com embutidos ou cobertas na totalidade com madrepérola que eram transacionadas por toda a Índia – especialmente na zona de Goa e Cochim – e posteriormente levadas pelos portugueses para a Europa, onde vinham a integrar as coleções reais e eram expostas nas *Kunstammer* (Câmara das Maravilhas). Também, em inventários portugueses do século XVI, contam uma quantidade significativa de objetos em madrepérola que eram trazidos de Guzarate para Portugal.

Embora a produção destinada ao mercado europeu tivesse sido responsável por um grande incremento no fabrico destes objetos, há evidências do seu uso – quer na zona do Mar da Arábia nomeadamente, na costa oriental africana (de que é exemplo a oferta do Sultão de Melinde), quer na Turquia Otomana e nas regiões do Médio Oriente – anteriores à exportação para a Europa. A troca de influências artísticas entre estes países é testemunhada pelo forte cariz islâmico de algumas peças.

Estes luxuosos produtos também se destinavam à própria corte Mogol e restantes comunidades indianas. Abu'l Fazl (c.1595), importante cronista indo-persa, refere a existência desta indústria na zona de Ahmedabad, facto posteriormente confirmado com os cenotáfios dos túmulos de Shah' Alam em Rasulabad e de Shaykh Ahmad Khattu em Sakhej, e do santuário de Shaykh Nizam al-Din Awliya' em Deli (Simon Digby, 1996). Estes baldaquinos são do início do século XVII, estando um datado 1017 do calendário Hijri – 1608/9 do calendário cristão. O estilo de trabalho e decoração são muito semelhantes e remetem para os objetos de massa asfáltica e madrepérola, que foram produzidos para o mercado europeu.

Podemos agrupar os artigos de madrepérola da região de Guzarate em três grupos distintos. O primeiro é constituído por objetos cuja estrutura é totalmente de madrepérola ou, em alguns casos, de madeira revestida com placas de madrepérola; o segundo, menos usual, por exemplares feitos em madeira cobertos com massa asfáltica negra – *Laca de Guzarate*, embutida com pequenas placas de madrepérola criando padrões geométricos e vegetalistas, muito raramente figurativos. O terceiro grupo, bastante original e ainda mais raro, remete para as peças feitas em madrepérola e tartaruga, materiais considerados de grande exotismo e extraordinária beleza e, cuja junção numa só peça, a tornava ainda mais luxuosa, preciosa e cobiçada, de que é exemplo o extraordinário saleiro que figura na página 108.

A origem, inspiração das formas, os materiais e decoração da generalidade dos objetos provenientes de Guzarate permanecem difíceis de identificar.

Relativamente aos modelos com massa asfáltica, é provável que derivem de influências do extremo oriente – China e Coreia. Na China, durante as Dinastias Liao (907-1125) e Yuan (1279-1368), foram executados pequenos cofres/contadores de formato semelhante aos de Guzarate. Também na Coreia existem exemplares que datam do período Koryo (918-1392), com elementos e motivos decorativos que muito se assemelham aos da Índia. Estas técnicas terão sido levadas através dos países vizinhos para a Índia e aí adaptadas às formas e gostos locais.

Estas tipologias foram também, numa fase inicial, fortemente influenciadas pelo mundo islâmico, com destaque para o império Otomano que dominava a maior parte do comércio das regiões costeiras do Mar da

Arábia. Posteriormente, e à medida que os portugueses começaram a controlar o comércio do Índico, as formas ocidentais foram introduzidas acabando os objetos e mobiliário de exportação por adquirir os contornos mais adequados ao gosto europeu. Quanto à utilização da tartaruga e à produção de objetos neste material, são muitos os registos e documentos históricos que remetem para a região de Guzarate, sendo que a referência mais antiga data de 1546, no inventário de um oficial alfandegário em Diu, onde consta um pequeno baú feito de *tartaruga e prata*.

Pyrrard de Laval menciona a utilização da tartaruga na zona de Cambaia e Surrate, no início do século XVII, referindo que é utilizada para a produção de *pequenos móveis, cofres e caixas em casca de tartaruga, que eles tornam tão brilhantes e polidos que não existe nada mais bonito*.

Muitos inventários da época testemunham o intenso envolvimento português no comércio destes requintados objetos de tartaruga. Lembremos, por exemplo, os presentes oferecidos pelo Cardeal D. Henrique ao Sultão de Marrocos, cerca de 1577/1580, onde constam três cofres em tartaruga.

Vd. - “*A Herança de Rauluchantim*”; *Museu de São Roque*; *Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses*; Lisboa, 1996.

- “*EXOTICA The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstammer*”; *Fundação Calouste Gulbenkian*; Lisboa, Outubro 2001.

- “*Goa e o Grão-Mogol*”; *Fundação Calouste Gulbenkian*; Lisboa, 2004.

- CARVALHO, Pedro Moura; “*Luxury for Export. Artistic Exchange Between India and Portugal around 1600*”; *Isabella Stewart Gardner Museum*; Boston, 2008.

- DIGBY, Simon; “*The mother-of-pearl overlaid furniture of Gujarat: The holdings of the Victoria and Albert Museum*”; *Victoria and Albert Museum*; Londres.

Os cofres enquadram-se nas produções sumptuosas exportadas da Índia para as Cortes europeias e Altos Dignatários da Igreja, tendo sido Lisboa a placa giratória deste mercado de luxo.

A produção de cofres e outros objetos em tartaruga centrou-se maioritariamente em Guzarate e posteriormente enviados para Goa, onde eram enriquecidos com ricas montagens em prata. A tipologia segue os modelos Ibéricos de cofres em couro com ferragens, que foi adaptada no Ceilão – cofres de marfim, e no Norte da Índia – cofres em madreperla e tartaruga.

As montagens de prata apresentam uma grande aproximação aos motivos da arte Mogol do período de Ackbar. Por volta de 1575, este Imperador Mogol enviou uma embaixada a Goa com uma missão comercial e artística. Permaneceram um ano, período em que estudaram o modo de trabalhar das oficinas portuguesas e ao mesmo tempo influenciaram a produção Goesa. Do esforço de comunicação entre ambos surge uma grande miscigenação de culturas, que constituiu a essência estética e criativa responsável pela beleza e equilíbrio destes preciosos objetos.

Peças de elaborada técnica de manufatura, as placas de tartaruga eram unidas, sob o efeito do calor, responsável por uma fusão tão perfeita que é quase impossível encontrar os pontos de união

Objetos de alto requinte, os cofres eram frequentemente utilizados pela Igreja como caixas de Hóstias e Relicários ou para transportar o Santíssimo Sacramento na Procissão de Sexta-feira Santa, fazendo parte dos tesouros da Igreja ou integravam as maiores coleções reais europeias, aparecendo muitas vezes nos inventários de ofertas régias, como em *...o presente que El-Rey Dom Henrique... mandou ao Xarife... onde constava um cofrinho de tartaruga tumbado, guarnecido de prata....*

#### 096. COFRE

Tartaruga *loura* e prata  
Índia, Guzarate, séc. XVI / XVII  
Dim.: 11,5 x 19,8 x 9,0 cm

Raríssimo cofre de tartaruga em forma de baú, de base retangular e tampa trifacetada, em carapaça de tartaruga, guarnecida a prata de lavrado baixo.

A casca de tartaruga é de tonalidade clara, sem veios, por vezes designada tartaruga *loura*, o que a torna muito atraente pela transparência total das placas, sem manchas, obtidas por *soldadura* quase invisível. Na verdade, se os cofres de tartaruga de Guzarate já são raros, muito mais raro é encontrar um cofre todo em tartaruga clara, sendo conhecidos muito poucos exemplares, que não devem ultrapassar meia dúzia.

As tarjas de prata têm o característico lavrado baixo com elementos vegetais sobre fundo tracejado, basicamente, constituídas por seqüências de corolas de crucíferas postas em diagonal. As cantoneiras imitam palmitos com dois dragões alados na base e são preenchidas com motivos florais.

No fecho, o ferrolho tem a forma de lagarto achatado com cauda enrolada em voluta e a fechadura, em *caixa*, dragão cinzelado no espelho em cujas orlas se enrolam motivos florais.

Belíssimo também é o modelo da asa da tampa e das alhargas, toda torcida em hélice, com os habituais extremos de cabeça de ofídios, esculpidos com nitidez e rosetas na inserção dos anéis. Estão seguras por flores crucíferas. Embora alguns historiadores, como Bernardo Ferrão, considerem o lagarto representado nos ferrolhos, um elemento naturalista da arte indiana, símbolo do fogo e da imortalidade, outros, como Nuno Vassalo e Silva, lembram que este réptil era comum nos cofres portugueses mais recuados e um sinal de perigo ou um potencial castigo para quem abrisse o cofre sem autorização.



Vd. - "Na Rota dos Oceanos"; A Circulação das Formas.

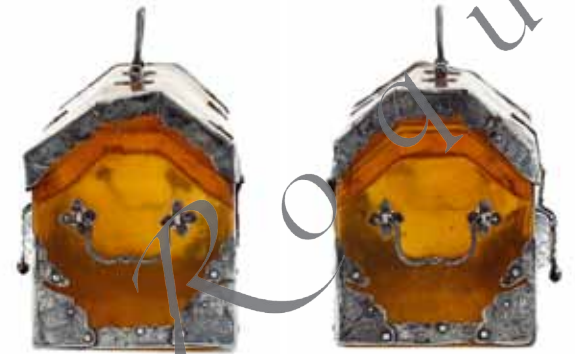
- "Portugal e o Mundo no Séc. XVI e XVII", Vassalo e Silva, 2008.

- "Quem priu-se o Mar"; XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura; Lisboa, 1983.



Exemplares semelhantes em:

- SILVA, Vassalo e; "Portugal e o Mundo no séc. XVI e XVII"; 2008.
- JAFFER, Amin; "Luxury Goods from India"; p. 17.
- "Exotica"; Calouste Gulbenkian Museum; p.135.
- "A Madeira na rota do Oriente"; Museu de Arte Sacra do Funchal; p. 28.
- FERRÃO, Bernardo; "Mobiliário Português"; p. 192.



**097. SALEIRO**

Madeira, madrepérola, carapaça de tartaruga e ouro  
Guzarate, Índia, 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 Guzerate. Foi efetivamente 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 coleções 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 a 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>.

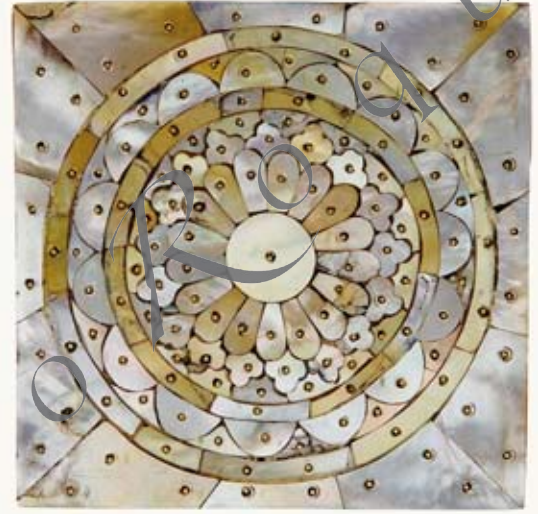
Pedro Moura Carvalho  
Historiador de Arte

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

<sup>2</sup> DRAN, 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 coleção privada no Estoril. Ambos encontram-se ilustrados em: TRNEK, H. e VASSALLO E SILVA, N.; “Exotica: The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstammer”; Catálogo de exposição (Museu Calouste Gulbenkian); Lisboa, 2001; pp. 114-117; cat. 21 e cat. 22.

<sup>4</sup> Coleção 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.



São Roque



**098. KENDI**

Conchas turbo marmoratus e madreperola  
 Guzarate, Índia, séc. XVII  
 Dim.: 18,0 cm

Jarro usualmente designado por *kendi*, com corpo formado por três conchas *turbo marmoratus*. O pé, gargalo e bico são construídos a partir de pequenas placas de madreperola unidas entre si por pinos de metal. A junção das conchas *turbo* apresenta o mesmo esquema.

Objeto de formato original muito comum no oriente, especialmente no sudeste asiático. A sua estrutura assemelha-se a uma garrafa baixa, que curiosamente não tem pega, de corpo bulboso de onde parte o bico, apresentando um colo alto que termina em bocal saliente por onde se agarra.

Fontes e registos históricos atribuem o aparecimento desta tipologia de jarro a meados do século VIII. A sua origem exacta é desconhecida mas a hipótese mais provável é que seja originária da Índia.

Com efeito, *Kendi* é uma palavra malaia que deriva do sânscrito *Kundika*, vaso tradicional indiano, usado originalmente nas cerimónias hindus e budistas para purificação das águas. A sua forma espalhou-se por todo o sudeste asiático com a propagação do hinduísmo e budismo. Embora se considere derivado deste recipiente, a sua principal função já não está relacionada com as cerimónias religiosas, mas sim com transporte de água e seu uso diário. A forma prática e bastante higiénica (não havendo contacto do bocal com a boca) tornou-o um objeto muito utilizado pelas comunidades locais.

Neste caso particular, a funcionalidade é secundária e preterida à decoração, onde os materiais exóticos e requintados conferem a este exemplar um luxo extraordinário por certo cobiçado pela burguesia europeia ou pela corte mogol indiana.



V.d. - "The Origin of the Kendi Pouring Vessel. A Preliminary Note on its Typological Study"; *Journal of Ancient Indian History and Archaeology*; Patna University, 1969.

**099. TAÇA COM PÉ**

Concha *turbo marmoratus* e prata  
 Guzarate, Índia, séc. XVI/XVII  
 Dim.: 20,5 cm

Taça datável do séc. XVI, formada pela junção de duas partes de concha *turbo marmoratus* unidas entre si por placas retangulares de madreperola, debruada com aro de prata no bordo que termina em duas argolas. Montagem de pé alto em prata repuxada, decorada com motivos vegetalistas – ramagens entrelaçadas, flores e folhas – datável do séc. XVII/XVIII.

O recipiente é datável do século XVI, com formato bilobulado em barco, de influência timurida, facto que lhe confere particular interesse e raridade.

Não são muito os exemplares conhecidos destas peças. Numa fotografia antiga do *Das Grüne Gewöble* de Dresden, consegue distinguir-se uma semelhante, de pequenas dimensões (*A Herança de Rauluchantim*; pág. 133, nº3).

O diário do imperador Babur (fundador do império mogol) refere, no ano de 1525/6, uma taça para líquidos (*ab-khwura kishiti* – *kishiti* significa barco) feita em corno de rinoceronte, de formato semelhante a este exemplar. Pode-se assim afirmar que este tipo de taças foi utilizado na Índia, durante o domínio mogol, em meados do século XVI. A sua forma é um excelente exemplo da adaptação de influências islâmicas e persas à prata das oficinas goesas.

Também muito idêntica é a taça para vinho em jade da coleção do Imperador Rudolfo II, inventariada em 1607 (Kunsthistorisches Museum, Wien, kunsthammer, Inv.-Nr. 1944) que figurou na exposição *Exotica* em Viena. A coleção al-Sabah, no Museu Nacional do Kuwait possuiu também uma taça semelhante.

Vd. - SILVA, Nuno Vassallo; *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia do século XVI ao século XVIII*; Santader Totta; Lisboa, 2008; p. 197.

- CARVALHO, Pedro Moreira; *Exotica*; Kunsthistorisches Museum; Wien 2000; p. 180.

- CASTILHO, Manuel; *Na Rota do Oriente*; Lisboa, 1999.

- *The Indian Heritage. Court Life and Arts under Mughal Rule*; Victoria and Albert Museum; Londres, 1982; pág. 156.

- *Treasury of the world. Jewelled Arts of India in the Age of the Mughals*; Coleção al-Sabah; Museu Nacional do Kuwait; Thames&Hudson; Londres, 2001; p. 133.



**100. COFRE**

Tartaruga e prata

Índia, séc. XVII

Dim.: 8,2 x 15,5 x 7,0 cm

Cofre de pequenas dimensões em tartaruga, de formato retangular e com tampa de rebater. As placas de tartaruga, de tonalidade rara e bastante clara, encontram-se reforçadas nas arestas por simples aplicações em prata. Nos quatro cantos da face superior destacam-se flores-de-lis estilizadas. As ferragens são lisas e o espelho da fechadura relembra os escudetes chineses. Lateralmente, finas correntes, que

terminam em flor de quatro pétalas, limitam a abertura da tampa. Na tampa, ao centro, pequena pega de formato ovalada.

As características do escudete remetem para a intensa troca de influências artísticas vividas no contexto asiático durante este período, admitindo-se que possa ter sido executada por artesãos das comunidades chinesas emigradas no subcontinente indiano.





## 101. ORATÓRIO

Tartaruga e prata  
 Guzarate, Índia, séc. XVII  
 Dim.: 15,0 x 7,5 x 4,5 cm

Pequeno oratório de viagem com duas portas e formato em capela que se destinava a colocar uma imagem religiosa, em geral de marfim. A estrutura, em placas de tartaruga lisas, é decorada com ferragens e molduras em prata. As diferentes placas de tartaruga não apresentam vestígios de solda ou colagem tendo sido unidas através da exposição a temperaturas elevadas. Segundo Doussy (...) *L'écaille est une matière vivante qui a l'étonnante propriété de se souder elle-même, par simple contact.* (...) Quando em contacto com temperaturas superiores a 100° C, as placas de tartaruga unem-se sem deixar vestígios aparentes.



## CRISTAL DE ROCHA E PEDRAS PRECIOSAS CEILÃO E ÍNDIA

A ilha do Ceilão, onde a presença portuguesa se fez sentir a partir do ano 1506, reforçou o seu papel de importante porto de trocas comerciais. Geograficamente próximo do subcontinente indiano, servia de apoio às frotas marítimas mas, igualmente relevante, possuía enorme riqueza de matérias-primas, incluindo especiarias, madeiras exóticas e pedras preciosas, que até então só chegavam ao Ocidente por via terrestre e em reduzidas quantidades. Por volta de 1518 o Ceilão era já um estabelecido empório nas rotas comerciais portuguesas do Oriente. Esta ilha do Índico esteve, desde sempre, associada a objetos e pedras preciosas, até mesmo na mitologia local. Conhecem-se importantes referências literárias à existência de gemas no Ceilão e à arte de as trabalhar, sendo que a mais recuada data do séc. V a.C. – no *Mahabharata* texto épico hindu – onde são mencionadas joias e objetos preciosos originários do Ceilão.

Durante a presença portuguesa neste território, que durou até meados do séc. XVII, o Ceilão atravessou um período politicamente conturbado onde vários reinos disputavam o domínio de uma ilha relativamente pequena. Os portugueses viram-se envolvidos nesta densa teia de estratégias políticas e económicas, e acabaram por estabelecer várias alianças e acordos diplomáticos, nomeadamente com o reino de Kotte, tradicional rival do de Sitavaka. As relações entre Portugal e Kotte atingiram o seu apogeu por volta de 1540. No culminar da aliança, para testemunhar o seu apreço e garantir o apoio de Portugal na sua sucessão, o rei Bhuvaneka Bahu enviou, por volta de 1542, o embaixador Sri Radaraksa Pandita a Portugal, onde foi recebido na corte de D. João III. Por essa altura Lisboa começou a intensificar as

suas relações com outros reinos cingaleses, acabando por aumentar as suas alianças políticas, vindo Kotte a perder o estatuto de único aliado.

A troca de embaixadas e presentes diplomáticos adquiriu um enorme protagonismo, num mundo de jogos políticos em que o luxo e o requinte ocupavam lugar de destaque. Quando Nuno Freire de Andrade era feitor de Colombo, o rei de Kotte ofereceu setenta cofres do seu tesouro pessoal, de forma a garantir o apoio português na guerra contra Sitavaka. Foram muitas e magníficas as ofertas dos diferentes reinos cingaleses que, para além de muito apreciadas na corte portuguesa, suscitavam enorme curiosidade nas suas congéneres europeias.

A consorte de D. João III, D. Catarina de Habsburgo, tem aqui um papel de destaque. Extremamente interessada e informada sobre as novidades provenientes da Ásia, colecionou enorme número de artigos requintados e luxuosos, partilhando-os também com muitos dos seus familiares então repartidos por várias casas reinantes da Europa renascentista. As fortes relações diplomáticas que estabeleceu com o rei Bhuvaneka Bahu resultaram na entrada na sua coleção de uma série de objetos cingaleses oferecidos por este mesmo monarca.

A enorme procura por parte de várias cortes europeias incentivou a manufatura destes preciosos objetos que, rapidamente, passaram a integrar também o chamado mercado de exportação. O grande interesse e, conseqüente aumento das encomendas, terão igualmente contribuído para que nos finais do século XVI, se assista em Goa ao desenvolvimento de um importante pólo de produção. A dificuldade em contactar regularmente com a ilha da Taprobana, resultante da degradação das

relações de Portugal com os reinos locais (a partir de c.1638) e a chegada dos holandeses em meados do século XVII, terão contribuído para o crescimento rápido e exponencial de Goa como centro de produção.

Torna-se ainda relevante salientar que a corte mogol era uma grande apreciadora e consumidora destes trabalhos e materiais, e que muito antes da chegada dos portugueses já se faziam em inúmeras outras cortes indianas objetos preciosos de altíssima qualidade. A sumptuosidade e exuberância das joias mogóis, estão bem patentes quer nos adereços femininos, quer nas joias de ornamentação e de caráter bélico dos imperadores e de membros da Corte. A grande quantidade de joias e objetos enriquecidos na Índia mogol com pedras preciosas explica-se pela proximidade de importantes jazidas de diamantes na região de Golconda, de rubis e safiras com origem em Cachemira e numa área que se estende à Birmânia, assim como à importação de safiras e de esmeraldas do Ceilão e da América do Sul, respetivamente.

Pedras semi-preciosas como o jade, com cores tão variadas como o chamado *nutton fat jade* até ao verde-escuro e preto, assim como o cristal de rocha, foram ainda trabalhadas de modo a receber decoração em ouro incrustado com pedras preciosas. O cristal de rocha, do grego *krystallos* ou gelo eterno, era extraído no Decão.

A importância desta grande indústria no subcontinente indiano e a possibilidade de poder recorrer a técnicas e mão-de-obra de outras regiões, terá sido fundamental para o desenvolvimento da famosa joalharia goesa. Estes artífices continuaram, de alguma forma, o trabalho originário da ilha do Ceilão, prolongando-o no durante todo o século XVII. Peças produzidas no Ceilão e em Guzarate

foram ainda frequentemente decoradas e adaptadas em Goa com montagens em prata ou filigrana de ouro.

Nas crónicas da época, há múltiplas referências ao fabrico destas peças em Goa, com adscrição dos diferentes tipos de objetos e dos materiais utilizados, bem como os locais de maior produção. A título de exemplo, D. Francisco da Gama, vice-rei da Índia, possuía na sua coleção inúmeras peças em cristal de rocha com filigrana em ouro e pedras preciosas realizadas em Goa. É de referir ainda, um guia do comércio de gemas e pérolas, escrito no século XVI (1580), que contém uma secção especial sobre o Ceilão e Goa, onde se refere também a forma como estas eram transacionadas.

Vd. - "A Herança de Rauluchantim"; Museu de São Roque; Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses; Lisboa, 1996.

- "EXOTICA The Portuguese Discoveries and the Renaissance *Kunstkammer*"; Fundação Calouste Gulbenkian; Lisboa, Outubro 2001.

- DIAS, Pedro; "Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria"; Lisboa, 2006.

- "Portugal e o Mundo nos séculos XV e XVII"; Museu Nacional de Arte Antiga; Lisboa, 2009.



**102. TAÇA**

Ágata e ouro

Provavelmente Guzarate, séc. XVII

Com montagens posteriores

Alt.: 5,8 cm; d.: 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 objetos utilitários mas também outros com maior intervenção artística realizados em calcedónias várias. Entre estes contam-se taças, cabos adagas e espadas, sinetes, anéis, etc<sup>1</sup>. Das raríssimas peças datadas que chegaram até nós destaca-se uma pequena taça semi-hemisférica também em ágata inscrita com versículos do Corão e data correspondente a 1606, presentemente na Khalili Collection, Londres<sup>2</sup>. Uma segunda taça também em ágata matizada e atribuída ao segundo quartel do século XVII encontra-se no Los Angeles County Museum of Art<sup>3</sup>.

A pronunciada copa desta taça assenta num pequeno pé reproduzindo a base de um cone truncado. O bordo apresenta-se com lábio curvado para o exterior e direito, e com menor espessura do que as paredes. Embora tanto a copa como o pé sejam mais pronunciados, estes aproximam-se das formas do cálice em jade do imperador mogol Jahangir (r. 1605-27) nas coleções 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 objetos 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; “Gems and Jewels of Mughal India”, com ensaios de S. Verneil e H. Sharp; *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art*; vol. XV II; Londres, 2010; p. 50.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 85, cat. 30.

<sup>3</sup> PAL, P., LEOSHKO, 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 London, 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.



São Roque

## 103. PENTE

Marfim, ouro e rubis  
Ceilão, séc. XVII  
Dim.: 7,5 x 6,0 cm

Durante alguns séculos Ceilão foi influenciado pela arte e cultura tradicional do Sul da Índia o que é bem patente nos pentes. Produzidos essencialmente na costa ocidental da ilha, no porto Panava, foram um artigo de luxo altamente cobiçado pela nobreza na Europa, onde chegavam pela mão dos portugueses.

D. Catarina possuiu alguns exemplares com gemas que frequentemente oferecia. Em 1570, a Infanta D. Maria recebeu um destes pentes e D. Maria, a primeira esposa de Filipe II de Espanha, teve dois pentes, ambos anotados no seu inventário.

Estas peças são um bom testemunho da qualidade artística e requinte dos trabalhos cingaleses. Exemplares semelhantes no Victoria Albert Museum, Rijksmuseum voor Volkenkunde em Leiden e no Los Angeles County Museum of Art.

Pente de marfim esculpido em baixo-relevo e cravejado de rubis em ambas as faces. Duas *apsaras* ou deusas celestiais, com elaborados penteados, arrecadas e colares ao pescoço, vestidas com plissados, dançam temas rituais em uníssono.

Na tradição hindu as *apsaras*, mulheres jovens de grande beleza e elegância, especializadas na arte da dança, são consideradas bailarinas dos deuses e associadas aos rituais hindus da fertilidade, como as *ninfas* da antiga cultura grega.

Enquadradas por dois pássaros nos cantos superiores estão separadas em baixo, no centro, por um pavão de asas abertas e exuberante cauda em leque animal sagrado na religião hindu. O pavão representa o poder,

a ressurreição e a imortalidade, por as suas plumas caírem no inverno, para se renascem na Primavera.

No tardoz a decoração é um baixo-relevo muito tênue com motivos vegetalistas estilizados, enroscamentos de caules delicados de onde saem inúmeras folhas, em perfeita simetria. Salientamos a profusa decoração, bom testemunho do tradicional horror ao vazio.

Esta representação pode ter sido inspirada nas xilogravuras do *Liber Chronicarum*, cuja primeira versão latina foi considerada a maior obra ilustrada da época. A *Crónica do Mundo* foi concebida como sendo um projeto para difundir o conhecimento humanista italiano, na Europa.



Vd. - "Treasures from Índia", *The Clive Collection at Powis Castle*.

- EXCÉLTICA *The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstammer*; F. Calouste Gulbenkian; Lisboa, 2001; p. 236.

- DIAS, Pedro; "Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria"; Lisboa, 2006; p. 147.



## 104. PENTE

Marfim, ouro e rubis  
Ceilão, séc. XVII  
Dim.: 6,0 x 7,5 cm

Pente em marfim, de dentes finos e em baixo-relevo, enriquecido com pedraria preciosa, rubis, em ambas as faces.

A figura central é a deusa Lakshmi, mulher de Vishnu, símbolo de saúde, pureza, prosperidade e generosidade. Na sua representação típica, sentada num duplo trono de Lótus, sustenta à cabeça uma coroa alta, rodeada de auréola e traja calças compridas que cobrem os tornozelos, atitude inerente a uma deusa, dado que na cultura hindu é uma falta de respeito e de pudor, mostrar os tornozelos. Adornada de joias, ela segura com ambas as mãos ramos de folhas verdes.

Lateralmente, painéis com duas assistentes em atitude de veneração, separam Lakshmi

de uma fileira de rubis cravejados em ouro *kundam*.

Na face oposta, a decoração é muito fina, formando uma renda de intrincados enrolamentos vegetalistas num característico trabalho muito delicado e pormenorizado.

Este pente representa um típico desenho Cingalês conhecido como *Kundi Rakan*: desenho de diamante facetado a emoldurar as figuras, aqui representado pelos rubis.



**105. PENTE**

Marfim, ouro e rubis  
Ceilão, séc. XVII  
Dim.: 7,5 x 6,0 cm

Pente em marfim, de formato trapezoidal com finos dentes.

A decoração extremamente delicada e pormenorizada, típica dos trabalhos cingaleses, apresenta ao centro dois cisnes com pescoço entrelaçado, rodeados por densa vegetação com ramagens ondulantes. A cena domina toda a face, sendo contornada por friso em ouro com rubis cravejados.

A representação destas aves, que atuava como importante elemento decorativo neste tipo de peças, remete para a mitologia hindu onde representa Hamsa, veículo do deus Brahma, primeiro deus da trimurti. O Hamsa está associado à ideia de conhecimento e sabedoria.



### 106. TAÇA

Cristal de Rocha

Índia Mogol, Séc. XVII

Dim.: 12,5 x 9,5 x 6,3 cm

Peça esculpida a partir de um único bloco de cristal-de-rocha particularmente límpido.

Taça oblonga, apresenta 8 gomos em torno de uma flor central, simulando um trevo de quatro folhas.

A sua beleza repousa num jogo de superfícies lisas, ritmicamente marcadas por gomos.

Na Índia Mogol havia uma predileção pelos objetos preciosos e delicados, esculpidos em pedras duras tais como Jade, Ágata e Cristal-de-Rocha, por vezes ornamentadas posteriormente, com ouro e pedraria.

*O elemento floral no fundo da taça, o trevo de 4 folhas é escolhido pela sua raridade e forte simbolismo.*

*A crença na lenda da sorte para quem encontra ou recebe um trevo de 4 folhas, remonta ao ano 300 A.C., quando os antigos magos druídas acreditavam que quem possuísse um trevo de 4 folhas poderia absorver os poderes da floresta e adquirir a sorte dos deuses. Assim o número 4 representaria um Ciclo completo, como as 4 estações, as 4 fases da lua e os 4 elementos da natureza: água, ar, terra e fogo.*





### 107. CRUZ MOGOL

Cristal de rocha

Índia, séc. XVII/XVIII

Dim.: 13 x 7,6 cm

Cruz com argola no topo esculpida a partir de um único bloco de cristal de rocha particularmente límpido. Das quatro faces, a única trabalhada – em baixo relevo – é a frontal. Uma flor com oito pétalas e vista por cima marca o cruzamento das duas barras. A partir desta prolongam-se para cada um dos dois lados da barra horizontal um sinuoso enrolamento vegetalista rematado por flor possivelmente inspirada num lírio e voltada para baixo. O mesmo motivo vegetalista percorre também a barra vertical, mas em

vez de sinuoso apresenta-se direito. Este é interrompido pela flor central e por dois lírios. Um terceiro coroa a área junto à argola.

Tanto a flor central como as flores inspiradas em lírios fazem parte do repertório decorativo da Índia mogol dos séculos XVII e XVIII. Ambos aparecem reproduzidos numa variedade de materiais incluindo nas pequenas flores em *lâpis lazuli* que decoram dois *huqqahs* – nome dado na Índia aos cachimbos de água – realizados em jade da antiga coleção de William Beckford e presentemente no British Museum<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Um dos quais ilustrado em SKELTON, R.; et al.; "The Indian Heritage: Court Life and Arts under Mughal Rule"; Catálogo de exposição (Victoria and Albert Museum); Londres, 1982; cat. 366, pp. 120-1.



## MARFINS

A partir de finais do século XV, com a presença portuguesa no oriente, criaram-se condições para o desenvolvimento de novos estilos artísticos, considerados de fusão, onde as formas artísticas ocidentais se deixaram moldar pelas técnicas, materiais e influências dos artesãos asiáticos.

Os trabalhos em marfim ocupam um papel de destaque, onde os protótipos indo-portugueses constituem o maior grupo conhecido, sendo a região de Goa o mais importante centro de produção. No entanto, as peças mais requintadas são oriundas do Ceilão e, mais raramente, da China e Japão.

Estes objetos, na sua grande maioria esculturas de cariz religioso, tiveram um enorme impacto nas sociedades orientais da época.

Nos séculos XVI e XVII a Europa católica promovia as imagens religiosas como nunca havia feito. Inclusive, com a Contra-Reforma, estas representações chegaram a constituir um importante pilar na guerra ideológica das ordens religiosas católicas contra a Europa protestante.

A imaginária foi, sem dúvida, crucial na propagação da fé cristã no oriente onde os Jesuítas foram grandes impulsionadores da produção destes objetos votivos e religiosos, que muito utilizaram no seu intenso processo de evangelização. Estas figuras eram utilizadas, essencialmente, para difundir e evidenciar a transcendente mística do cristianismo.

Para melhor aceitação por parte das comunidades nativas, foram estabelecidas inúmeras semelhanças entre a imagética cristã e a religião local.

Esta dualidade estilística foi incentivada pelo facto de a maior parte das representações serem executadas por artesãos não-cristãos. Através

das suas mãos, determinadas características orientais foram perfeitamente integradas em peças construídas segundo modelos tipicamente europeus.

Vd. - "A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim"; Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses; Fundação Calouste Gulbenkian; Lisboa, 1991.

- DIAS, Pedro; "Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria"; Lisboa, 2006.

- FERRÃO, Bernardo; "Imaginária Luso-Oriental"; Imprensa Nacional – Casa da Moeda; Lisboa, 1983.

**108. KRISHNA**

Marfim  
Índia Mogol, séc.XVII  
Dim.: 18,0 cm

Figura de Krishna em marfim, desnudo, numa posição frontal, de pé sobre um pedestal, representado como um jovem formoso, de corpo forte, cabelos longos e encaracolados, feições corretas, com grandes olhos amendoados e com o típico caracol na testa, atributo de Buda.

Krishna é facilmente reconhecido pela iconografia presente. Na cabeça tem uma coroa de penas de pavão, simboliza o esplendor divino, a beleza e a plenitude do caminho espiritual. Na sua pose característica apresenta uma perna semifletida cruzando a outra, leva uma flauta aos lábios e esboça um sorriso misterioso. A flauta utiliza-a para tocar uma deliciosa música sagrada, irresistível, atraindo assim todas as criaturas vivas. As pulseiras em prata, nas mãos e nos pés, usa-as para se identificar com o povo, já que os pastores geralmente usam estes adornos nas suas tarefas diárias, significando promessas realizadas. A nudez pretende mostrar que todas as criaturas devem caminhar para Deus, sem Lhe esconder nada, ensinando os seus devotos a desligarem-se das formas e da matéria.

Krishna é a oitava encarnação (*avatar*) do Deus Vishnu e a divindade mais popular e amada da Índia, com o maior número de templos e de devotos.

A palavra Krishna significa *O Todo Atractivo*, o Iluminado, aquele que chama as pessoas e que incorpora a liberdade, a alegria, o amor para que não haja dor ou pecado.

Como figura central do Hinduísmo, Krishna teve um nascimento milagroso, uma infância e juventude *pastoris* e uma vida de príncipe e guerreiro.

Krishna morre numa árvore, com o corpo atravessado por uma flecha, para subir ao paraíso *Vishnu*.





## 109. MENINO JESUS SALVADOR DO MUNDO

Marfim

Ceilão, séc. XVI

Dim.: 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. Destaca-se a excepcional Verónica com a cabeça de Cristo crucificado.

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, com frequência, evocavam a iconografia de Khrisna ou Buda.



**110. MENINO JESUS**

Marfim e ouro  
Cingalo - português, séc. XVII  
Dim.: 20,5 cm

Menino Jesus em marfim, com vestígios de ouro.

De cabeleira ondulante, formando uma auréola de caracóis simétricos que terminam numa espécie de botão, deixa a descoberto a testa alta e as orelhas bem definidas.

O nariz é aquilino, os olhos rasgados e a boca ligeiramente entreaberta. A cabeça assenta num pescoço curto e o tronco é alongado, ligeiramente desproporcionado. Numa posição naturalista, encontra-se com o polegar da mão direita na boca.

Pernas curtas e roliças, com coxas marcadas por refegos, a perna direita sobre a esquerda. Embora com certa rotundidade, refegos, mãos e pés papudos, a anatomia destes Meninos é mais juvenil do que infantil.

Os Meninos Jesus para camilha, encontravam-se em geral desnudos, e cobertos por ricas roupas que os devotos mandavam executar.

Os seus berços eram, em geral, de prata e constituíam um dos objetos votivos dos enxovais das noivas, num desejo natural que Deus lhes concedesse a fecundidade ambicionada.

O aparecimento deste tipo de esculturas coincide com o desenvolvimento, na Europa, do tema ornamental dos *putti* italianos.

Vd. - "Macau, O Primeiro Século de um porto Internacional"; Centro Científico e Cultural de Macau; 2007.

- "A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim"; F.C.G. 1991.



## 111. MENINO JESUS DEITADO

Marfim

Japão, séc. XVI/XVII

Dim.: 20,5 cm

Menino Jesus em marfim, para camilha. Apresenta cabeça esferóide com rosto oval, assente em pescoço curto. O nariz é longo e ligeiramente achatado, com abas das narinas bem vincadas. As orelhas revelam uma anatomia natural e realista. A sua expressão é introspetiva, denotando uma espiritualidade e misticismo típico dos trabalhos do extremo oriente. O corpo apresenta-se retratado com refegos bem salientes, onde os membros surgem ligeiramente globosos, com articulações acentuadas e dedos pormenorizados.

A posição do corpo segue a típica posição do Menino deitado, com a mão esquerda junto ao rosto e a direita estendida ao longo do corpo. A perna direita encontra-se sobreposta sobre a esquerda.

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 a vista à propagação da fé cristã.

Vd. - “A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim”;  
Comissão Nacional para as Comemorações dos  
Descobrimientos Portugueses; Fundação Calouste  
Gulbenkian, Lisboa, 1991; p. 92.





## MENINO JESUS BOM PASTOR

A imagem do Menino Jesus Bom Pastor de origem indiana representa, na maioria dos casos, o Menino dormente, envergando túnica de pastor, esculpida em ponta de diamante e cingida na cintura por cordão com nó de laçada, com os seus atributos (cajado, bornal a tiracolo e cabaça). Encontra-se sentado no topo do seu rebanho, que se espalha por uma elevação piramidal repleta de ovelhas, simbolizando as Almas, e adornada de vegetação indígena.

Características recorrentes são a fonte ao centro – brotando água de uma carranca que dá de beber às Aves do Paraíso – e a gruta, simulando nicho, onde se encontra representada Maria Madalena, numa adaptação bastante “exótica”, com a cabeça apoiada na mão direita e apontando o livro com a mão esquerda, posição iconográfica de Buda na sua Segunda Iluminação.

A tipologia do Menino Jesus Bom Pastor foi o modelo iconográfico de Jesus mais frequente no universo cristão e asiático. Para F. Clode *Este modelo de representação foi enquadrado na nova dimensão teológica dos dogmas católicos emanados de Roma, que tiveram fraca adesão por parte dos escultores europeus. No entanto foi profusamente trabalhado pelos hábeis artesãos indianos que o souberam reaproveitar enquadrando-o na sua própria imaginária e dando-lhe um cariz único que iria despertar no seio da comunidade cristã uma enorme procura.*

Esta interessante simbiose, propositadamente desenvolvida pelos nossos missionários para que

os artesãos indianos se sentissem envolvidos e compensados pelo seu engenho e dedicação, foi a garantia para o sucesso destes ícones.

No Cristianismo primitivo a representação visual da figura de Cristo, assumiu duas formas, essencialmente: Cristo Filósofo, figurado como Mestre ao lado dos Apóstolos e Cristo Bom Pastor com a missão de Salvador.

Uma das principais fontes de riqueza e meio de sobrevivência na Antiguidade, era a pastorícia. A relevância desta actividade e a afinidade de funções suscitou a conexão entre o dirigente do povo e a figura do pastor.

Tal como o pastor guia as suas ovelhas em busca das melhores pastagens, também o chefe de uma comunidade tem por missão proteger e assegurar o sustento de todos os seus membros.

Este paralelismo vem referenciado em inúmeras parábolas Evangélicas do Novo Testamento: *Eu sou o Bom Pastor... e Eu dou a vida pelas minhas ovelhas.* M<sup>a</sup> Fátima Eusébio, F. de Letras, UCP, Abril 2004.

Na representação dos *Bons Pastores* convém lembrar que há estreita afinidade entre as 3 figuras Santas do Cristianismo, Hinduísmo e Budismo, que se dedicaram a salvar a Humanidade. As duas primeiras fazendo parte da Trindade Cristã (Pai, Filho e Espírito Santo) e do Trimurti Hindu (Brama, Vishnu e Xiva), descidas à Terra sob a forma de Cristo e Krishna, tomando qualquer delas a figura do pastor que guarda o rebanho dos seus fiéis. De Buda herda, o Bom Pastor, certas características: os caracóis contíguos,

a forma como se senta, a posição do braço direito e a cabeça, olhos semicerrados, sorriso hermético, concentração expectante.

Citando Maria Helena Mendes Pinto, *Porque a imagem do Bom Pastor figura Cristo, é óbvia a sua ligação com a representação da Fonte da Vida, tema iconográfico usado na pintura de Quincentos. Este tema trazido para a Península Ibérica pelos pintores flamengos foi levado depois para a Índia portuguesa, onde passou a ser esculpido, obrigatoriamente, nos primeiros socalcos da base ou empório dos Meninos Jesus Bom Pastor.* (“Cumpriu-se o Mar”; XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura; Lisboa, 1983).

**112. MENINO JESUS BOM PASTOR**

Marfim e ouro

Indo-português, séc. XVII

Dim.: 9,5 cm

A escultura do Menino Jesus Bom Pastor é singela, com contornos acentuados a ouro e constituída por dois elementos principais: a figura do Menino e a base ou empório rochoso.

O Menino encontra-se sentado sobre o empório, de pernas cruzadas ao modo Oriental. Apresenta cabelo com madeixas e caracóis, tratamento típico indiano, olhos semicerrados e a cabeça apoiada na mão direita numa atitude meditativa. Veste túnica de pastor esculpida em ponta de diamante, cingida na cintura com nó de laçada e calça sandálias simples sem adereços. Como habitualmente tem duas ovelhas, uma ao ombro e a outra no regaço, cujo velo é também em ponta de diamante.

Espalhados pelos rochedos estão figurados *vasos da fertilidade* indianos, em cujas plantas pastam as ovelhas. Apresenta alguns elementos vegetalistas de onde destacamos ananases e flores de Ashoka.



São Roque

**113. MENINO JESUS BOM PASTOR**

Marfim

Indo-português, séc. XVII

Dim.: 30,0 cm

Excepcional e rara escultura de Menino Jesus Bom Pastor em marfim, realçando-se a qualidade escultórica e iconográfica desta peça.

O Menino está sentado sobre rochedo em atitude meditativa, com rosto apoiado na mão direita, olhos semicerrados e pernas cruzadas à maneira oriental. De rara beleza e expressividade, são características marcantes: o nariz adunco, a boca em bico e o cabelo, de madeixas curtas e bem diferenciadas, salientando o cariz indiano, com os caracóis dispostos de forma simétrica.

A ligeira proeminência do caracol central revela a influência budista, já que imita o característico sinal de *Iluminação* da imagem de Buda. É deliberado que a graciosa figura de Jesus Infante se confunda nalguns pormenores com a imagem de Buda, e que respeita também os valores tradicionais do Hinduísmo. A força do seu simbolismo reside não só, na interpretação dada ao Menino – jovem zagalo vestido com um velo de carneiro, com quem as ovelhas brincam saltando-lhe para o ombro – mas também, e ainda mais, no pedestal pedregoso, podendo-se considerar esta peça um verdadeiro resumo do hibridismo Indo-português.

No centro do empório existe uma gruta de grande profundidade e invulgar entalhamento, revestida com exuberantes palmas formando arco central, como que desejando as boas vindas, e que esconde as pernas do Menino. No seu interior, por entre volutas e perlas helicoidais, destaca-se o chafariz, simbolizando a Fonte da Vida, com uma

carranca de onde jorra a água para um recipiente e mata a sede às ovelhas e às aves do paraíso. A Fonte da Vida é usada como uma alegoria à Palavra Divina.

Lateralmente imagens de Maria Madalena e São João Baptista, também de grande qualidade escultórica. As ovelhas pastam pelos acidentados deste empório, entre elementos vegetalistas onde ainda se destaca um fruto em forma de ananás.

O embasamento é preenchido por três cabeças de Anjos ricamente esculpidas com colar de grinalda, festões e dois consabidos leões.







São Roque

**114. MENINO JESUS BOM PASTOR**

Marfim

Indo-português, séc. XVII

Dim.: 48,0 cm

Raro Menino Jesus Bom Pastor, quer pelo tamanho, quer pela qualidade escultórica, com empório cilíndrico, em marfim.

O Menino apresenta-se sentado sobre um coração trespassado por setas e que assenta num rochedo, numa alusão ao Sagrado Coração de Jesus, simbolizado pelo coração físico, como a representação de Seu amor divino para com a Humanidade.

A imagem do Menino tem o tratamento peculiar da arte indo-portuguesa do séc. XVII, suave, delicado, cheio de requintes e com características específicas: cabelos com caracóis em madeixa; nariz adunco e boca em bico; dedos afuselados e sandálias enfeitadas. A túnica é debruada com o cordão onde se suspende o bernal e decorada com as características pontas de diamante, acentuada por punhos, orla, decote e lapelas lisas. A figuração do Menino representa Cristo com os seus atributos de Pastor, recolhendo as ovelhas tresmalhadas. Estas tipicamente no ombro e no regaço, com velo em ponta de diamante.

O empório, de grandes dimensões é composto pela base, decorada com uma teoria de Anjos alados com collar de grinalda, festões e folhas de palmeira e a peanha com três socalcos.

A gruta frontal no primeiro socalco está coberta de nuvens e tem na padieira três Anjos alados. No seu interior existe o Presépio: o Menino no chão rodeado por Nossa Senhora e São José, dois Anjos ajoelhados, dois pastores em pé com oferendas e os animais sagrados (vaca e burro). Nos flancos estão Maria Madalena e São José, este numa postura diferente da que habitualmente

tem no presépio. Maria Madalena apresenta-se com os seus atributos; a cruz do Calvário e o vaso de unguentos para ungir os pés de Cristo.

No segundo socalco existem grutas revestidas de palmas, tendo como figura principal São João Baptista (símbolo do Baptismo) que dá de beber a uma ovelha. Dos lados, duas fontes com carrancas jorrando água e pares de aves afrontadas a beberem.

No terceiro socalco, ergue-se o chafariz manuelino-hindu com colunelos e enrolamentos helicoidais de tiras e perlados, decorado por mascarões e com taças na coluna torçada, que lança do alto do fuste dois jorros de água. Duas aves bebem no chafariz à frente das imagens de Nossa Senhora, de mãos postas. São José, de braços cruzados. Sobre o chafariz e entre pares de ovelhas, o pelicano simbolicamente abrindo o peito aos filhos, para os alimentar, quer simbolizar a Paixão de Cristo e a Eucaristia.

Por entre os acidentes de todo o rochedo se espalha o rebanho, entre elementos vegetalistas.

*A peanha simboliza o trono, microcosmos hinduísta em forma de montanha rochosa com as suas grutas, vegetação e fontes, encimada por uma árvore, sincretização da floresta primitiva, suporte de deidades e de reis. E, segundo o Apocalipse, o trono do Cordeiro Divino, que se integra, também, na paisagística dos textos bíblicos do Bom Pastor. (Bernardo Ferrão)*

*Ex-coleção do Cmdt. Ernesto de Vilhena; selo indicativo.*







São Roque



## RETÁBULOS PORTÁTEIS

A imaginária indo-portuguesa em marfim é constituída, na sua maioria, de esculturas de vulto perfeito, isoladas e avulsas, executadas em presas de elefante ou rinoceronte provenientes da costa oriental africana ou do Ceilão. São menos comuns as placas com baixo-relevo, seguindo os modelos medievais de retábulo portátil.

A escultura em marfim é o resultado das campanhas missionárias na Índia, que recorriam a artistas locais para a execução de imagens cristãs, a partir de modelos em madeira ou de gravuras importadas da Europa. Assim nasceu uma profusa produção de imagens em marfim que procurava responder, tanto a uma política proselitista de conversão das populações locais, como ao gosto pelo exotismo nas cortes europeias, ou até mesmo nos aposentos conventuais, para devoção privada.

A extensa reprodução de imaginária em marfim, de modo particular das placas em baixo-relevo, prende-se com a fácil portabilidade, dado o seu carácter bidimensional, útil aos missionários e a todos aqueles que eram obrigados a ceder às movimentações comerciais, diplomáticas ou evangélicas. Estes pequenos retábulos representam, em larga escala, cenas narrativas das vidas dos Santos ou alusivas à vida da Virgem, Infância de Jesus ou Paixão de Cristo.

Tratando-se de peças de pequeno porte, facilmente transportáveis, vijavam em elevado número, através dos fluxos comerciais que unem a

Índia, o Ceilão, a China, o Japão, a Indonésia, as Filipinas, o México e também o Brasil, dada à rápida difusão de iconografia cristã, mas também a uma determinada sedução pelo exótico. Para responder a uma tão grande procura por parte dos missionários e mercadores europeus, inúmeras oficinas estabeleceram-se em redor das principais igrejas, mosteiros, conventos e portos comerciais.

Se na maioria dos casos estas peças eram talhadas a partir de uma presa única, caso das esculturas icónicas da Virgem ou dos Santos, outras há que demonstram uma clara conjugação e montagem de pequenas peças entalhadas individualmente, como seja o caso dos trípticos e das Árvores de Jessé.

As diferentes invocações de Nossa Senhora coadunam-se com a espiritualidade indiana, fortemente concentrada na devoção pelas diferentes manifestações de *Devi*, a Deusa Mãe, que vimos constituir um arquétipo correspondente à Virgem.

O culto mariano teve uma especial receptividade na iconografia de Trento, o que explica o elevado número de esculturas de Nossa Senhora existentes em altares, retábulos e placas, tanto em Portugal como na Índia Portuguesa.

Efetivamente a Igreja, após a Contra-Reforma, na sua acérrima luta contra o protestantismo, veio reformular a iconografia da Virgem, alterando e diversificando a sua representação. Assim, a partir do séc. XVII passa a surgir isolada ou com o Menino nos braços, assente sobre um crescente ou sobre

o orbe terrestre. A representação de Nossa Senhora como Imaculada Conceição alude a um dos privilégios da sua divina maternidade, estando intimamente associada à figuração da mulher apocalíptica envolvida em auréola solar, com a Lua debaixo dos seus pés (Apocalipse 12.1).

Após a vitória de Lepanto sobre os turcos, a Igreja optou por interpretar o crescente da Lua debaixo dos pés da Virgem Imaculada como o símbolo do triunfo da Cristandade sobre o crescente muçulmano.

As placas são seguramente das peças mais importantes que se fizeram no Ceilão, no âmbito da escultura ebúrnea, produzidas em larga escala pelo fascínio que despertaram.

Vd. - DIAS, Pedro; "Portugal e Ceilão"; 2006.

- LOPES, Rui O.; "Confluências da Arte Cristã na Índia, China e no Japão, séc. XVI a XVII"; F. Belas-Artes; U.L.

- "A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim"; F. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1991; p. 83;

- FERRÃO, Bernardo, e TÁVORA, Fernando; "Imaginária Luso-Oriental"; Imprensa Nacional; Lisboa, 1983; p. 13.

- "Tomás Pereira, Um Jesuíta na China de Kangxi"; C. C. C. de Macau; Lisboa, 2009.

## 115. PLACA DE NOSSA SENHORA COM O MENINO

Marfim e ouro

Indo-portuguesa, séc. XVII

Dim.: 12,0 x 11,5 cm

Placa de marfim praticamente preenchida pelo busto da Virgem com o Menino. Nossa Senhora apresenta rosto afilado, olhos amendoados, cabelos com madeixas, túnica de pregueados leves e longo manto drapeado sobre a cabeça. O Menino Jesus encontra-se despido, sentado no braço direito da Virgem, que tem na mão esquerda *portuguesíssimos cravos* (B. Ferrão).

Nossa Senhora e o Menino estão resguardados por cortinas ligeiramente drapeadas e sustentadas por um friso em zigzag, enquadramento muito usual na Europa renascentista.

É interessante notar que as imagens em marfim da Imaculada Conceição raramente são apresentadas sem o Menino. Antes da chegada dos missionários europeus à Índia era popular o culto em torno dos episódios da infância de Krishna e da sua mãe adoptiva, Yashoda, consorte de Nanda. Confrontados com a imaginária hindu e com o culto dos princípios da maternidade e da figura de Krishna, criança divina e avatar de Vishnu, os missionários europeus encontraram um paralelismo e similitudes formais e conceptuais que poderiam facilitar a tradução simbólica da iconografia cristã.

A imaginária em marfim corresponde a uma preocupação Contra-Reformista na representação das cenas da Infância de Jesus, de uma *espiritualidade refrescante e amorosa*, que vemos sobretudo nas representações de Nossa Senhora com o Menino e nas imagens do Menino Jesus (A. Curvello).



**116. PLACA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO**

Marfim  
Ceilão, séc. XVII  
Dim.: 16,0 x 9,0 cm

Delicada placa em marfim, oblonga, limitada por filete liso e rebaixe adequado ao encaixe da moldura. No interior, pormenorizado baixo-relevo, de lavrado baixo e apagado, representando a Nossa Senhora do Rosário com o Menino. A Virgem, encontra-se rodeada por contas de um *terço*. Na mão direita segura o Menino e na esquerda, com típica posição canónica de dedos da arte hindu, segura uma flor de lótus. O rosto comprido da Virgem é hindu, assim como o penteado, de risco ao meio, com cabelos soltos em grandes madeixas, sobre ombros e costas. A túnica, onde a qualidade dos panejamentos traduz-se de uma delicadeza e pormenor característico dos exímios artesãos cingaleses, remete para os saris indianos.

Os cantos superiores são preenchidos por dois anjos volantes, de corpo inteiro que seguram o rosário, e os inferiores por dois querubins alados com feições muito frequentes na imaginária cingalesa: rosto com boca apertada, nariz adunco, orelhas frontalizadas, cabelo liso e quase rapado.

Esta imagem insere-se no núcleo de representações típicas do século XVII que serviam de apoio ao culto e prática do rosário. Em meados do século XV o rosário começou a ser espalhado na Europa pelas Ordens de São Bruno e dos Dominicanos. Posteriormente, Alanus de Rupe, importante teólogo católico apostólico, encorajou que, o rosário fosse rezado perante uma imagem de Cristo ou da Virgem Maria, incentivo que levou a que fossem criadas inúmeras séries de imagens narrativas.

Por volta do século XVII, período em que se insere este exemplar, estas imagens e representações tornaram-se bastante populares acabando por ser inseridas na maior parte dos livros de oração sob a forma de gravuras e ilustrações.

Durante a presença portuguesa no Oriente muitas destas gravuras chegaram às mãos dos artífices asiáticos que as copiavam para placas de madrepérola e marfim ou, em muitos casos, as adaptaram a esculturas votivas.

Este exemplar é fruto de uma intensa simbiose artística que reúne a perícia e cânones

dos artistas cingaleses com as típicas representações religiosas europeias do séc. XVI / XVII.

*Ex-coleção de Arthur Sandão.*





## 117. PLACA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

Marfim

Sino-portuguesa, séc. XVII

Dim.: 13,4 x 8,4 cm

Relevo sino-português em placa de marfim com Nossa Senhora e Menino, planando no espaço celestial em plena glória, tendo aos seus pés a meia-lua e rodeados pelas contas do rosário. Está encimado pelo Padre Eterno que segura o globo do mundo (símbolo de autoridade) e rodeada por quatro anjos, dois anjos arautos e dois a ladearem o rosário. Todas estas figuras estão suportadas por nuvens com um recorte fino e sinuoso, formando pequenos círculos sobrepostos, num trabalho característico da imaginária sino-portuguesa.

Curioso é constatar que Nossa Senhora e o Menino seguram um terço, eles próprios emoldurados por um rosário de contas e ladeados, por dois Anjos na mesma representação, num total de cinco alusões a este símbolo da igreja, o que mostra a sua relevância na época, e à qual também não é estranho o caráter miscígeno.

No canto inferior direito ajoelham-se devotamente dois franciscanos descalços, de mãos postas e rosto erguido, com a sua longa tonsura, o hábito escorrido com o cinto de corda e a murça com capucho; no canto contra-lateral, São Francisco e São Jerónimo, prestam culto à Virgem.

As imagens da Virgem sustentando o Menino Jesus no braço direito e o rosário de contas na mão esquerda, foram executadas em grande número ao longo de toda a Índia Portuguesa, incluindo no território chinês, onde os Portugueses chegaram em 1507, mas também na China de onde são originários alguns dos exemplares mais delicados.

Esta Nossa Senhora, também designada *Nossa Senhora do Rosário*, destaca-se pela sua delicadeza e elegância. É de assinalar a sua qualidade artística de sabor clássico ou renascentista.



**118. PLACA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO**

Marfim

Indo-portuguesa, séc. XVII

Dim.: 10,5 x 6,0 x 25,5 cm

Relevo indo-português em placa de marfim com imagem de Nossa Senhora segurando o Menino, assente em base semi-hexagonal decorada com três cabeças de anjos. A figura de Nossa Senhora insere-se no crescente lunar e está rodeada pelas contas de um terço, com os *Pai-Nosso* em forma de rosácea e por quatro cabeças de anjos.

O Menino, desnudo, apresenta o torso frontal e pernas de perfil. Com a mão direita abençoa e, na esquerda, ostenta a orbe terrestre, remetendo-nos para a figuração do *Salvator Mundi*.

A inserção do crescente lunar permite estabelecer uma ligação com a conhecida iconografia da Imaculada Conceição que, após o Concílio de Trento (1545/1563), ganhou um enorme destaque em termos de culto. Esta temática foi bastante difundida na imaginária em marfim luso-asiática, nomeadamente pelas ordens dos Franciscanos e Jesuítas, que muito se dedicaram à evangelização.

Esta peça apresenta uma grande qualidade escultórica, sendo de referir a sua rara dimensão.



## 119. VIRGEM COM O MENINO

Marfim

Cingalo-portuguesa, séc. XVII

Dim.: 20,3 cm

Belo e delicado trabalho escultórico em marfim cingalo-português. Nossa Senhora com coroa aberta, de pontas serradas e aro com friso, cabelos formando madeixa em ogiva nas costas, em ondulado muito fino; face oval, olhos amendoados e de boca sorridente. O corpo é achatado, veste túnica com pregas finas e gola rendilhada, com manto de orlas caindo em sinusóides; o panejamento de Nossa Senhora conflui num enlace tendo como centro Jesus Menino, que segura na mão esquerda. Na mão direita segura uma flor de *ashoka* que oferece ao Menino.

A Ashoka é uma árvore sagrada quer na religião budista quer na hindu. Foi debaixo desta árvore qua a rainha Maya deu à luz um príncipe, que viria a ser Buda.

Pela sua importância é a árvore nacional indiana, representada na bandeira deste país e ornamenta a maioria dos jardins de palácios reais e templos sagrados. As suas flores são perfumadas e nascem em cachos exuberantes.

A palavra Ashoka significa *Iluminada*, tal como a Virgem. A sua representação iconográfica nesta escultura é, sem dúvida, um belo testemunho da miscigenação religiosa nestas paragens.





**120. NOSSA SENHORA**

Marfim com restos de policromia  
Sino-portuguesa, séc. XVII  
Dim.: 30,0 cm

A arte Cristã no Império do Meio desenvolveu-se com a abertura da China ao comércio com os Portugueses, durante as primeiras décadas do séc. XVI.

D. Manuel, rei de Portugal, ordenou a Diogo Lopes Sequeira que fizesse uma viagem de exploração à península Malaia, para se inteirar de todas as mercadorias que aí se comercializavam e colher informações sobre os *chins*. Foi o início das rotas comerciais Malaca-Cantão, que abriram caminho a um estreitamento das relações sino-portuguesas.

Um cuidado relacionamento com as autoridades chinesas, sem no entanto incluir proximidade com o Imperador, permitiu a autorização para o estabelecimento dos portugueses na península de Macau, em 1554.

A conquista espiritual da China foi conduzida por padres e missionários, em particular jesuítas. A China Ming tornou-se palco de um diálogo de culturas e de um sincretismo religioso entre o Cristianismo, o Budismo e o Taoísmo, em que a deusa Guanyin serviu de modelo e de suporte artístico aos artistas chineses, para uma iconografia cristã consagrada à Nossa Senhora.

Os chineses do sul, os que mais contactavam com os europeus, eram hábeis nesta arte, desde longa data, pelo que não é de estranhar que tenham sido impelidos a trabalhar para esta gente que, constituía um mercado nada desprezível.

A diversidade e qualidade artística da China permitiram que Macau se tornasse um importante mercado artístico de exportação de muitas imagens de marfim, destinadas ao culto cristão.

Rara escultura em marfim sino-portuguesa, apresentando Nossa Senhora da Conceição, que adapta a iconografia europeia da Virgem à deusa chinesa Kuan-Yin, *dadora de filhos*, forma feminina de bodhisattva Avaklokiteçvara e que representa a suprema compaixão de todos os Budas, na forma corrente do final da dinastia Ming.

Trabalho de grande simplicidade e beleza escultórica, apresenta rosto muito expressivo

denotando uma grande espiritualidade e misticismo, características bem marcadas na arte sino-portuguesa. A face é ovalada, com olhos grandes, oblongos e amendoados, a boca e o queixo pequenos e o pescoço alto. Veste túnica simples, com manto cruzado, pregas na manga e gola larga. A cabeça pendente sobre o corpo e as mãos unidas em atitude de oração, completam esta belíssima representação de Nossa Senhora, acentuando a atitude de grande serenidade que transmite.

São raras as esculturas de Nossa Senhora sino-portuguesas, havendo muito poucos exemplares conhecidos desta dimensão. Pela sua grande qualidade escultórica, esta imagem é um bom testemunho do tratamento delicado e preciso das figuras religiosas na arte sino-portuguesa. Obra-prima de artesão chinês, esta imagem do séc. XVII é um protótipo de suavidade, equilíbrio e beleza.



Vd. - DIAS, P.; "A Arte do Marfim"; Porto, 2004;  
- LOPES, Rui O.; "Arte e Alteridade"; 2011.



Sã o Roque

**121. MENINO JESUS CINGALÊS**

Marfim

Cingalo - portuguesa, séc. XVII

Dim.: 16,0 cm



Escultura cingalesa em marfim de Menino Jesus Salvador do Mundo Bendizente, sobre peanha de base quadrangular moldurada.

Perfeitamente enquadrada na arte dos artistas do Ceilão, todo o tratamento desta peça é feita de uma maneira delicada e precisa.

A face tem uma configuração afilada, os cabelos apresentam belas madeixas torcidas rematando em caracóis, todos iguais, testemunho da excelência artística. Os olhos são amendoados, o nariz fino de linha vagamente adunca, a boca fina e pequena e com uma expressão interiorizada e intemporal.

O torso é longilíneo, com um tamanho sensivelmente idêntico às peanhas, dedos longos e afuselados, levantando dois dedos na mão direita para abençoar o Mundo, e sustentando o orbe terrestre na palma da mão esquerda.

A peanha é ricamente decorada com sulcos e vários frisos de bicos-de-diamante. No colunelo do meio, desenha retângulos de minúsculos bicos-de-diamante, nas quatro faces, com a minúcia característica da arte cingalesa.

A iconografia cristã estruturou-se na clareza didática das suas mensagens. No séc. XVII, com o Concílio de Trento, a produção de imaginária cresce em escala geométrica, no momento em que a doutrina avança pelo mundo através do trabalho das ordens religiosas. Para facilitar a ação evangelizadora, a Igreja adoptou uma política liberalista, promovendo uma aproximação da iconografia cristã com a linguagem artística dos povos a serem convertidos.

A produção de objetos em marfim no Ceilão, sempre superou a produção na Índia, devido ao facto da sua população ser maioritariamente budista e não sentir relutância em utilizar produtos de origem animal, ao contrário dos seus vizinhos hindus.



**122. SANTO ANTÓNIO**

Marfim

Cingalo-português, séc. XVII

Dim.: 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 duma 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 apresentado 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.

Vd. - FERRÃO, Bernardo e TÁVORA, F.; *“Imaginária Luso-Oriental”*; Imprensa Nacional – Casa da Moeda; Lisboa, 1983; p. 102



**123. CRISTO RESSUSCITADO DESCE À TERRA**

Marfim policromado  
Indo-portuguesa, séc. XVI  
Dim.: 15,5 cm



Fragmento de escultura de grande qualidade e rara beleza, em marfim policromado, representando Cristo ressuscitado descendo à terra. Jesus Cristo surge com simples panejamento na zona da cintura e capa aos ombros, esvoaçante, sob o efeito da gravidade, insinuando o movimento de descida.

É muito curiosa e original esta interpretação da Ressurreição pelos artífices indianos, como que se Jesus tivesse descido à terra, constituindo um perfeito exemplo da adaptação da iconografia cristã ao imaginário destes povos orientais.

**124. SÃO SEBASTIÃO**

Marfim com policromia  
Indo-portuguesa, séc. XVI/XVII  
Dim.: 15,0 cm

Rara imagem de São Sebastião em marfim de cachalote policromado. O Santo surge como um jovem sumariamente vestido com uma túnica à volta da cintura, amarrado a um tronco e perfurado por três setas, uma em pala e duas em omopla, que constituem o seu símbolo heráldico. De realçar o *facies* de características autóctones, um belíssimo exemplo de miscigenação, e acima de tudo, a singularidade do material utilizado.



## 125. CRISTO CRUCIFICADO

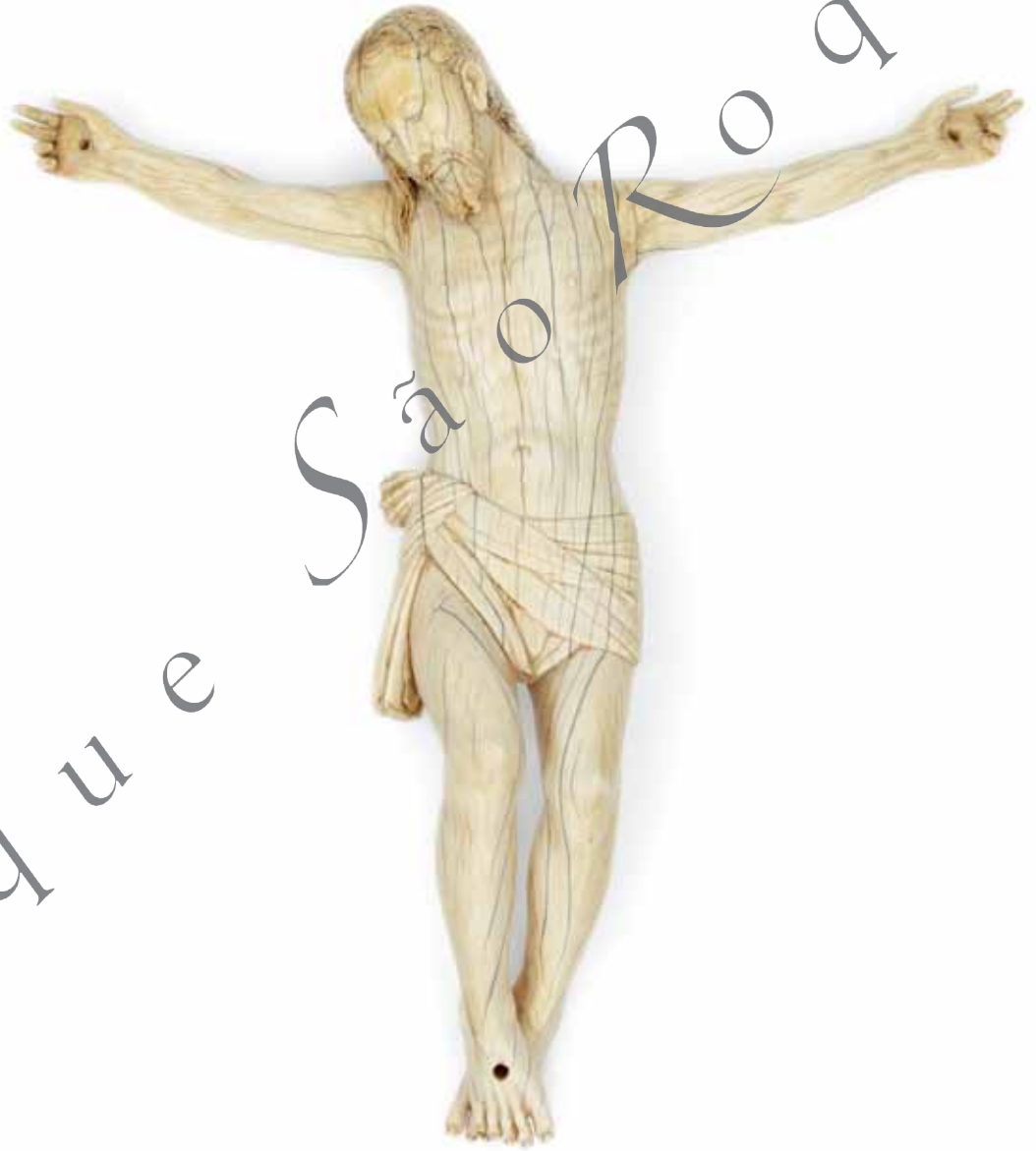
Marfim

Cingalo-portuguesa, séc. XVII

Dim.: 36,0 cm

Cristo Crucificado em marfim, com rosto sereno, ovalado, quase que adormecido. Reúne todas as características do extraordinário trabalho e perícia dos escultores cingaleses. Os olhos amendoados, o nariz fino e boca pequena traduzem calma, tranquilidade e paz, pouco comuns nesta temática. O corpo despido, apresenta um singelo panejamento em torno da cintura, cujas pregas surgem paralelas entre si, bem definidas e pormenorizadas, como é característico na arte do Ceilão. Grande rigor e realismo anatómico, patente não só na elegância dos arcos costais e representação dos diferentes grupos musculares e vasos sanguíneos mas, também, nos sulcos das apófises posteriores das vértebras e nos refegos das nádegas.

Vd. - FERRÃO, Bernardo e TÁVORA, F.; *"Imaginária Luso-Oriental"*; Imprensa Nacional – Casa da Moeda; Lisboa, 1983; p. 102.





**126. CAIXA DE ESCRITA**

Marfim  
Índia, séc. XVII  
Dim.: 7,0 x 24,0 x 6,5 cm

A caixa de escrita ou escritório, como o nome indica, é um objeto destinado à escrita e que, pelas suas reduzidas dimensões, é facilmente transportável.

O uso da “escrivantina portátil” era destinado aos membros do clero, aos oficiais ministeriais e a certos personagens ligados às leis ou às finanças.

Caixa de escrita em marfim de corpo liso e tampa abaulada assente em pés de cartela. No interior possui tabuleiro, lugar para tinteiro e compartimento para outros objetos necessários à caligrafia. Fecharia em prata. Estas tipologias são características do império Mogol, sendo oriundas dos grandes centros de produção do Norte indiano.

**127. CAIXA**

Marfim  
Ceilão (?) Mogol (?), Séc. XVI / XVII  
Dim.: 5,5 x 10,5 x 4,5 cm

Rara caixa em marfim com fino trabalho de entalhamento, decorada com painéis de flores e folhas e círculos secantes de elementos vegetalista que assentam em friso de motivos geométricos. Tampa ligeiramente abaulada, decorada com moldura vegetalista e com dois círculos secantes, com flor e folhas ao centro e duplo aro com folhas. Ferragens em cobre dourado.

Vd. - “Os Construtores do Oriente Português”; Ciclo de Exposições, Memórias do Oriente; Porto, 1998;  
- “Goa e o Grão-Mogol”; F. C. Gulbenkian; 2004.



## 128. CAIXA DE ESCRITA

Marfim e prata  
Ceilão (?) Mogol (?), Séc. XVI / XVII  
Dim.: 5,0 x 23,5 x 6,5 cm

Caixa de escrita em marfim, em forma de baú, com um compartimento grande para escrita e dois pequenos para os tinteiros.

É precioso o trabalho escultórico, numa trama muito apertada de elementos florais da temática hindu, onde se destacam os crisântemos e as folhas de palma.

Tampa ligeiramente abaulada, decorada com painéis circulares de flores e folhas, rematada moldura de folhas de palma; caixa com o mesmo padrão que assenta num friso geométrico em ziguezague.

Cantoneiras lanceoladas e fechadura em prata dourada e gravada.

## 129. CAIXA DE ESCRITA

Marfim  
Índia Mogol, Chanderi, séc. XVII  
Dim.: 5,0 x 23,0 x 6,5 cm

Rara caixa de escrita, em marfim, do início do séc. XVII, oriunda de Chanderi.

Caixa de corpo direito e tampa ligeiramente abaulada, apresentando, em todas as faces pintura original a laca e ouro, com um padrão característico da região de Chanderi. Interior com prateleira amovível, lugar para tinteiro e compartimento para outros objetos necessários à caligrafia. Fecharia e cantoneiras em prata.

Esta peça de rara beleza e *patine*, encontra-se dentro das peças para escrita de maior qualidade do período Mogol.

A pequena cidade de Chanderi situa-se nas montanhas altas e secas na zona central do Norte da Índia e é famosa pelos seus artífices e tecelões, que encontram a inspiração para os seus padrões na decoração dos templos em Chanderi.



## COCO DE MER

O *Coco de Mer*, também conhecido como coco das Maldivas ou das Seychelles, é um curioso elemento natural que, desde sempre, maravilhou e intrigou os colecionadores da Europa renascentista.

Fruto da *Lodoicea Seycellas*, espécie rara de palmeira actualmente em vias de extinção, existe apenas em duas ilhas do arquipélago das Seychelles. No período em que estas ilhas eram ainda desconhecidas e desabitadas, estes cocos apareciam a flutuar nas zonas costeiras do oceano Índico, principalmente na região das Maldivas, razão pela qual foram frequentemente apelidados *Cocos das Maldivas*.

O tamanho e forma pouco usual, aliados ao seu misterioso aparecimento à tona de água, fez com que fossem muito cobiçados quer no ocidente, quer no oriente.

Fascinados pela sua forma sensual e erótica apelidavam-no, frequentemente, *Lodoicea Callipyge*, que deriva do grego *bonitas ancas*. Foram criadas várias lendas e mitos em torno destes intrigantes frutos que surgiam das águas: a maioria dos pescadores acreditava que eram provenientes de uma árvore mítica localizada no fundo do oceano, com propriedades mágicas e medicinais, como a de antídoto para venenos.

O encanto por estes insólitos objetos levou a que fossem muito disputados por colecionadores, tanto na sua forma natural, como adaptados a caixas ou recipientes, muitas vezes enriquecidos com montagens e aplicações em prata. Estas peças eram classificadas como *vegetalia* e procuradas para integrar as *Câmaras de Curiosidades* da Europa renascentista.

Rodolfo II foi um dos grandes colecionadores destes objetos. Possuía na sua coleção 20 exemplares, cinco dos quais com aplicações.

Daniel Fröschl em 1607/11, no inventário da *Kunstammer* do Imperador, refere duas peças com montagens que, actualmente, se encontram em Viena.

Apesar do enorme sucesso e procura, não é conhecida a data da chegada do primeiro *coco de mer* ao ocidente. Nas crónicas de Diogo Couto, datadas de finais do séc. XVI, há referência a estes frutos e ao trabalho dos artesãos das oficinas goesas no seu embelezamento.

Para além do grande apreço por parte dos europeus, estes objetos foram muito procurados no Médio Oriente. No Irão e Golfo Pérsico tinham funções utilitárias, não associados à ideia de luxo e relíquia: os cocos eram divididos em metades, trabalhados, esculpidos e adaptados a tigelas utilizadas por pedintes para mendigar, ou a cantil, permitindo a sua forma riniforme uma perfeita adaptação ao flanco da barriga dos viajantes, mercadores e peregrinos.

---

Vd. - CARVALHO, Pedro Moura; "Luxury for Export. Artistic Exchange Between India and Portugal around 1600."; Isabella Stewart Gardner Museum; Boston, 2008.



130. CAIXA

Coco de Mer, madeira de teca e prata

Índia, séc. XVIII

Dim.: 17,0 x 30,0 x 14,0 cm

Caixa riniforme com base em madeira de teca e tampa abobadada de *coco de mer*. O exterior é profusamente decorado com delicados relevos de motivos geométricos e vegetalistas, formados na base por enrolamentos com flores e na tampa por flores inseridas em círculos intercalados por flor com pé ou

ramagens. Na parte superior da tampa existe um medalhão liso de contornos rendilhados, onde outrora terá figurado uma aplicação em prata. Ferragens e escudete em prata. Este objeto é um interessante exemplo das inúmeras utilizações dos *cocos de mer*, neste caso provavelmente a uma caixa de joias.



## CONTADORES E CAIXAS-ESCRITÓRIO

Este género de móveis e pequenos objetos encontram-se entre os mais procurados pelo mercado europeu. Consideradas peças de grande requinte produzidas pelo Oriente português são inspiradas em formatos europeus, tanto autóctones como estrangeiros, que os portugueses para lá enviavam.

Goa ocupou um papel de destaque na manufactura destas peças, já que, para além de grande centro de produção, era também uma das principais zonas do seu comércio e transação. Inúmeros exemplares eram recebidos de variadas proveniências (nomeadamente China e Japão) e depois encaminhados para o mercado de Lisboa.

A convivência de estilos artísticos e formas variadas revelou-se de extrema importância, já que permitiu a criação de novas estruturas e estilos decorativos, simbioses da imaginária oriental com as tipologias e estruturas europeias.

São muitos e variados os exemplares conhecidos dos escritórios indo-portugueses, facto que nos leva a concluir que eram bastante apreciados e populares. Objetos de luxo, referidos em muitas crónicas e inventários da época, eram muitas vezes construídos e decorados com os mais ricos materiais, aplicações de marfim, tartaruga, madrepérola e pedras preciosas, sendo que estas últimas, infelizmente, de difícil preservação, quase não chegaram aos nossos dias.

Vd. - CARVALHO, Pedro Moura; *"Luxury for Export. Artistic Exchange Between India and Portugal around 1600"*; Isabella Stewart Gardner Museum; Boston; 2008; p. 48/9.

- CASTILHO, Manuel; *"Oriente, Ocidente"*.

- *"Encomendas Namban"*; F. Oriente; Lisboa, 2010.

- *"Exotica"*; F. Calouste Gulbenkian; 2002.

- FERRÃO, Bernardo; *"Mobiliário Português III - Índia e Japão"*; Lello & Irmãos Editores; Porto, 1990.

- JAFFER, Amin; *"Luxury Goods from India, The Art of the Indian Cabinet-Maker"*.

- RAPOSO, F. Hipólito; *"A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim"*.

- *"Um Olhar do Porto"*, M. Quinta das Cruzes, 2005.

**131. CONTADOR DE MESA**

Madeira, laca, tartaruga e metal  
 Japão(?), China(?), Séc. XVII  
 Dim.: 14,5 x 18,0 x 13,0 cm

Contador de mesa com duas portas, de pequenas dimensões, em madeira leve. Caixa e portas cobertas na sua totalidade com placas translúcidas de carapaça de tartaruga. Por baixo das placas é possível ver finas folhas de ouro, com o intuito para obter mais luminosidade e contraste.

Interior com quatro gavetas em laca negra com decoração vegetalista a ouro. Tal como é habitual neste tipo de objetos, a pintura e materiais mais sensíveis ficavam no interior para uma melhor proteção e conservação. Os puxadores das gavetas estão assentes sobre

crisântemos. Fundos em madeira lacada todas assinadas no tardo.

A fechadura cujo espelho recortado é decorado com elementos vegetalistas tem duas pegas em forma de botão. Como é usual nos contadores desta época, recebiam reforços em metal cinzelado nos cantos, ou cantoneiras, protegendo-os nas longas viagens para Lisboa.

A característica combinação da cor amarela com manchas acastanhadas e o aspecto translúcido obtido através de prolongado polimento, conferem uma textura macia e resistente ao tempo.

Entre os mais recuados objetos preciosos, importados pelos Portugueses do Oriente para a Europa, encontravam-se as peças feitas ou decoradas com tartaruga.

Para os Japoneses a tartaruga, por viver muitos anos, é um símbolo de paciência e longevidade. Um mito oriental diz que se o *tsuru*, a ave da felicidade, vive mil anos, o *Kame*, a tartaruga vive dez vezes mais – e todas as criaturas que vivem muito, atingem um estágio de sabedoria e experiência muito superior ao dos outros seres vivos. A tartaruga expressa assim o desejo de vida longa para quem a recebe.

Na tradição chinesa a tartaruga é um animal enigmático a quem se atribui a guarda dos segredos do céu e da terra, e a sua utilização aqui poderá estar relacionada com a proteção dos segredos e preciosidades guardados no interior destas peças.





**132. ESCRITÓRIO DE POUSAR**

Madeira de teca, ébano e marfim  
 Malabar(?), Índia; séc. XVII  
 Dim.: 24,0 x 39,5 x 29 cm

Escritório de pousar com formato rectangular e tampo de abater. Estrutura em teca e ébano, com decoração de grande sobriedade e equilíbrio.

Exterior com painéis em teca lisa, de bonita tonalidade, delimitada por moldura em ébano com delicados filetes em marfim. No tampo de abater, grande escudete recortado, ladeado por dois pingentes que facilitam a sua abertura e nas faces laterais, pegas para transporte.

Interior com seis gavetas simulando sete. A decoração segue o esquema exterior, agora com as tonalidades invertidas, destacando-se, duas colunas balaustradas em marfim, encimadas por arco de filete duplo na gaveta central.

Inspirados nos formatos de escritórios alemães da segunda metade do séc. XVI, serviam como móvel de escrita portátil: as gavetas eram utilizadas para armazenar material e documentos e o tampo como superfície estável para a escrita. Por vezes também eram utilizados para transportar objetos pessoais. A produção deste tipo de peças foi muito comum no mercado indiano de meados dos séculos XVI / XVII, sob patrocínio português.

A decoração deste exemplar, bem como a técnica de construção, são características da região de Goa, como testemunham dois baús do século XVII, da sacristia da Catedral Bom Jesus em Velha Goa.

François Pyrard de Laval, que visitou a Índia entre 1601 e 1611, refere estas tipologias: *Ils ont encore des cabinets à la façon d'Allemagne, à pièces rapportées de nacre de perle, ivoire, or, argent, pierreries, le tout fait proprement.*



## 133. ESCRITÓRIO DE MESA

Ébano, teca, marfim, jade e bronze  
 Guzarate ou Sind, séc. XVII  
 Dim.: 27,5 x 42,5 x 29,0 cm

Contador ou escritório de mesa, de forma paralelepípedica e estrutura em teca, revestido a ébano e marfim, com decoração em mosaico *sadeli* e com tampo de abater, utilizado como superfície para escrita.

O exterior está decorado na reserva central por uma profusão de arcos de perfil islâmico, com modelo mogol, debruados por um friso de micro-losangos. A composição é primorosa e cada painel de mosaico é concebido para tirar o máximo proveito das cores contrastantes e texturas dos materiais exóticos e valiosos.

No interior seis gavetas simulando nove, conferindo uma perfeita simetria. O geometrismo decorativo do exterior do contador contrasta

com o naturalismo da decoração vegetalista das gavetas e do interior do tampo.

No interior da tampa, uma rica decoração de folhagens estilizadas e pequenas folhas em *virgula* de marfim, característico das oficinas mogóis. Nas gavetas, os pequenos mosaicos *sadeli*, circundados por um friso oval, contendo flores de Liz separadas por micro-triângulos em jade.

Fechadura e pegas laterais de ferro dourado. O escudete da fechadura é recortado e vazado em forma de águia bicéfala coroada, representação do poder e a nobreza dos grandes impérios. A temática decorativa deste móvel, desenvolve-se num esquema simétrico. Os padrões

fazem lembrar os do Taj Mahal e de outros monumentos mogóis, com decoração feita de embutidos em ébano e marfim, de cor natural e pintado de verde para contrastar, utilizando a técnica *sadeli* (um trabalho de marchetaria que reduz a madeira e o marfim a micro pedacos que são posteriormente dispostos de acordo com a forma desejada). Os dourados, finíssimos filamentos de bronze, enfatizam a expressiva e delicada linha do desenho.

A cultura portuguesa não deixou de se fazer insinuar na arte mogol. E esta iria caracterizar a influência portuguesa com estilo mais requintado, numa abundância de detalhes e numa minuciosa profusão decorativa e cromática, multiplicando-se por elementos de madeiras diversas e de marfins habilmente coloridos e entalhados, estilo facilmente referenciável quando se observa o trabalho de embutidos do Taj Mahal, a obra-prima da arte mogol, construída no séc. XVII por Shah Jahan, neto de Ackbar.



**134. ESCRITÓRIO DE MESA**

Madeira, laca, ouro, madrepérola e metal dourado  
 Namban, Período Momoyama, (1601-1650)  
 Dim.: 43,0 x 64,0 x 34,0 cm

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.





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 ação 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 objetos valiosos eram considerados, em si mesmos, preciosidades, pela riqueza do trabalho de manufactura e dos materiais preciosos utilizados.



**135. GAVETA ESCRITÓRIO**

Madeira de teca e marfim  
Indo-portuguesa, séc. XVII  
Dim.: 14,5 x 40,0 x 29,0 cm

Gaveta escritório com formato de paralelepípedo e gaveta única. A decoração, com profuso trabalho em marfim, apresenta motivos vegetalistas – flores e ramagens com folhas em forma de vírgula – do tipo *árvore da vida*, distribuídos na tampa numa reserva central, e nos cantos em quartos de círculo. Frente com elegante escudete rendilhado, ladeado por dois painéis retangulares também com a *árvore da vida*. Lados e tardez com moldura de flores, existindo nas faces laterais pega em ferro ladeada por círculo com rosácea central.

Este padrão é característico das oficinas mogóis do norte da Índia, sendo pouco usuais neste tipo de gavetas.

A gaveta apresenta, no compartimento superior, divisórias para material de escrita. Na parte inferior duas gavetas laterais, com fechaduras e escudetes em forma de coração, escondem pequenos segredos.



**136. GAVETA ESCRITÓRIO**

Teca, sissó, ébano e marfim

Índia Mogol, séc. XVII

Dim.: 17,5 x 43,0 x 32,0 cm

Escritório de formato rectangular em teca, contendo uma gaveta que ocupa todo o seu interior. É composta por três divisórias estreitas na frente da gaveta – para o tinteiro, as penas e o areeiro – sendo o restante espaço para o papel e outros valores. Sob as três divisórias oculta-se um segredo: uma gavetinha com o comprimento equivalente à frente da gaveta, com o escudete da fechadura em forma de coração.

Em todas as faces apresenta decoração geométrica embutida, criando efeito padrão: círculos

concêntricos em sissó que se interseccionam, losangos e estrelas, ponteados de cavilha em marfim. Molduras largas em sissó cavilhadas rematam as faces e a frente da gaveta.

Salientamos o jogo “claro-escuro” obtido pelos vários tons dos embutidos

Apresenta dois puxadores de marfim em forma de botão e a fechadura, sem escudete, é debroada por várias ânforas concêntricas; assenta sobre quatro pés de bolacha.

Este tipo de decoração geométrica patente em várias peças indo-portuguesas, traduz

presença islâmica na costa do Malabar refletindo claramente a complexa fusão de influências artísticas no solo indiano.





**137. GAVETA ESCRITÓRIO**

Madeira de teca e ébano  
Indo-portuguesa, séc. XVI/XVII  
Dim.: 19,5 x 42,5 x 31,5 cm

De tipologia semelhante à anterior, embora de uma só gaveta, com divisórias para tinteiro e material de escrita.

Decoração com padrão geométrico em ébano, que se destaca do fundo claro em teca com bonita tonalidade. Na face superior e tardo sobressai uma grande rosácea central e nos cantos formas geométricas estilizadas relembram flores-de-lis. As restantes faces apresentam o mesmo tipo de padrão e a frente possui um delicado escudete em latão dourado, ladeado por dois puxadores circulares. Pegas laterais para transporte.

A gaveta, única, possui compartimento superior com duas divisórias quadradas para tinteiro e areeiro, e outra rectangular – com tampa e escudete em forma de coração – para utensílios de caligrafia, sendo o restante espaço aberto. Por baixo, duas gavetas laterais escondem pequenos segredos.

O trabalho de embutidos em sissó ou ébano sobre teca, tirando partido do contraste da madeira escura sobre outra mais clara, com recortes de desenho europeu (derivados da flor-de-lis), é frequente nos escritórios de

viagem. Os estudos mais recentes atribuem esta decoração ao final do século XVI, início do século XVII.



**138. GAVETA ESCRITÓRIO**

Madeira de teca e ébano  
Indo-portuguesa, séc. XVII  
Dim.: 21,5 x 40,5 x 32 cm

Gaveta escritório de formato rectangular, com estrutura em teca e ébano, profusamente decorada. Na face superior, um círculo central, preenchido por rosácea e limitado por anel de padrão geométrico, é rodeado por intenso padrão vegetalista de ramagens ondulantes que termina em moldura com losangos. Nas faces laterais e tardo, ânfora central, da qual parte um exuberante trabalho de embutidos, com enrolamentos estilizados e ramagens que terminam em flores. Frente com três gavetas, simulando quatro, simétricas. A

gaveta superior ocupa o comprimento total da peça e no seu interior existem pequenas divisórias, com separador para tinteiro e areeiro. Escudetes, pingentes das gavetas e cantoneiras em cobre recortado e vazado dourado e rendilhado. Pegas de transporte torneadas em cobre dourado.

Este tipo de escritório era destinado ao transporte e armazenamento de materiais de escrita, como testemunham os compartimentos no seu interior.



## ARMAS ORIENTAIS

Para além da sua dimensão bélica as armas no Oriente, estiveram, desde sempre, fortemente associadas à esfera das tradições e costumes religiosos. No caso do subcontinente indiano são inúmeros os exemplares que seguem esta norma, nomeadamente aqueles que se inserem dentro do contexto hindu e islâmico. Aqui, as armas não são apenas e só objetos bélicos mas funcionam também como símbolos religiosos, de riqueza e estatuto social.

A bem sucedida expansão do Islão, iniciada em meados do século VI e os seus ensinamentos espalharam-se por diversas regiões do oriente, obtendo um importante impacto no desenvolvimento de variadas comunidades orientais. Observou-se uma miscigenação e fusão de diferentes influências e estilos artísticos, facto que originou estruturas e características muito específicas.

As armas devem ser interpretadas e analisadas segundo uma dimensão religiosa, relacionada com o nascimento do Islão e a vida do próprio profeta, já que este e os seus ensinamentos moldaram as respectivas sociedades, e sua relação com este género de objetos fortemente associados à noção de *Jihad* (Guerra Santa) defendida pelo profeta e Corão. Assim as armas têm uma forte dimensão religiosa, o que acabou por pautar e influenciar toda a produção.

No caso do subcontinente indiano foi durante o domínio islâmico do Império Mogol, que dominou a maior parte do território entre os séculos XVI e XIX, que a armaria atingiu o seu maior esplendor. O gosto por refinado armamento e objetos preciosos atingiu, aqui, o seu mais alto nível. O trabalho do armeiro passou a ser associado ao dos ourives, esmaltadores, joalheiros e lapidários de pedras preciosas, originando os mais belos e requintados exemplares

Estes governantes foram fortemente influenciados por culturas vizinhas, nomeadamente a hindu e persa. Como tal, apesar de a maior parte destes itens ser executada nas *karkhanahs* (oficinas) mogóis, grande número de exemplares eram provenientes do Hindustão e Irão. Devido a este enorme fascínio pelo trabalho dos artífices vizinhos, foram inúmeros os artesãos estrangeiros que trabalharam no seio da corte mogol, onde iniciaram uma produção que veio acompanhar e assimilar os mais diversos estilos.

A maior parte dos exemplares que hoje se conhecem são de tal elevado grau de requinte que mais parecem tratar-se de joias e adornos, tendo a sua função original de defesa quase que um papel secundário e simbólico, nunca perdendo a sua funcionalidade letal.



## ADAGAS MOGÓIS

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 foi desenvolvido.

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. - "Rituais de Poder. Armas Orientais. Coleção de Jorge Caravana"; Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas; Portugal; 2010.

- PAUL, E. Jaiwant, "Arms and Armour. Traditional Weapons of India."; Lustre Press – Roli Books; 2006.  
- "Splendeur des Armes Orientales"; ACTE – EXPO; Paris; 1988.

### 139. PONTEIRA DE BAINHA DE ADAGA

Ouro, 24 Kt.

Indo-português, séc. XVII

Dim.: 11,5 cm

Peso: 46,0 grs.

Ponteira de bainha em ouro maciço. A sua forma arredondada sugere que tenha pertencido a uma adaga de influência europeia, tipo cabo de pistola, introduzida na Índia em meados do séc. XVII e muito apreciada nas cortes mogóis, particularmente popular durante o reino do Imperador Aurangzeb.

Com superfícies completamente trabalhadas e ricamente cinzeladas com finos motivos florais de gosto oriental, numa verdadeira obra de arte de ourivesaria mogol e um exímio trabalho de *koftgari*, sem uma única marca de solda.

Para além dos delicados relevos de decoração vegetalista, cada face apresenta pavão ao centro, exibindo a cauda em todo o seu esplendor, simetricamente a partir das arestas, unidas por uma moldura de pequeninas folhas.

Na religião hindu o pavão simboliza generosidade e magia e as suas penas afastam os espíritos do mal.

Pela sua beleza e pelo facto de mudar de plumagem todos os anos, é a ave nacional, apoteótica da Índia.

O notável trabalho de ourivesaria e excelente acabamento desta peça, leva a crer que pertenceu a alguém de elevado estatuto social.

Vd. - PAUL, E. Jaiwan; "Arms and Armour, Tradicional Weapons of India".



**140. KARD, ADAGA**

Aço damasquino, ouro, rubis,  
esmeraldas, diamantes.  
Índia Moghol(?)/Irão(?), séc. XVI / XVII  
Marca de posse: Sarker Mir Mubarak Khan Talpur  
Dim.: 36,0 cm

Requintada adaga de um só gume, com lâmina em aço damasquino. O punho apresenta um extraordinário trabalho de incrustação de gemas, com 222 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 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 colecionadores 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.





**141. CABO DE ADAGA**

Jade

Índia, séc. XVII

Dim.: 11,5 cm (cabo); 3,0 cm (chape)

Cabo de adaga feito de peça única em jade *mutton fat* decorada com delicados relevos vegetais, as representando flores de lótus inscritas em campo delimitado por pequenas pétalas, com um padrão típico do reinado de Sha Jahan (1627-1658). O *chape* – pequena peça que decora a boca da bainha – possui o mesmo esquema decorativo.

O jade foi, desde sempre, uma pedra muito apreciada pelos povos asiáticos. A sua utilização era frequente em objectos de destacada importância, destinados às elites locais. Os imperadores mogóis foram grandes impulsionadores da sua utilização.



## 142. KHANJAR, ADAGA

Aço damasquino e jade verde-claro

Índia Mogol, séc. XVII/XVIII

Dim.: 35,0 cm

Khanjar com lâmina de duplo gume em aço damasquino, ligeiramente curva. Punho, em jade verde-claro, apresentando delicado relevo com motivos vegetalistas – flores e folhas e o característico formato de cabo de pistola.

O formato do punho, com extremidade curvada, remete para as variadas influências artísticas que se faziam sentir no seio das *karkhanahs* (oficinas mogóis), onde a presença de artesãos europeus era também frequente. O gosto pelas estéticas europeias era muito apreciado no seio da corte através dos inúmeros objetos europeus que chegavam não só através das ofertas diplomáticas mas, também, devido às trocas e rotas comerciais. A forma de cabo de pistola europeia tornou-se muito popular nas adagas de aparato, principalmente durante o reinado do Imperador Aurangzeb (1658-1707), tendo-se estendido posteriormente a outras épocas do império.

O jade foi muito utilizado na produção deste tipo de peças e era frequentemente associado a poderes sobrenaturais e qualidades talismânicas, chegando mesmo a ser apelidado como *pedra da vitória*.



**143. ADAGA MOGOL**

Aço, marfim, ouro e rubis

Índia Mogol, séc. XVIII

Dim.: 22,0 cm

Elegante adaga de formato delicado, com cabo formado por placas lisas de marfim fixas por rebites, enriquecido por faixa em ouro e rubis perto da junção da lâmina com o punho.

A lâmina apresenta formato curioso em ferrão de escorpião, assemelhando-se às tradicionais *Bichawas*.

---

Vd. - "Rituais de Poder. Armas Orientais. Coleção de Jorge Caravana."; Caleidoscópio, Edição e Artes Gráficas; Portugal; 2010; p. 132.







## 144. KARD, ADAGA

Aço damasquino, marfim de morsa,  
ouro e rubis  
Índia Mogol, séc. XVIII  
Dim.: 33,0 cm

Kard de um só gume, com lâmina recta em aço damasquino, robusta e de bordo rombo reforçado. Punho em marfim de morsa com rubis encastados com a técnica de *Kundan*, sobriamente decorado na região central, com friso e uma flor de seis pétalas, terminando com motivo geométrico circular.

A técnica *Kundan* foi bastante utilizada durante o Império Mogol, permitindo o encastamento perfeito para decorar peças requintadas e luxuosas. É um processo de fixação de gemas sob efeito de pressão e de calor. Utiliza ouro, de elevado grau de pureza, que os portugueses designavam como *ouro de condena*, cravejado de pedras preciosas. Os cabos das adagas eram, muitas vezes, enriquecidos com aplicações de ouro e pedraria através desta elaborada técnica.



**145. KARD, ADAGA**

Aço, ágata e ouro

Índia, Decão, séc. XVII/XVIII

Dim.: 39,5 cm

*Kard* com lâmina em aço de um só gume, decorada na zona da base com folha de ouro levemente cinzelada com motivos vegetalistas. A mesma decoração acompanha a transição para o punho em ágata, e a extremidade termina em cúpula. Esta indica a possível origem geográfica deste exemplar. A sua forma, em gomos, aparece pela primeira vez na arquitetura Timúrida, nome dado à dinastia fundada por Tamerlão (1370-1405), que governou o Irão e territórios limítrofes. O mesmo tipo de cúpula muçulmana é, posteriormente e já no séc. XVI, transportada para os territórios do sultanato indiano de Bijapur (1489-1686) onde, tal como em outros reinos do Decão, também a influência da arte persa se fez sentir.



## 146. PESH-KABS, ADAGA

Aço damasquino, madreperola e ouro  
 Índia, Guzarate, séc. XVII  
 Dim.: 30,0 cm

Adaga do tipo *Pesh-Kabs* com lâmina em aço damasquino, de gume simples. O punho não apresenta guardas e é totalmente revestido por finas placas de madreperola fixas com pequenos pinos.

A *Pesh-Kabs* é um tipo de adaga originária da Pérsia e do Nordeste da Índia, onde também é designada por *Karud*.

O formato da lâmina, em “T”, é a principal característica desta tipologia. Larga junto à base do punho, adelgaça e termina em fina ponta. Este curioso formato foi concebido essencialmente para perfurar cotas de malha.

O presente exemplar remonta à região indiana de Guzarate, com o seu característico trabalho em madreperola. A lâmina, todavia, será originária do Afeganistão onde este tipo de adagas – apresentando geralmente maior dimensão – foi, também, bastante utilizado (Faca *Kyber*).

Tradicionalmente persas estas adagas foram muito apreciadas no seio da corte Mogol. As intensas relações diplomáticas e comerciais entre o Império Mogol e a Pérsia Safávida, aliadas às afinidades religiosas, acabariam por resultar numa série de trocas e influências artísticas de que é exemplo esta *Pesh-Kabs*.





**147. ADAGA MOGOL**

Aço, prata e rubis  
Índia Mogol, séc. XVII  
Dim.: 26,5 cm

Adaga tradicional com lâmina em aço de um só gume, com forma plana e ligeiramente curva. O cabo apresenta motivo zoomórfico – *Cabeça de Leão*, totalmente executado em prata relevada e onde, nos olhos do animal, dois pequenos rubis foram aplicados para conferir um aspecto mais realista. Bainha em madeira revestida a couro gravado com enrolamentos, com aplicação de latão na zona da boca.

A forma zoomórfica do cabo indica que este objecto deverá ter pertencido a um alto dignitário da corte Mogol. Segundo investigação de Stuart Cary Welch Jr., o pequeno número de adagas produzidas com punhos zoomórficos era para uso exclusivo das classes mais elevadas. Apesar do incremento da produção de adagas com este tipo de decoração nos finais do século XVII, estas continuaram a estar destinadas às elites da corte.

**148. KARD, ADAGA**

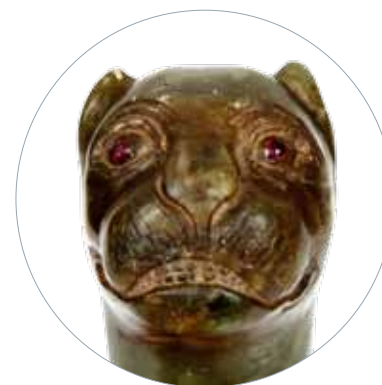
Aço, jade e rubis  
Índia Mogol, séc. XVII  
Dim.: 24,5 cm

Adaga definida pela lâmina em aço, de formato recto e com um só gume. O punho em jade apresenta, a semelhança do exemplar anterior, motivo zoomórfico – *Cabeça de Pantera*, decorada nos olhos do animal com pequenos rubis.

Este tipo de adaga era tradicionalmente utilizado no lado esquerdo do cinto dos trajes mogóis, típicos da época.

O facto de o cabo apresentar um motivo zoomórfico e de ser executado em jade, confere destaque e importância a este exemplar, destinado seguramente a um importante membro da corte.

Vd. - "Rituais de Poder. Armas Orientais. Coleção de Jorge Caravana."; *Caleidoscópio, Edição e Artes Gráficas*; Portugal; 2010; p. 132.



## 149. KHANJAR, ADAGA

Aço damasquino e cristal de rocha  
 Índia Mogol, séc. XVIII/XIX  
 Dim.: 34,5 cm

A lâmina em aço damasquino de forma plana, ligeiramente curva e de um só gume insere-se num punho em cristal de rocha, com formato de cabeça de pavão e guarda mão com nervura na extremidade em forma de botão.

O punho do presente exemplar data da transição do séc. XVIII para XIX. Todavia a lâmina é mais recuada e foi posteriormente adaptada.

O Cristal de Rocha foi um dos materiais mais apreciados no continente asiático, remontando a sua utilização a meados de 12.000 a.C., na China. Foi bastante utilizado na confecção de relicários budistas como testemunhas. Múltiplas escavações realizadas em território chinês e indiano. Este material foi, também, um dos mais apreciados no seio do Império Mogol. São variados os exemplares de objectos requintados, referências e crónicas da época que referem o material. A partir do reinado de Shah Jahan os trabalhos em cristal de rocha atingiram um elevado nível de perfeccionismo técnico. Tigelas, adagas, caixas e anéis de arceiro estão entre os exemplares mais frequentes e que sobreviveram até aos nossos dias.



## PIHA KAETTAS

*Piha Kaetta* é o nome dado às tradicionais adagas do Sri Lanka, antigo Ceilão. Muito típicas na região tiveram origem por volta dos séculos XVI e XVII, e personificam, com a sua forma única e característica, as mais recuadas tradições e costumes do país.

A lâmina apresenta uma forma muito original que deriva da ancestral *Falcata* – arma dos povos indo-europeus – originária do Hindustão, por volta do II milénio a.C.. A principal característica é o estranho “vinco/curva” na lâmina, bem marcado nos exemplares mais recuados e anteriores ao séc. XVIII. Curiosamente, o uso deste tipo de objecto acabou, também, por se estender à Europa, mais concretamente à Hispânia (atual Península Ibérica).

Este tipo de adaga era utilizado por todas as esferas da sociedade cingalesa, pelo que existem vários géneros diferentes. Os exemplares de maior requinte e sofisticação são aqueles que pertenceram a membros da realeza e alta nobreza.

A maioria das *piha kaettas* tradicionais, nomeadamente aquelas que apresentam uma decoração mais rica e luxuosa, eram fruto da produção da *Pattal-Hatara* – conjunto de quatro oficinas reais, encarregues da manufactura das adagas, com particular atenção para a conceção do cabo, decoração e lâminas, que eram feitas por ferreiros especializados.

A *Pattal-Hatara* era o que poderíamos chamar de guilda dos melhores artesãos do reino, que funcionava através do sistema de hereditariedade. Inicialmente havia apenas uma *Pattal* (oficina) que acabou por ser aumentada e organizada em torno de quatro secções, cada uma dedicada a uma tarefa diferente.

Era o rei que, depois da sua produção, oferecia as adagas a nobres, membros da corte, ou até mesmo a templos e sacerdotes.



### 150. PIHA KAETTA

Aço, prata e corno de rinoceronte  
Ceilão, séc. XVII  
Dim.: 26,5 cm

A lâmina em aço e de um só gume apresenta, na parte romba, um sulco profundo que ocupa grande extensão desde a base até à ponta e proeminente decorado com motivos geométricos. No lado cortante, um painel rectangular que se estende por todo o punho. Ambos estão revestidos a prata e profusamente decorados com motivos vegetalista – flores e enroscamentos – tradicionalmente chamados *Liya Vela*, que se prolongam em cerca de metade da lâmina, em ambas as faces. O cabo apresenta um extraordinário trabalho em corno de rinoceronte esculpido, com ricas aplicações em prata.

Esta adaga pertence ao grupo designado “faca de combate”, cujos exemplares possuem lâmina mais larga e comprida apresentando decoração simples, sendo os espécimes mais decorados de maior raridade, caso deste exemplar.

A utilização do corno de rinoceronte, material raro e exótico, confere a esta peça um enorme requinte.

Esta extraordinária e luxuosa *piha kaetta*, quer pelo material utilizado no cabo e qualidade da lâmina de aço, quer pela riqueza da sua decoração, terá pertencido, seguramente, a um membro da realeza e alta nobreza.

Vd. - “Rituais de Poder. Armas Orientais. Coleção de Jorge Caravana”; Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas; Portugal; 2010.

- DIAS, Pedro; “Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria”; Lisboa; 2006.



**151. PIHA KAETTA**

Aço, prata dourada, marfim e latão  
Ceilão, séc. XVII  
Dim.: 31,5 cm

*Faca de Combate*, de grande dimensão. O cabo é em marfim, decorado com delicadas aplicações a prata dourada.

Este exemplar pertence a um grupo mais comum, com decoração centrada no punho e zona de união com a lâmina. A decoração é simples, com pequenos motivos geométricos, centrada essencialmente na zona do cabo.

Possui uma bainha em madeira com aplicação em prata na zona da boca.

**152. PIHA KAETTA**

Aço, prata dourada, marfim e latão  
Ceilão, séc. XVII  
Dim.: 29,0 cm

Semelhante ao exemplar anterior na forma e materiais apresenta dimensões ligeiramente reduzidas.

Designada também *Faca de Combate*, possui pormenorizada decoração cinzelada de motivos vegetalistas – *Liya Vela* – e de grande qualidade escultórica, facto que lhe atribui raridade.

**153. PIHA KAETTA**

Aço, prata dourada, marfim e latão  
Ceilão, séc. XVII  
Dim.: 24,0 cm

De menor dimensão que os exemplares anteriores, esta *piha kaetta* pertence já ao grupo das *Facas de Fidalgo*, usadas diariamente na faixa que envolve a cintura e que fazem parte do vestuário tradicional cingalês.

A decoração da lâmina é reduzida e ingénua, com os enrolamentos vegetalistas bastante simplificados.

Este modelo costuma ter lâmina estreita e decoração mais rica do que a verificada no presente exemplar. Admite-se a hipótese do mesmo pertencer ao escasso grupo de *piha kaettas* que não foram fruto da execução das oficinas reais, mas sim trabalho de artesãos rurais com menos recursos técnicos.



## POLVORINHOS

Objeto intimamente ligado à descoberta e uso da pólvora, o polvorinho constitui um importante marco na história e evolução da armaria. Servindo não só como objecto de apoio ao uso das armas, mas também como símbolo de estatuto social e poder, tornou-se um fiel testemunho dos gostos artísticos nas diferentes épocas, em função do local de origem.

A pólvora, descoberta na China Antiga durante a dinastia Tang (608-906 DC), desde logo adquiriu uma enorme importância e rapidamente começou a ser utilizada na *arte da guerra*, como munição nas armas de fogo. Antecedendo o uso da bala, tinha que ser recarregada no cano da arma antes de cada disparo. Para tal, tornou-se indispensável a criação de objectos que servissem para o seu transporte, *os polvorinhos*.

Embora a pólvora tenha sido introduzida no norte da Índia durante as invasões do Imperador da Mongólia, Gengis Khan, só com a chegada dos portugueses, no século XV/XVI, o uso das armas de fogo se generalizou a todo o subcontinente indiano.

Foi, também, durante o Império Mogol que o uso da pólvora e a produção de polvorinhos atingiu o seu apogeu. No reinado do Imperador Akbar (1556/1605), o Império Mogol verificou um grande desenvolvimento e expansão territorial, que lhe concederam enorme importância política e permitiram que se afirmasse como uma das principais e mais ricas potências asiáticas (e até mundiais) da época. Neste período a produção de polvorinhos foi fortemente impulsionada.

São muito recuados os primeiros exemplares conhecidos, sendo frequentemente utilizados no seu fabrico elementos naturais como marfim, cabaças, chifres e conchas – nomeadamente de *turbo marmoratus*. Estes materiais eram

trabalhados e transformados em recipientes de fácil transporte, impermeáveis, não sensíveis às alterações climáticas, dando origem a exemplares extremamente elaborados e de grande qualidade técnica.

Tal como as armas, os polvorinhos – particularmente aqueles utilizados em actividades lúdicas e de lazer, como a caça – eram ricamente ornamentados, constituindo peças muito requintadas e sofisticadas, autênticas preciosidades, destinadas por vezes a serem exibidas pelas altas elites como adereço de vestuário e símbolo de poder.

Para uma melhor compreensão das raízes e influências presentes na criação destes objectos, com as suas formas híbridas e de fusão, temos que os contextualizar e interpretar de acordo com a organização política e territorial do subcontinente indiano durante o século XVI, que se encontrava sob o domínio de três potências políticas: o Império Mogol, na zona setentrional; o Estado Português da Índia, tendo Goa como seu principal centro político; e os Sultanatos do Decão, que governavam o planalto central e Sul da Índia e mantinham relações privilegiadas com o Estado Safávida na Pérsia.

Este mosaico cultural, sempre presente na história da Índia, permitiu a reunião de diferentes formas, acabando as mesmas por originar novas opções artísticas, muitas vezes ecléticas, bem patentes neste conjunto de polvorinhos de origem predominantemente Mogol e que datam dos séculos XVI a XIX.

Vd. - WATT, George; *Indian Art at Delhi 1903. Being the Official Catalogue of the Delhi Exhibition 1902-1903*; Motilal Banarsidass; Índia, 1987.  
 - "Goa e o Grão-Mogol"; Fundação Calouste Gulbenkian; Lisboa; 2004.  
 - RILING, Ray; *The Powder Flask Book*; Bonanza Books; Nova Iorque.  
 - "Treasures from India. The Clive Collection at Powis Castle"; The National Trust; Londres, 1987.

#### 154. POLVORINHO

Marfim policromado  
 Índia, séc. XVII  
 Dim. 16,0 cm

Raro e fantástico polvorinho em marfim.

O corpo representa, na sua totalidade, um pequeno peixe. O trabalho em baixo relevo e a decoração do objeto são de um delicado e extremo realismo.

Pequenas escamas cobrem o corpo do animal, sendo delimitadas numa das extremidades por finos sulcos, semi-circulares, de cor vermelha que fazem a transição para a cabeça do peixe.

Os restos de policromia anunciam que provavelmente todo o objecto teria sido colorido, criando ainda mais realismo.

Apesar de incompleto, é um exemplar único da perícia e delicadeza dos artesãos mogóis.





**155. POLVORINHO**

Marfim de elefante, madeira, metal, vidro e algodão  
Índia, Decão, séc. XVIII  
Dim.: 19,0 cm

A grande maioria dos polvorinhos em marfim de elefante são realizados utilizando somente as extremidades pontiagudas das presas e este não é exceção. O polvorinho divide-se em três partes, embora duas – o corpo e cúpula – se encontrem unidas e possam aparentar ter sido lavradas a partir da mesma presa. Já a tampa – que poderá ser ou não a original – em forma de cabeça de ave de rapina une-se ao corpo por encaixe, enquanto um cordão de algodão encarnado, preto e beije, impede através de argolas em metal férreo fixadas a este, o seu possível extravio.

O programa decorativo que percorre a superfície central do polvorinho inclui uma elegante grelha de flores em relevo vistas por cima e de lado. As dimensões destas variam subtilmente já que acompanham as do diâmetro do mesmo, diminuindo no sentido da tampa. Uma banda decorada com folhas de acanthus e, no lado oposto, uma outra composta por complexos arabescos com forte influência iraniana ornamentam as extremidades. A decoração é realçada ainda por pequenos elementos em madeira escura embutidos no marfim.

A cúpula, rematada por argola ogival e de onde pende adorno também em algodão com conta em vidro verde, será talvez o elemento mais original do polvorinho. É também o mais importante já que indicia a origem geográfica do mesmo. A forma, em gomos, aparece pela primeira vez na arquitetura timúrida, nome dado à dinastia fundada por Tamerlão (r. 1370-1405) e que governou o Irão e territórios

limitrofes<sup>1</sup>. O mesmo tipo de cúpulas é transporto a partir do século XVI para os territórios do sultanato indiano de Bijapur (1489-1686)<sup>2</sup>. Tal como em outros reinos no Decão, também aqui a influência das artes iranianas foi mais acentuada do que no Império Mogol (1526-1858). Este elemento, assim como o arabesco da banda superior, permitem identificar a provável origem do polvorinho.

Entre os mais notáveis e curiosos objectos ligados às chamadas artes da guerra contam-se os polvorinhos. Na Índia, estes assumem uma estonteante variedade de formas. Tantas, quase se poderia afirmar como os apêndices ósseos que ornamentam as cabeças dos muitos mamíferos que em séculos passados ocupavam o imenso subcontinente. Isto porque na sua grande maioria os polvorinhos indianos são realizados a partir de chifres de impalas e cabras várias, búfalos, outros bovídeos e também de presas de elefante,

tal como no presente caso. Estes têm como características comuns o facto de serem curvados, resistentes e, não menos importante, ocos, o que os torna em recipientes ideais para conterem pólvora e serem transportados à cintura.

*Pedro Moura Carvalho*

*Veja-se, por exemplo, a cúpula do Mausoléu de Ahmad Yasavi, ca. 1397, ilustrada em T.W. Lentz e G.D. Lowry, "Timur and the Princely Vision. Persian Art and Culture in the Fifteenth Century", catálogo de exposição, Washington, D.C. (Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution) e Los Angeles (County Museum of Art), 1989, pp. 44-45, figs. 13-14.*

<sup>2</sup>*Ver, por exemplo, a cúpula da Mesquita Anda, Bijapur, início do séc. XVII, em P. Brown, "Indian Architecture (The Islamic Period)"; Mumbai, 1942 (terceira edição); estampa CXXI, fig. 2.*





São Roque

**156. POLVORINHO**

Chifre de antílope, marfim  
Índia, Lahore, séc. XVII / XVIII  
Dim.: 37,0 cm

Estrutura em chifre de antílope – *Nilgai* -, com elegante terminal em marfim representando parte do corpo e cabeça do animal em movimento. Uma faixa em prata dourada e relevada com motivos vegetalistas une os dois materiais. A ponta do corno termina com aplicação em latão.

*Nilgai* é uma variedade de antílope muito comum no centro e norte da Índia. O seu nome tem um curioso significado: *nil* - azul e *gai* - animal bovino (vaca). Animal sagrado, protetor dos caçadores, é frequentemente representado em polvorinhos, sendo a sua caça considerada um sacrilégio.

Durante o reinado de Aurangzeb o *Nilgai* era conhecido como *Nilghor*, nome derivado da palavra *ghor* – cavalo.

Estes trabalhos com motivos zoomórficos são característicos dos polvorinhos mogóis datados de finais do séc. XVII / XVIII.

**157. POLVORINHO**

Chifre de antílope e marfim  
Índia, Lahore, séc. XVII / XVIII  
Dim.: 28,5 cm

O chifre de antílope, com formato elegante e textura relevada, dá forma ao polvorinho, exemplificando a magnífica adaptação de determinados elementos animais a este tipo de objeto.

A extremidade em marfim apresenta um curioso trabalho escultórico que contrasta com o corpo acastanhado. Representa a *Makara*, animal da mitologia hindu, possuidor de forte significado para as comunidades locais.

De acordo com a religião, esta criatura é a *vâhana* (veículo) dos deuses Ganga e Varuna.

Ganga deriva do rio Ganges, que é personificado através desta deusa. O rio ocupa um papel primordial na cultura e tradição hindu. Os rituais religiosos realizados nas suas águas

auxiliam os crentes na remissão dos pecados e consequente libertação da alma do *samsara*.

Já Varuna, deus da religião védica primitiva, é o senhor dos céus, mares e oceano celestial.

A ligação às águas sagradas, que tanto Ganga e Varuna possuem, está intrinsecamente relacionada com a existência e forma da *Makara*. Tradicionalmente representada como espécie de criatura aquática, a sua cabeça tanto se assemelha à de um crocodilo, como à de um golfinho do Ganges. Em muitas outras representações está associada a um corpo de peixe com tromba de elefante – caso deste exemplar.

A sua relação com a água remete à ideia de fertilidade e fonte de vida.

Vd. - "The Indian Heritage. Court Life and Arts under Mughal Rule"; Victoria and Albert Museum; Londres; Abril 1982; p. 136.





## 158. POLVORINHO

Marfim, madrepérola e massa asfáltica  
 Índia, Rajastão, séc. XVII  
 Dim.: 25,0 cm

Curioso e raro polvorinho em forma de peixe. A parte superior do corpo apresenta uma rica decoração, característica da região de Etawah – Kota: a massa asfáltica é preenchida com embutidos de marfim e madrepérola com motivos vegetalistas. O formato dos embutidos e o contraste entre o marfim e a “laca” criam um rico e minucioso padrão de losangos.

No dorso sobressai uma pequena barbatana dorsal em marfim. A barriga do animal possui uma decoração original: massa negra com finos sulcos diagonais entrecruzados, polvilhados por substância brilhante e reluzente – pó de prata. O brilho da prata nos sulcos cria a ilusão de verdadeiras escamas de peixe. O bocal em

marfim trabalhado representa a cabeça da *Makara, vâhana* (veículo) da deusa Ganga e do deus Varuna. Ambos deuses da religião védica primitiva, estão relacionados com a criação e fertilidade através da intensa ligação à água – fonte de vida – do oceano primordial.

Esta criatura mitológica apresenta formas de criaturas aquáticas. Nas representações mais comuns é representada com cabeça de elefante ou de crocodilo/golfinho do Ganges, caso do presente exemplar.

*Exemplar semelhante:*

- Coleção do Museu de Alwar no Rajastão, Índia.



**159. POLVORINHO**

Madrepérola

Índia, Guzarate, séc. XVII

Dim.: 17,0 cm

Outro peculiar testemunho da importância dos trabalhos de Guzarate é este polvorinho em madrepérola de concha de *turbo marmoratus*, um perfeito exemplo da produção deste tipo de objetos durante o século XVII, no seio do Império Mogol.

A sua forma delicada, de grande simplicidade, alude a apêndices de animais – cornos e chifres – que eram frequentemente utilizados na execução destes exemplares.

A estrutura em madeira, própria dos espécimes mais recuados, é coberta na sua totalidade com finas placas de madrepérola em forma de escamas, fixas com pequenos pinos de metal.

São visíveis vestígios do mecanismo em aço que, accionado por uma mola, permitia a abertura do orifício para a descarga da pólvora.



## 160. POLVORINHO

Concha de *turbo marmoratus* e madrepérola  
Índia, Guzarate, séc. XVII  
Dim.: 21,0 cm

Este polvorinho, raro pelo tamanho e sua excepcional iridiscência, é um ótimo exemplo da perfeita adaptação de elementos naturais a este tipo de peças, muito frequente na Índia Mogol.

A concha de *turbo marmoratus* domina o objeto e termina em corpo cilíndrico, constituído por painéis de placas de madrepérola, separados por molduras estilizadas e cercados por duas faixas. No topo, a madrepérola desenha uma flor aberta – flor de lótus estilizada, no centro da qual surge o bocal, polilobulado, formado por pequenas conchas turbo. Bastante

elaborado e requintado é completado com uma tampa de madrepérola gravada que termina em esfera.

O *turbo marmoratus* (madrepérola) foi um dos materiais mais procurados durante os séculos XVI e XVII. Os colecionadores rapidamente se deixaram fascinar pela forma exótica da concha e magnífica iridiscência, chegando mesmo a acreditar que eram peças mágicas e possuidoras de propriedades sobrenaturais.

As conchas, originárias dos oceanos Índico e Pacífico, eram facilmente encontradas ao

longo da costa, nomeadamente na região de Guzarate – subcontinente indiano, de onde provém este exemplar. A sua utilização na produção de variadíssimos objetos rapidamente se expandiu, sendo a maior parte destinada ao mercado de exportação europeu.

Ver: “Um Olhar do Porto – Uma coleção de artes decorativas”; Museu Quinta das Cruzes; Madeira; 2005; p. 91.





**161. POLVORINHO**

Madeira, massa asfáltica, marfim e madrepérola  
 Índia, Rajastão, séc. XVII  
 Dim.: 13,0 cm

Polvorinho com forma inspirada em corno de animal. A estrutura em madeira é totalmente revestida com massa asfáltica (laca de Guzarate) coberta com delicados embutidos em marfim e madrepérola.

O rico e pormenorizado trabalho permite localizar a sua origem, referida, pela primeira vez, no catálogo da Exposição de Delhi em 1902/3, como pertencente à região de Etawah.

Kota, capital desta província, foi um conhecido centro na produção de pequenos e requintados objetos,

exclusivos desta zona do Rajastão, onde marfim, madrepérola e massa asfáltica eram utilizados criando padrões geométricos axadrezados com pequenos motivos florais embutidos.

O trabalho dos artesãos de Kota, apesar de muito apreciado e divulgado na época, nunca foi aplicado a peças de maiores dimensões, ficando confinado a pequenos objetos essencialmente decorativos que permaneceram fiéis à decoração original, nunca adaptada ou transformada.

A estrutura em madeira confere uma enorme autenticidade à peça e permite situá-la em pleno século XVII, já que os exemplares posteriores e mais recentes possuem estrutura em ferro ou metal/cobre.

Id. - "Art from the World of Islam in the David Collection";  
 Kjeld von Folsach; Copenhaga; 2001; p. 258.



162. IMPORTANTE POLVORINHO DO MARAJÁ DE KOTA

Marfim pintado e massa asfáltica  
Índia, Rajastão, séc. XVIII / XIX  
Dim.: 12,5 cm

Também proveniente da região de Etawah – Kota, este polvorinho (semelhante na sua forma ao anterior) pertence à segunda metade do século XVIII / XIX.

A estrutura em marfim encontra-se pintada, na totalidade, a *laca de Guzarate* com decoração geométrica que se assemelha a pequenos motivos florais estilizados. A base apresenta padrão geométrico circular e o bocal está decorado com pequenos gomos salientes.

Em relevo, no marfim, surge um sol raiante, símbolo do Marajá de Kota. Este é reforçado pela inscrição em hindi, na base, onde se confirma que pertenceu à Armaria Real do Marajá de Kota, facto que lhe confere grande raridade e importância.





**163. POLVORINHO**

Papier-maché, goma-laca e marfim  
 Índia, Decão, séc. XVII / XVIII  
 Dim.: 16,0 cm

Polvorinho em *papier-maché* com forma inspirada em corno de animal de caça.

A decoração é totalmente vegetalista: sobre um fundo *rouge de fer*, inúmeras flores e folhas são delimitadas por cercaduras com formas geométricas estilizadas que seguem os contornos e linhas do objeto, criando os espaços de representação.

O revestimento a goma laca remete-nos para o Sudeste Asiático, onde é característico. Todavia, este tipo de acabamento foi, também, bastante utilizado em várias regiões da Índia, como é o caso deste exemplar, onde a laca é provavelmente de origem animal.

A tonalidade dos pigmentos utilizados e os motivos decorativos relembram influências persas e islâmicas, muito presentes nos trabalhos característicos da região do Decão.

Até à conquista Mogol, esta zona foi dominada pelos Sultanatos de Golconda, Bidar, Ahmadnagar e Bijapur onde a arte e cultura eram extremamente valorizadas. Apesar de possuírem as suas próprias tradições artísticas, a influência persa era uma constante, sendo reflexo das fortes ligações políticas, sociais e comerciais que sempre uniram estas regiões.

Estas influências foram assimiladas pelo Império Mogol, que estabeleceu também fortes relações com a Pérsia Safávida, das quais resultou uma marcada e recíproca interligação cultural.

Este exemplar ricamente decorado é, pela grande delicadeza dos materiais utilizados, um bom testemunho da importância destas peças na corte Mogol, destinadas a serem usadas pela elite, principalmente como peça de ornamento de vestuário e símbolo de estatuto social.

Vd. - "EXOTICA The Portuguese Discoveries and the Renaissance *Kunstkammer*"; Fundação Calouste Gulbenkian; Lisboa; Outubro 2001; p. 168/9.





## MINIATURAS MOGÓIS

São variados os exemplares de pinturas e desenhos executados durante o período mogol que remetem para o imaginário cristão. Este profundo fascínio pelo cristianismo advém, não só da presença portuguesa no subcontinente, mas também do interesse pela cultura ocidental manifestado pelos soberanos e corte mogol. Foi, nomeadamente, durante o reinado de Akbar (1556-1605) que se atingiu o apogeu na execução deste tipo de miniaturas, fomentada pelo intenso ambiente cultural então vivido. Grande estadista, o seu reinado foi um período áureo de crescimento e grande desenvolvimento, inclusive a nível artístico.

Não abdicando das suas origens, Akbar, seguidor do islão e impondo o persa como língua oficial, manifestou inteligência ao administrar esta poderosa corte *estrangeira*, em convívio com um povo maioritariamente hindu, mas com um vasto leque de tradições religiosas e culturais, fomentando a tolerância e criando uma religião única que englobava o islão, o hinduísmo e o cristianismo – o Din-i-Ilahi, proclamado em 1579.

Esta nova religião favorecia encontros e discussões teológicas, onde as crenças e costumes eram partilhados, conduzindo a um maior conhecimento das diferentes comunidades, incentivando a troca de influências e ideias.

O cristianismo foi facilmente aceite pela corte muçulmana, situação facilitada pelo facto de Jesus Cristo ser considerado um dos profetas do Corão. Gauvin Alexander Bailey sustenta no seus textos que, embora a maior parte das representações cristãs fossem puro exotismo, muitas delas parecem ter sido associadas à função de culto, facto confirmado por fontes históricas da época. Calcula-se que as comunidades locais utilizavam as representações de santos e anjos cristãos

para proclamar uma mensagem baseada na simbologia islâmica, sufi e hindu.

Estas imagens eram inspiradas nas inúmeras gravuras flamengas e pinturas italianas que os variados visitantes e emissários levavam consigo à corte e ofereciam ao Imperador. Importantes testemunhos da civilização europeia, repletos de novas técnicas pictóricas, eram assimilados pelos artistas locais e adaptados às influências persas e escolas hindus locais.

O enorme interesse pelas temáticas e imaginária cristã foram também apreciadas pelos sucessores de Akbar, sendo de referir o reinado de Jahangir, quando foram produzidas inúmeras miniaturas onde abundam anjos, resplendores e imperadores com globo na mão.

---

Vd: - "Na Rota do Oriente"; Manuel Castilho; Lisboa; 1999.

- ROGERS, J. M.; "Mughal Miniatures"; The British Museum Press; Londres, 1993.

**164. NOBRE INDIANO MOGOL**

Tinta preta s/ papel  
Índia, séc. XVII  
Dim.: 5,0 x 3,8 cm

Fragmento de desenho miniatura a tinta preta sobre papel. O rosto masculino retrata o Imperador Jahangir (1605-27) de perfil, jovem com turbante, brincos e traje imperial mogol. Este exemplar segue os traços das típicas representações conhecidas do Imperador. Jahangir foi um grande entusiasta da cultura, incentivando a produção de miniaturas, muitas delas repletas de influências ocidentais.

**165. VIRGEM MARIA**

Tinta preta s/ papel  
Índia, séc. XVII  
Dim.: 4,3 x 7,8 cm

Desenho a tinta preta sobre papel onde surgem dois rostos de Virgem Maria em semelhante atitude, reclinada e de olhar sereno.



## 166. NATIVIDADE

Tinta preta s/ papel

Índia, séc. XVII

Dim.: 12,0 x 18,0 cm

Fragmento de miniatura mogol onde surge representada cena figurativa cristã – a Natividade. Ao centro, a Virgem segura o Menino no colo num gesto de ternura e está rodeada por três figuras femininas em adoração e anjos com oferendas. O ambiente remete para o imaginário indiano, lembrando as vestes, os

típicos saris hindus, reforçadas pelo trabalho de desenho e sombreados dos panejamentos, com objetos e acessórios característicos da região. Em primeiro plano, aos pés da Virgem, um pequeno animal (cão?) alimenta-se de uma salva, representação com forte influência das escolas hindus deste período.

Este desenho é inspirado, em última análise, nas gravuras religiosas do século XVI, levadas para o oriente pelos missionários portugueses e muito apreciadas na corte mogol.





**167. VIRGEM E SANTAS MULHERES**

Tinta preta s/ papel

Índia, séc. XVII

Dim.: 12,8 x 11,5 cm

Fragmento de miniatura mogol representando Nossa Senhora em pé sobre estrado (*takht*), ladeada por duas figuras femininas em adoração. Ao fundo, do lado direito, um pequeno castiçal está assente em base com decoração. Uma das figuras segura na mão um pequeno livro.

Tal como no exemplar anterior, esta representação foi inspirada em gravuras europeias da época.



### 168. DOIS SANTOS

Tinta preta s/ papel

Índia, séc. XVII

Dim.: 15,0 x 13,0 cm

Desenho de duas figuras masculinas em pé, rodeadas por ambiente vegetalista e abrigadas em edículas com arcaria. A totalidade do trabalho encontra-se em fase inicial observando-se intenso picotado onde apenas a figura da esquerda se encontra bem definida, possibilitando observar com maior definição as suas características.

À direita está um Santo franciscano que parece assemelhar-se às tradicionais representações de Santo António, e à esquerda um Santo apóstolo, provavelmente São Tomé, que segura numa das mãos um livro e na outra uma espécie de lança. São Tomé era muito cultuado na zona de Cochim e Kerala, onde foi adquirindo grande importância.

A picotagem visível é um interessante testemunho do método como eram reproduzidas as gravuras europeias. Os originais eram picotados com uma agulha fina, sobrepostos sobre folha de papel e cobertos com uma tinta preta que atravessava os pequenos orifícios.



169. FIGURA FEMININA – ABADESSA

Tinta preta s/ papel

Índia, séc. XVII

Dim.: 8,0 x 5,8 cm

Fragmento de desenho a tinta preta sobre papel , com formato de medalhão oval, representando figura feminina, provavelmente uma abadessa, vestida com traje que lembra veste eclesiástica e com Mitra. No fundo é possível observar indícios de paisagem.





**170. VIRGEM MARIA**

Tinta preta s/ papel

Índia, séc. XVII

Dim.: 8,0 x 6,5 cm

Desenho prévio para miniatura com formato de medalhão hexagonal. Figura feminina com vestes que remetem para a imaginária cristã, Virgem Maria (?) segurando um objeto em cada mão. Rosto de grande beleza e serenidade, onde é bem evidente um anel no nariz (*besar*), joia usualmente utilizada em cerimónias e festas. Na paisagem um anjo sobrevoa a cena.



**171. ESTANTE DE MISSAL**

Madeira entalhada lacada a vermelho e ouro  
Sudeste Asiático, séc. XVI  
Dim.: 47,0 x 27,0 x 28,0 cm

Durante o período de permanência no extremo oriente, para além da troca cultural que resultou na arte Namban e indo-portuguesa observou-se, também, abertura a outras culturas orientais. Como resultado desta interligação surgem interessantes peças de arte, ditas de fusão.

Estante de missal Lusíada, com estrutura articulada em tesoura e suporte para livro integrado no pé traseiro. A prateleira é lisa na zona de sustentação e entalhada na parte inferior. A parte superior apresenta forma quadrangular com moldura de elementos vegetalistas encimada por pináculos e decorada com motivos florais estilizados. Reserva central com as Insignias IHS da Companhia de Jesus a negro e ouro, envolvidas por resplendor de raios solares delimitado por círculo. O verso

encontra-se lacado a vermelho e a pintura realçada a ouro. Os pés são recortados em forma de arco catopial e decorados com enfiamentos e motivos vegetalistas.

A estante de missal faz parte do mobiliário de fácil transporte, introduzido na Ásia oriental pela Companhia de Jesus. A qualidade da peça e, nomeadamente, o tipo de pintura no verso, permitem supor que possa ser originária do sul da China (?) / Macau (?), zonas de forte implantação jesuíta.



## 172. CAPACETES JAPONESES

“MONOMARE KABUTO” E “TO-KAMURI KABUTO”

Ferro lacado

Japão, período Edo, 1ª metade séc. XVIII

Dim.: 36,0 cm e 30,0 cm

Capacetes com casco formado por placas de ferro, lacadas a negro e vermelho, com proteção da nuca e pescoço Shikoro composto por quatro lâminas lacadas, móveis e unidas entre si por fitas de tecido. O exemplar avermelhado apresenta um *mon* – emblema heráldico japonês, em forma de suástica –, a dourado, em ambos os lados. Interiores originais em tecido.



## 173. BANDEJA

Madeira lacada a vermelho, ouro e negro

Sudeste Asiático, séc. XVII

Dim.: 6,0 x 62, x 36,0 cm

Bandeja com abas rampadas unidas por malhetes. O fundo apresenta decoração vegetalista com folhagens e flores pintadas a ouro sobre base lacada a vermelho. O centro e cantos são realçados em talha baixa, sobre fundo negro, destacando-se a ouro uma flor de lótus aberta. A aba apresenta elemento decorativo de origem Namban, entalhada e dourada, representando meias flores alternadas e inscritas entre relevos de zigzagues.





**174. FRAGMENTO DE BORDADURA DE COLCHA**

Linho bordado a fio de seda  
Índia, Região de Bengala, séc. XVII  
Dim.: 18,0 x 59,0 cm

Fragmento de colcha ou pano de armar indo-português, de linho bordado a fio de seda. Inserida em cercadura delimitada por pequenos enrolamentos geométricos, surge representada cena figurativa – cavaleiro e caçadores portugueses perseguindo animais diversos. Pertence às características colchas da região de Bengala, cujo esquema de composição assenta numa série de cercaduras de temática diversa, dispostas em redor de um painel central. Esta peça afirma-se como um bom exemplo da simbiose entre a cultura oriental e ocidental.

Vd. - CARVALHO, Pedro Moura; *"Luxury for Export. Artistic Exchange Between India and Portugal around 1600"*; Isabella Stewart Gardner Museum; Boston, 2008; p. 60/1.  
- *"Presença Portuguesa na Ásia"*; Museu do Oriente; Lisboa; 2008; pág. 28/9/30.



**175. FRONTAL DE ALTAR**

Damasco de fio de seda  
 Índia, Goa, último quartel séc. XVII  
 Dim.: 101,0 x 291,0 cm

Tecido em damasco de fio de seda e aplicação de lantejoulas prateadas. Bordado directo com pontos de ouro em fio de papel laminado prateado, com alma em seda e cordão do mesmo fio.

Trata-se de um raro e importante exemplo da utilização de damasco, cujos motivos lavrados serviram de desenho preparatório da composição bordada.

O modelo compositivo do lavrado do damasco, resulta de uma adaptação barroca do chamado *padrão ogival* – malha ogival definida por

ramos curvilíneos, contracurvados –, muito utilizado nos têxteis europeus desde o Renascimento, através da introdução do movimento sinuoso dos ramos, densamente preenchidos por flores, folhas e frutos.

Uma casula fotografada na igreja Vernã, em território de Goa, por Reynaldo dos Santos durante a missão que o levou à Índia portuguesa nos anos 50 do séc. XX (Santos, 1954, fig.6), mostra uma mesma composição floral bordada a ouro e prata. Trata-se, certamente, do mesmo damasco de seda cujo

lavrado serviu de base ao bordado, tal como acontece neste frontal.

Segundo Reynaldo dos Santos, existia ainda na igreja de Vernã um frontal pertencente ao mesmo paramento, possivelmente o frontal que aqui descrevemos, recentemente adquirido em Goa e trazido para Portugal.



**176. CRISTO CRUCIFICADO**

Cobre

Kongo, séc. XVI

Dim.: 16,0 cm

Raro e original Cristo crucificado em cobre. Cristo apresenta curiosos traços africanos, inspirados na arte das populações locais. A cabeça encontra-se descaída para a direita e o corpo segue a posição tradicional da crucificação. O panejamento é representado através de rígidas incisões diagonais, simulando as pregas.

Feita no reino do Kongo (que incorporava parte do que é hoje a atual República do Congo, República Democrática do Congo e Angola) cujo Rei foi convertido ao cristianismo em 1491, e utilizando o cobre da região de Bembe, esta escultura constitui, pela sua ingenuidade escultórica, um importante testemunho da interação dos missionários portugueses com as comunidades africanas.

---

Vd. - "Encompassing the Globe. Portugal and the world in the 16th & 17th Centuries"; Levenson, Jay A.; Arthur M. Sackler Gallery; Washington; 2007.





## 177. SALVA

Filigrana de prata

Índia, Goa (?), Karimnagar (?), séc. XVII / XVIII

Dim.: 24,3 cm

Salva de filigrana de prata aberta, assente em quatro pés esféricos. A superfície encontra-se dividida em três reservas circulares concêntricas, rodeadas por bordo alteado de formato polilobado. A reserva central revela flor aberta com pétalas longas, a intermédia padrão geométrico em ziguezague longo, e a exterior apresenta padrão em “S”. Todo o trabalho em filigrana de prata sugere motivos vegetalistas de enrolamentos florais.

Há muitos séculos que os prateiros indianos são famosos pelo seu excelente trabalho nesta técnica. Muitos viajantes europeus que percorreram a Índia nos séculos XVI e XVII mencionam com admiração, as notáveis obras que lhes foram dadas

a observar. Os principais centros de produção de filigrana na Índia são Goa, Karimnagar e Orissa. Parte da produção destinava-se ao mercado de exportação, mas muitas peças eram também orientadas para o mercado interno, como atesta a frequência de formas tipicamente indianas em objetos de filigrana.

Neste caso particular, o modelo e estrutura do objeto remete para as formas europeias, levadas para o subcontinente indiano pela mão dos portugueses, muitas vezes autores das encomendas.

Encontram-se alguns exemplares destas peças (salvas, cofres e caixas) em vários museus, como o Museu de Arte Antiga em Lisboa e o Museu de Hermitage em São Petersburgo.

## 178. CAIXA HEXAGONAL

Filigrana de prata

Índia, Goa (?), Karimnagar (?), séc. XVII / XVIII

Dim.: 9,5 x 7,0 x 3,5 cm

Caixa em filigrana de prata aberta, com formato hexagonal e tampa chanfrada de rebater. A estrutura sugere decoração de motivos vegetalistas inseridos em molduras de ziguezague, efeitos causados pelos enrolamentos da estrutura da filigrana.

Vestígios de ouro sugerem que a prata já foi dourada.

Tal como observado no exemplar anterior, o delicado trabalho e decoração remete para os artífices indianos, familiarizados com o trabalho da filigrana.



179. CABEÇA DE DIGNATÁRIO

Pedra calcária

China, Dinastia Ming, séc. XVI/XVII

Dim.: 29,0 cm



**180. CABEÇA DE BUDDHA**

Pedra calcária

Índia, Jhansi, Madhya Pradesh, séc. XVIII / XIX

Dim.: 45,0 cm

Imponente escultura de cabeça de Buddha em pedra, com cabelos em *usnisha* (símbolo de iluminação), nome dado ao tufo de cabelo em forma oval, tridimensional no topo da cabeça de Buddha, com *ratna* (símbolo de sabedoria), nome da joia, seu atributo, e em atitude meditativa.





**181. APSARA – DEUSA CELESTIAL**

Pedra calcária

Índia, Khajuraho, Madhya Pradesh, séc. XII

Dim.: 130,0 cm

Imponente Deusa esculpida em pedra dos templos de Dhoulpur, Madhya Pradesh.

Em pedra sinuosa, inclinando-se elegantemente na posição *tribhanga*, postura usada na dança clássica indiana que realça as três curvas do corpo: pescoço, cintura e joelho, e lhe confere um suave “S”, forma que é considerada a mais elegante e sensual das posições corpóreas.

Na tradição hindu as *apsaras*, mulheres jovens de grande beleza e elegância, especializadas na arte da dança, são consideradas bailarinas dos deuses e associadas aos rituais hindus da fertilidade, como as *ninfas* da antiga cultura grega.



São Roque



**182. APSARA – DEUSA CELESTIAL**

Pedra calcária

Índia, Dhoulpur, Madhya Pradesh, séc. XII

Dim.: 63,0 cm

As *Apsaras* são ninfas do paraíso da Indra. O nome significa “movendo-se na água” e representam os espíritos femininos das nuvens e das águas, donzelas celestiais que dançavam diante do trono de Brahma.





### 183. BUDDHA DE PÉ

Arenito vermelho

Índia, Mathura, Uttar Pradesh, Pós-Gupta, séc. X / XI

Alt.: 120,0 cm

Excepcional representação de Buddha de pé do período Pós-Gupta.

Esta imagem personifica a serenidade, a paz e a meditação que conduz à Suprema Sabedoria.

De fâcies expressiva, com olhos semicerrados e esboçando um sorriso, apresenta protuberância no crânio com os cachos de cabelo em volumosos caracóis, indicativa da *sabedoria iluminada* e compridos lóbulos das orelhas, sinais de renúncia e negação da ganância. Uma grande auréola emana de trás da cabeça para acentuar a marca de religiosidade, sinal da santidade de Buddha, *o Esclarecido*.

A pose frontal, musculada é uma reminiscência do rei-guerreiro-salvador, figuras associadas ao período *Kushan*. Está coberto por um pano de monge, simples e sem cortes.

Buddha faz o *abhayamudra*, a mão direita levantada, simbolizando a sua compaixão e protecção para com os seus discípulos. Na mão esquerda, ele segura a sua joia, *ratna*, simbolizando realização de todos os desejos.



São Roque e São Roque

SÃO ROQUE, ANTIGUIDADES E GALERIA DE ARTE RUA DE S. BENTO 199B, 1250-219 LISBOA **T+F** +351 213 960 734 **T** +351 962 363 260 **E** ANTIGUIDADESSROQUE@SAPO.PT  
**\$\$\$** WWW.ANTIGUIDADESSAOROQUE.COM **\$** **COMPILAÇÃO E ORGANIZAÇÃO** MARIA HELENA ROQUE, MÁRIO ROQUE, ANTÓNIO AFONSO LIMA, ANA ANAHORY,  
ISABEL CUNHAREIS, GRAÇALOMELINO **\$** **EDIÇÃO** SÃO ROQUE **\$** **FOTOGRAFIA** JOÃO KRULL **\$** **DESIGN** JOSÉ MENDES GRAPHIC DESIGN STUDIO E J MENDESIGN@MAC.COM  
**\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$** **TIPOGRAFIA** CHAPARRAL PRO DE CAROL TWOMBY **\$** **PRÉ PRESS** BBCE, COMUNICAÇÃO E EVENTOS **\$** **IMPRESSÃO E ACABAMENTO** TEXTTYPE  
**DEPÓSITO LEGAL** 342309/12 **\$** **TIRAGEM** 750 EXEMPLARES **\$** **ABRIL DE 2012** INTERDITA A REPRODUÇÃO TOTAL OU PARCIAL **\$** @SÃO ROQUE 2012 **¶¶¶¶¶¶¶¶¶¶¶¶¶¶¶¶**

São Roque

{MENINO JESUS BOM PASTOR § MARFIM § INDO-PORTUGUÊS, SÉC. XVII}



Sã o R o q u e Sã o R o q u e

