

N.º14

2023

ART IS ON

NÚMERO MULTITEMÁTICO
MULTITHEMATIC ISSUE



J.J. Meisnier inv.

Huquier sculp.

Canapé exécuté pour M.^r le Comte de Bielenski Grand M.^{al} de la Couronne de Pologne, en 1735.

A Paris chez Huquier rue S^t Jacques au coin de celle des Mathurins C.P.R.

Diretor / Director

Vítor Serrão – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Editor para esta edição / Editor for this issue

Joana Balsa de Pinho – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Editor geral / Editor-in-chief

Clara Moura Soares – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Editores Associados / Associate Editors

Joana Balsa de Pinho – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Joaquim Rodrigues dos Santos – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Rosário Salema Carvalho – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Vanessa Henriques Antunes – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa / IUBPhys-UNL, Laboratório de Instrumentação, Engenharia Biomédica e Física da Radiação, Departamento de Física, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa

Conselho Científico Editorial / Scientific Editorial Board

Alda Maria Costa – Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Mozambique

Ana Calvo Manuel – Departamento de Pintura y Restauración, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid

Ana Maria Rodrigues – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Anne-Lise Desmas – Department Head of Sculpture and Decorative Arts, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Carlos Fabião – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

David Santos – Curador da Coleção de Arte do Estado (CACE), Portugal

Elisa Debenedetti – Università La Sapienza, Roma

Elsje van Kessel – University of St Andrews, Reino Unido

Fabrizio di Marco – Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma

Fausta Franchini Guelfi – Università degli Studi, Genova

Fernando Grilo – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Javier Rivera Blanco – Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Alcalá Universidad de Alcalá (Madrid)

Johannes Widodo – National University of Singapore

José Manuel Varandas – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Khalid El Harrouni – École Nationale d'Architecture de Rabat, Morocco

Laura Fernandez-Gonzalez – University of Lincoln (reino Unido)

Luís Manuel de Araújo – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Luís Mendéz Rodriguez – Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, España

Luis Javier Cuesta – Universidad Iberoamericana, México

Maria João Neto – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Maria Leonor Botelho – Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras, Universidade do Porto

Maria Lúcia Bressam Pinheiro – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo

Marize Malta – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Mija Oter – France Stele Institute of Art History ZRC SAZU, Eslovénia

Nuno Simões Rodrigues – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Pedro d'Alpoim Guedes – University of Queensland, Australia

Pedro Flor – Universidade Aberta e Instituto de História da Arte-FCSH/NOVA

Pedro Lapa – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Rahul Mehrotra – Harvard University, USA

Teresa Leonor do Vale – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Vishvesh Kandolkar – Goa University, India

Zhang Jie – School of Architecture, Tsinghua University, China

Secretariado / Secretariat

Sara Vargas – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Edição / Edition

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

Conceção gráfica / Graphic design

José Dias – Design

Paginação / Page Layout

Rosa Quitério

ISSN

2183-7082

Periodicidade / Frequency

Anual / Annual

Capa / Cover

Louis-Michel van Loo, *Sexteto*, 1768, Museu do Hermitage.

Louis-Michel van Loo, *Sexteto*, 1768, Hermitage Museum.

A propriedade intelectual dos conteúdos pertence aos respetivos autores e os direitos de edição e publicação à revista ARTIS ON®.

Os conteúdos dos artigos são da inteira responsabilidade científica e ética dos seus autores, bem como os critérios ortográficos adotados e os necessários pedidos de autorização/pagamento de direitos para a reprodução das imagens. Avaliação por *double blind peer review*.

The intellectual property of the journal's contents belong to the authors and the editing and publishing rights belongs to the journal ARTIS ON®.

The contents of the articles are those of the scientific and ethical responsibility of their authors, as well as the spelling criteria adopted and the necessary requests for authorization/payment for the publication of images. Evaluation by *double blind peer review*.

4 **EDITORIAL**

8 **A PEDRA FORMOSA DE BRITEIROS, FORMOSA PEDRA DA VIDA**

Marta Oliveira e Carla Garrido de Oliveira

26 **AS PINTURAS MURAIAS MUDÉJARES DA SALA DOS PAÇOS DO INFANTE, NO CONVENTO DE CRISTO (TOMAR)**

Beatriz Pereira

38 **O NOVO PARADIGMA ARTÍSTICO NUMA SOCIEDADE EM MUTAÇÃO: A TEORIA DA ARTE E A NOVA CONCEPÇÃO IMAGÉTICA NO SÉCULO XVI**

Maria Teresa Desterro

50 **“DA CONFORMIDADE DOS QUE A ELREY CHRISTIANISSMO SERVIREM”: UMA VIAGEM PELAS ENCOMENDAS DE MOBILIÁRIO FRANCÊS DE D. JOÃO V**

Diogo Lemos

68 **A MAIS ESTIMAVEL ALFAIA DE HUMA CASA: A BIBLIOTECA DE D. JOÃO DE MENDONÇA, BISPO DA GUARDA**

Maria do Carmo R. Mendes

77 **COLORES PARA EL DUELO. LÁPIDAS DE CERÁMICAS EN LOS CEMENTERIOS ESPAÑOLES**

M.ª Elena Román Caro

87 **O REAL MOSTEIRO DE SÃO DINIS DE ODIVELAS: PRIMEIRO ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE DISPERSÃO DO ACERVO MONÁSTICO**

Giulia Rossi Vairo

102 **TO WEAR OR NOT TO WEAR?**

Patrícia Ferrari

111 **L'ŒUVRE COMME MONNAIE D'ÉCHANGE. LES TRANSACTIONS ENTRE GUSTAVE FAYET ET LES MARCHANDS ENTRE 1900 ET 1910**

Gwendoline Corthier-Hardoin

126 **O SUJEITO DÓCIL: SUSAN BUCK-MORSS E BYUNG-CHUL HAN REVISITADOS**

Sílvia Catarina Pereira Diogo

VARIA

RECENSÕES

136 **RECENSÃO CRÍTICA DO LIVRO FLORENCE GÉTREAU, LE VIN & LA MUSIQUE: ACCORDS ET DÉSACCORDS**

Sónia Duarte

Editorial

Joana Balsa de Pinho

O número 14 da revista ARTis On, no seguimento do número 13, assume-se como um número multitemático. A opção por este tipo de edição, como referido no editorial do número anterior, teve por base inquirir a nível nacional e internacional as tendências atuais de investigação nos campos disciplinares da história da arte, ciências do património e mercados da arte; procurando aferir as potencialidades desta tipologia de abordagem editorial. O resultado é muito encorajador, tendo sido possível constituir um número com onze artigos e uma revisão de uma abrangência temática e cronológica assinalável.

A abrir a revista temo um texto de Marta Oliveira e Carla Garrido de Oliveira, “A Pedra Formosa de Briteiros, formosa pedra da vida”, que propõe uma leitura da Pedra Formosa de Briteiros considerando uma possível narrativa de formas simbólicas encontradas no plano esculpido. O sentido da representação é interrogado numa observação comparada com outras pedras formosas e objetos encontrados que se relacionam com o monumento interpretado como edifício castrejo de banhos e sauna.

Segue-se o artigo dedicado ao estudo das “As pinturas murais mudéjares da sala dos Paços do Infante, no Convento de Cristo (Tomar)”; nele, a sua autora, Beatriz Pereira, procede a um estudo detalhado desta técnica decorativa nos num espaço específico do Convento de Cristo e destaca a sua temática de adaptação aos silhares de alicatados espanhóis, resultando, assim, numa solução decorativa muito interessante e rara em Portugal.

O terceiro contributo é de Maria Teresa Desterro e intitula-se “O novo paradigma artístico numa sociedade em mutação: a teoria da arte e a nova concepção imagética no século XVI”; o texto procura clarificar a emergência de uma novel concepção das formas plásticas, associada aos círculos miguelangelescos, que paulatinamente se difunde pela Europa ocidental, e conduz a um novo estatuto da imagem, no sentido de uma progressiva rejeição do realismo mais direto do *Quattrocento*.

O seguinte artigo, de Diogo Lemos, “Da conformidade dos que a elrey christianissimo servirem’: uma viagem pelas encomendas de mobiliário francês de D. João V”, pretende dar a conhecer o contexto de expedição de um conjunto de peças de mobiliário e de ornamento para guarnecer os circuitos palacianos, focando-se na análise dos contextos de produção artística francesa do final do reinado de Luís XIV, governo do Duque de Orleães e início do reinado de Luís XV.

O texto “*A mais estimavel alfaia de huma casa: a biblioteca de D. João de Mendonça, bispo da Guarda*”, da autoria de Maria do Carmo R. Mendes, procurou revelar o bispo que

governou a diocese egitaniense como um homem com uma visão mundividente da existência humana, tendo por base o conteúdo da extensa e valiosa biblioteca.

O sexto texto é assinado por María Elena Román Caro e designa-se “Colores para el duelo. Lápidas de cerámicas en los cementerios españoles”; pretende realizar una caracterização dos tipos de azulejos que se usaram nos cemitérios espanhóis tendo como exemplo o que se realizou numa parte do território valenciano, concretamente, cem cemitérios da província de Castellón.

Segue-se o artigo “O real mosteiro de São Dinis de Odivelas: primeiro estudo sobre o processo de dispersão do acervo monástico”, de Giulia Rossi Vairo que explora o processo de extinção do mosteiro de Odivelas, nas

diligências, vicissitudes e dificuldades implicadas, o que constitui um caso emblemático para o estudo do destino do património dos conventos femininos em Portugal.

O seguinte contributo, intitulado “To wear or not to wear? The women who dared to parade René Lalique’s jewellery”, é assinado por Patrícia Ferrari. O texto pretende perceber quem eram os utilizadores das joias de Lalique e qual a ligação que tinham com as peças. Tal permitirá compreender melhor a importância do utilizador na análise e estudo da joalheria.

“L’oeuvre comme monnaie d’échange. Les transactions entre Gustave Fayet et les marchands entre 1900 et 1910”, de Gwendoline Corthier-Hardoin é o texto que se segue. Este artigo analisa a troca de obras entre Gustave Fayet, um importante artista e colecionador do início do século XX, e os negociantes de arte parisienses. Com base em arquivos inéditos, traça o retrato de uma coleção singular de arte moderna, em grande parte resultante das numerosas trocas que permitiram a Fayet reunir mais de 800 obras de grandes artistas, sendo algumas delas obras-primas.

O último artigo é da autoria de Sílvia Catarina Pereira Diogo e tem como título “O sujeito dócil: Susan Buck-Morss e Byung-Chul Han revisitados”; procura, partindo das reflexões de Susan Buck-Morss, sistematizar o processo de autogénese do sujeito.

O volume conclui com a recensão crítica ao catálogo da exposição *Le vin & la musique: accords et désaccords*, patente em Bordeaux em 2018, elaborada por Sónia Duarte, que o destaca como um contributo relevante para um tema pouco abordado em contexto expositivo.

Para concluir o número 14 da revista ARTis ON, constitui-se como um contributo para os domínios da reflexão teórica, metodológica e historiográfica, ao incidir sobre diversos contextos temáticos, geográficos e cronológicos.

Editor's foreword

Joana Balsa de Pinho

Following on from issue 13, issue 14 of ARTis On is a multi-theme edition. The choice of this type of issue, as mentioned in the previous issue's editorial, was based on a national and international enquiry into current research trends in the disciplinary domains of art history, heritage sciences and art markets in an attempt to gauge the potential of this type of editorial approach. The result is very encouraging, and it has been possible to put together an issue with eleven articles and a review of remarkable thematic and chronological scope.

The issue opens with an article by Marta Oliveira and Carla Garrido de Oliveira, "A Pedra Formosa de Briteiros, formosa pedra da vida" (The Beautiful Stone of Briteiros, beautiful stone of life), which proposes a reading of the Pedra Formosa in Briteiros and considers a possible narrative of symbolic forms found in the sculpted plan. The representation's meaning is questioned by comparing it with other beautiful stones and objects found that are related to the monument interpreted as a *castrejo* bath and sauna building.

This is followed by an article dedicated to the study of "Mudéjar mural paintings in the room of the *Paços do Infante*, in the Convent of Christ (Tomar)." Here, the author, Beatriz Pereira, carries out a detailed study of this decorative technique in a specific space of the Convent of Christ and emphasises its theme of adaptation to Spanish ashlar, which results in a very interesting decorative solution that is rare in Portugal.

The third contributor is Maria Teresa Desterro and her topic is "The new artistic paradigm in a changing society: art theory and the new conception of imagery in the 16th century." The text seeks to clarify the emergence of a new conception of plastic forms, linked to Michelangelesque circles, which gradually spread throughout Western Europe and led to a new status for the image, attained through a progressive rejection of the Quattrocento's more direct realism.

The following article, by Diogo Lemos, "'On the conformity of those who serve Christianity': a journey through King João V's French furniture orders", aims to provide an insight into the context in which a number of pieces of furniture and ornaments were shipped to Portugal to furnish the royal palaces. Lemos analyses the contexts of French artistic production at the end of the reign of Louis XIV, the government of the Duke of Orléans and the beginning of the era of Louis XV.

The text "A mais estimável alfaia de huma casa: a biblioteca de D. João de Mendonça, bispo da Guarda" (The most valuable jewel in a house: the library of Dom João de Mendonça), by Maria do Carmo R. Mendes, depicts the bishop who governed the diocese of Egitânia (present-day Guarda) as a man with a far-reaching worldview, based on his extensive and valuable library.

The sixth article, authored by María Elena Román Caro, is entitled "Colores para el duelo. Lápidas de cerámicas en los cementerios españoles" (Colours for mourning. Ceramic tiles in Spanish cemeteries); it characterises the types of tiles that were used in Spanish cemeteries, taking what was done in part of Valencia as an example, specifically cemeteries in the province of Castellón.

This is followed by the article "The royal monastery of São Dinis de Odivelas: first study of the process of dispersal of the monastic collection", by Giulia Rossi Vairo, which explores Odivelas monastery's process of extinction, the steps, circumstances, and difficulties involved. This constitutes an iconic case study of the legacy of women's convents in Portugal.

The following contributor, Patrícia Ferrari, has written “To wear or not to wear? The women who dared to parade René Lalique’s jewellery”. The text aims to understand who the wearers of Lalique’s jewellery were and what connection they had with the pieces. This will allow us to better understand the importance of the wearer in the analysis and study of jewellery.

Next comes “L’oeuvre comme monnaie d’échange. Les transactions entre Gustave Fayet et les marchands entre 1900 et 1910” (The artwork as currency for trade. The transactions between Gustave Fayet and the merchants between 1900 and 1910), by Gwendoline Corthier-Hardoin. This article analyses the exchange of works between Gustave Fayet, an important artist and collector at the beginning of the 20th century, and Parisian art dealers. Based on unpublished archives, it paints a picture of a unique collection of modern art, largely the result of numerous exchanges that enabled Fayet to amass more than 800 works by great artists, including some masterpieces.

The final article by Sílvia Catarina Pereira Diogo, entitled “The docile subject: Susan Buck-Morss and Byung-Chul Han revisited”, seeks to systematise the process of the subject’s autogenesis, based on Susan Buck-Morss’s reflections.

The volume concludes with a critical review of the catalogue for the exhibition *Le vin & la musique: accords et désaccords*, held in Bordeaux in 2018, by Sónia Duarte, who highlights it as a relevant contribution to a theme that is little covered in the context of exhibitions.

In conclusion, issue 14 of ARTis ON makes an important contribution to the fields of theoretical, methodological, and historiographical thinking, focusing on various thematic, geographical and chronological contexts.

A PEDRA FORMOSA DE BRITEIROS, FORMOSA PEDRA DA VIDA

Contribuição para o estudo de uma forma
construída da cultura castreja

THE BEAUTIFUL STONE OF BRITEIROS, BEAUTIFUL STONE OF LIFE

Marta Oliveira

*Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo
da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, CEAU-FAUP, Portugal
moliveira@arq.up.pt*

ORCID | 0000-0002-0718-5170

Carla Garrido de Oliveira

*CEAU-FAUP, Portugal
coliveira@arq.up.pt
ORCID | 0000-0001-5854-6397*

RESUMO

A *Pedra Formosa de Briteiros* é interpretada à luz das formas simbólicas esculpidas no plano, como uma fachada, questionando o seu significado em comparação com outras “pedras formosas” e objetos encontrados nestes monumentos dos Castros. Neste artigo, as observações respeitam ao grupo de edificações distribuídas na região de Minho e Douro, na frente atlântica, que têm sido interpretados como banhos ou saunas, eventualmente (mais recentemente) no contexto de um rito de renascimento de guerreiros. Propomos uma nova hipótese: os monumentos teriam uma função associada à maternidade e ao parto, seriam como ‘maternários’ ou ‘casas de nascimento’. O uso destes espaços seria funcional e ritual, num fundo mitológico; a sua implantação na paisagem é significativa em relação com lugares marcantes do território e dos povoados, e a composição arquitetural dos casos conhecidos denota uma analogia antropomórfica. Esta hipótese dá visibilidade e destaca a representação social da mulher e o papel vital da maternidade, e da fertilidade e vida geradores da comunidade.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura Castreja | Banhos ou sauna | Ornamento | Casa do nascimento

ABSTRACT

The *Pedra Formosa of Briteiros* is explained in light of the symbolic forms sculpted on the surface, like a facade, and its meaning is discussed in comparison with other “beautiful stones” and objects found in these monuments of the Castro settlements. The observations made in this article pertain to the group of buildings located in the region of Minho and Douro, facing the Atlantic Ocean, which have been interpreted as baths or saunas, and more recently, considered within the context of a warriors’ rite of rebirth. We propose a new hypothesis: the monuments would have a function associated with maternity and childbirth, they would be like ‘maternity houses’ or ‘birthing houses’. The use of these spaces would be functional and ritualistic, against a mythological background; their implantation in the landscape is significant in relation to outstanding places of the territory and settlements, and the architectural composition of the known cases denotes an anthropomorphic analogy. This hypothesis makes visible and highlights the social representation of woman and the vital role of motherhood, fertility and life in engendering a community.

KEYWORDS

Hillfort culture | Iron Age saunas | Ornament | Birth house

INTRODUÇÃO

No âmbito da produção material da Cultura Castreja do Noroeste Peninsular, os monumentos pétreos actualmente considerados como edificações para banhos e sauna, com uso termal eventualmente associado a função iniciática de guerreiros, são aqueles que mais discussão têm suscitado no que concerne à interpretação da sua finalidade e cronologia. Desde os primeiros achados e pelas continuadas escavações arqueológicas, não apenas os lugares de implantação e a força das suas massas, espaços e formas, mas sobretudo os enigmáticos símbolos patentes na singularidade das suas pedras formosas, nomeadamente no grupo meridional de Minho e Douro, têm impulsionado estudos e variadas interpretações do seu sentido, com o reconhecimento de características e diferenças tipológicas existentes entre os dois grandes grupos do Noroeste peninsular, distinguindo áreas regionais, uma mais a norte e cantábrica, e outra meridional, de Minho e

Douro. O estudo destes monumentos prossegue envolvendo um debate sobre vias de investigação a seguir, além daquelas inerentes ao campo da arqueologia, englobando arqueometria e procedimentos científicos de datação por radiocarbono. São assinaláveis as diferenças entre o que será o rigor de um conhecimento assente em metodologias de estudo da materialidade, considerando aspetos de funcionalidade, admitindo estudos tipológicos e morfológicos, e análise formal de decoração, à luz da história da arte; e o que poderá ser uma abertura de horizontes estimulante, atendendo a abordagens de outras áreas disciplinares, considerando formas de inserção dos monumentos no território, numa arqueologia da paisagem; verificando ideias e novas teorias em confronto com a particularidade e estudo empírico em que se segmenta a construção de um possível conhecimento generalizado; e levando a uma reorganização do há muito conhecido.

BREVE NOTA SOBRE O ESTADO DE CONHECIMENTO

Ainda antes do final do século XVII, em data que se desconhece, a *Pedra Formosa* de Briteiros surge reconhecida como objeto com valor histórico e *monumento*. É retirada do seu lugar de origem e levada para uma quinta, em Santo Estêvão de Briteiros; passa depois para o adro da igreja da freguesia, onde já se encontra exposta em 1718. Sucedem-se notícias sobre pedra denominada *Formosa*. É tida como uma *ara* e procedia de um sítio, no alto da Citânia, a nascente – uma “cova”, onde estivera “posta ao alto” (Craesbeeck Ms. 1726, apud Silva, 1876, 9: 136). Já no último quartel do século XIX, o arquitecto e arqueólogo Joaquim Posidónio Narciso da Silva (1876, 9: 136-138) retoma a notícia setecentista e analisa a pedra, em pormenor, concluindo que teria sido uma estela funerária. Por sua vez, Hübner (1878; 1879) defende que a pedra deveria constituir o frontão de uma entrada (in Cardoso, 1947: 22-23). No decurso do intenso debate coevo surgem diferentes opiniões. Durante alguns decénios,

prevalece a ideia de que a *Pedra Formosa* formaria um plano horizontal, um altar ou mesa de sacrifícios, ou um *accubitus* (Cabré [1922] apud Cardoso [1928-1929], 1994: 89-91), talvez destinado a um rito de fertilidade, tendo em consideração a notação esquemática de linhas aproximada à representação de uma figura humana feminina. Se a interpretação da *Pedra Formosa* tinha motivado desencontradas opiniões, não menos variadas são as hipóteses colocadas relativamente à edificação em que tinha estado integrada. A descoberta do segundo monumento oferece uma imagem arquitectural, todavia, muitas e desencontradas continuam a ser as opiniões relativamente à finalidade da edificação, dependendo do valor atribuída às partes e elementos que a compõem, envolvendo água e fogo, a condição de hipogeu, a entrada diminuta e a decoração. A edificação deteria uma função sacral, ou seria um santuário de culto de águas (Sarmiento [1881] 1933); ou seria um monumento funerário associando o

espaço, porventura, um ritual de cremação de mortos (Vasconcelos, 1913; Cardoso [passim], 1994; Garcia y Bellido, 1968; Tranoy, 1981) (seriam aventadas outras funções utilitárias de produção cerâmica, ou de forno de pão). No que se refere às estruturas castrejas, no espaço aproximadamente de Minho e Douro, a hipótese de função termal como balneário e sauna surge nos anos 50, e consolida-se nas sínteses efetuadas por Almeida (1973; [1974] 1975) e Silva (1983, 1983-1984, 1986). Obtido um consenso alargado, a interpretação como edificações de banho e sauna permanece até à atualidade enquanto opinião de autoridade, sustentada nomeadamente por Ríos González (2000, 2017). Na argumentação aduzida prevalece uma visão funcional e utilitária das edificações. Embora os banhos pudessem envolver um ritual, a sua função não se coadunaria com um carácter religioso, pelo que o aspeto sacral da temática decorativa das “pedras formosas” estaria longe de ser garantido (Almeida [1974], 1975: 23). Os banhos seriam uma versão indígena das termas romanas, e o espólio encontrado remetia para uma fase final de utilização em época romana (Almeida, *ibidem*; Silva, 1986: 60), um entendimento partilhado por Ríos González (2000, 2017). “O termalismo castrejo é uma das manifestações mais singulares dos horizontes de ocupação castreja roma-

nizados”; trata-se de um “particular processo de simbiose, pelo qual conceitos de procedência alóctone foram adaptados e levados à prática com recursos propriamente castrejos” (Idem, 2017: 121).

Todavia merecem atenção os resultados sobre a cronologia de certas saunas setentrionais, cantábricas, obtidos por meio de radiocarbono, que implicam uma datação pré-romana (ainda não são conhecidas semelhantes prospeções relativamente a saunas meridionais). Tais dados poderiam suscitar a reconsideração crítica de um nível de generalização de conclusões sobre uma cronologia dos ‘balneários’, estabelecido com base em espólios encontrados, correspondentes a últimas fases de utilização associadas à romanização. Estudos recentes prosseguidos por García Quintela sobre arqueologia da paisagem, aspetos etnográficos, sociais, e de religião e mito (2013) têm entrado em consideração com a recuperação de um horizonte de referências indo-europeias, e uma atenção a aspetos de cultura de La Tène. Neste âmbito, o autor apresenta uma proposta inovadora recente, de interpretação dos edifícios de banhos e sauna como monumento ‘sauna-útero’ e casa dos homens (em analogia com certas comunidades tribais), um espaço de uso ritual iniciático para guerreiros (García, 2016).

IDEIA PARA UMA NOVA INTERPRETAÇÃO

Neste trabalho apresentamos uma ideia sobre a edificação dita para banhos e sauna aparentemente convergente com a interpretação de García Quintela, ainda que, a nosso ver, seja distinta e tenha sido elaborada com outras referências. Colocamos à consideração a possibilidade de os monumentos castrejos com “pedra formosa”, em particular aqueles da área de Minho e Douro, na vertente atlântica, deterem uma função associada à maternidade, ao parto e ao nascimento. O uso destes espaços seria funcional, sob um fundo mitológico, e seria reservado essencialmente à mulher, num processo ritual de trazer à luz e receber, para a vida, a criança. O seu lugar seria significativo no território, numa complementaridade de relações da comunidade marcadas na paisagem.

Reconhecendo quanto a hipótese depende do concurso de outras áreas científicas, e admitindo a possibilidade de erro, expomos a proposta de leitura com o sentido de uma interrogação. Se, no estudo e revisão do conhecimento, e na observação dos referidos monumentos forem atendidos e relacionados certos aspetos, poderia ser válida a hipótese de função colocada à consideração? Procederemos na exposição da hipótese, considerando os seguintes pontos: 1. Elementos de Composição e Ornamento da *Pedra Formosa*; 2. O Monumento com a Função de Banhos e Sauna como ‘*Maternário*’, Uma Casa de Maternidade e Nascimento; e Uma reflexão final.



Fig. 01 Briteiros, Pedras Formosas

- (a) Briteiros 1 (2019©CGO-PAP)
- (b) Briteiros 2 (© E. Caldas, edição da Sociedade Martins Sarmento)
- (c) Briteiros 1, pormenor (2019©CGO-PAP)
- (d) Briteiros 2, pormenor (2019©CGO-PAP)

1. ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO E ORNAMENTO DA PEDRA FORMOSA

Ao longo do tempo, várias linhas de interpretação dos monumentos ditos sauna e da *Pedra Formosa*, em particular, mostram quanto a ideia sobre a finalidade do edifício e o seu uso condicionam a atenção conferida a diferentes partes. Embora se observe uma progressiva acuidade na observação, ao mesmo tempo, fruto de uma

distinta valorização de elementos, foram sendo deixados à margem certos pormenores anteriormente registados.

Revisitámos sucessivas interpretações mais antigas da Pedra Formosa de Briteiros, observando pormenores descritos e relendo as desencontradas hipóteses aventadas, que tinham sido relegadas para segundo plano, considerando o consenso estabelecido sobre a função dos monumentos como balneário-sauna. A decoração da Pedra Formosa mereceu atenta descrição, representação em desenhos e interpretações comparativas, desde finais do século XIX (Silva, 1876; Sarmento [1898], 1933:

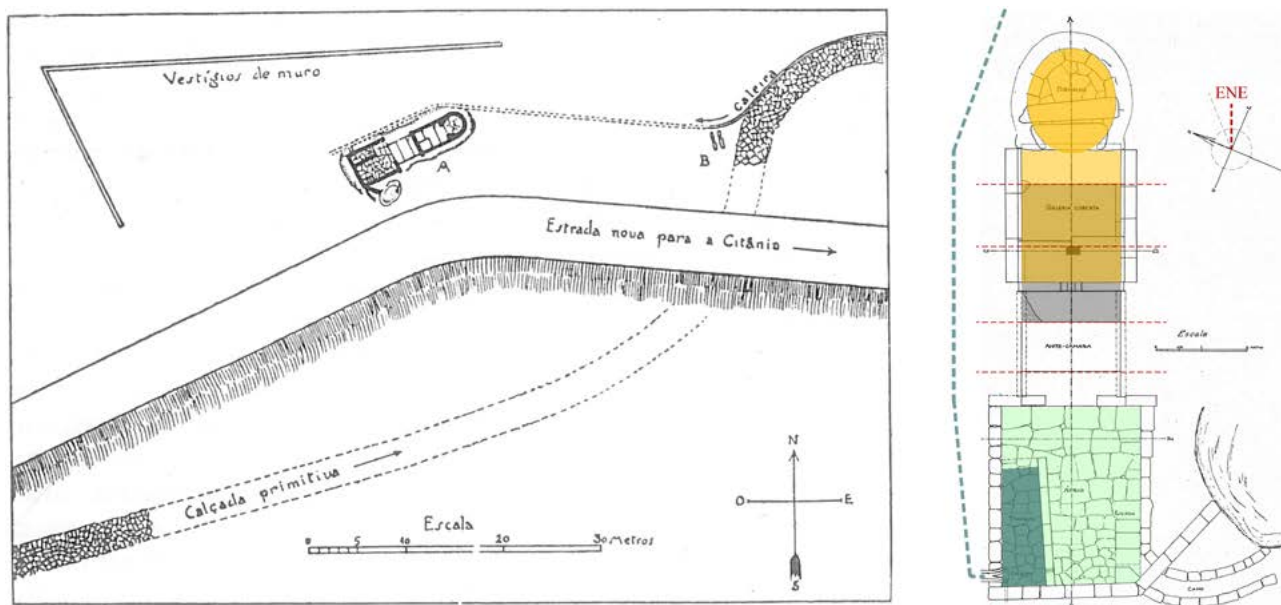


Fig. 02 Briteiros 2, posição e orientação: quatro elementos

(a) Planta topográfica do local do monumento (Cardoso [1931-32] 1994, l:99) | (b) Planta do monumento (Cardoso [1931-32] 1994, l:104); veja-se o penedo genesiaco, à direita do pátio (notas gráficas 2018©CGO)

434-435); Cardoso [1928-1929], 1994: 74-82). As linhas de inquérito continuariam com atenção a decoração de arquitectura doméstica e cerâmica (Silva, 1986: 63); elementos e princípios de desenho geométrico de contexto romano, nomeadamente em mosaicos (um nível de estudo comparativo que beneficia da forma sistemática como se encontram ordenados elementos e formas de ornamento e decoração romanos); uma afinidade de certos motivos das pedras formosas com petróglifos da região Galaica, e expressões de plástica indo-europeia (García, 2016); e bem assim elementos de análise e sintaxe de formas (García; Santos, 2015; Silva, 2019).

Numa aproximação metodológica a uma (re)interpretação da Pedra Formosa de Briteiros seguimos dois princípios de leitura: uma leitura arquitectónica do plano, e uma leitura dos elementos de ornamento, considerando a sua inter-relação na composição do plano. Constituem elementos arquitecturais da forma da pedra a apresentação de uma imagem de casa: o recorte *tectiforme* (Ruy Serpa Pinto [1930] apud Cardoso [1931-1932], 1994: 125, n.28) na frente, e a porta a demarcar um limiar/passagem. Existe uma constante de medida, na relação entre as partes: a proporção definida entre cobertura e parede denota uma relação invariante de espaço vital de habitar – uma ideia elemental de *casa*. Salvaguardando a diferença de escala, bem cedo a

pedra formosa 1, por força da sua forma e elaborada ornamentação, foi relacionada com peças *monumento*, e com uma figura particular de estelas funerárias, em forma de casa ou de cabana, com uma cavidade inferior assinalando a porta, estudadas por Emile Linckenheld ([1927] apud Cardoso [1934], 1994: 157-158; 162-163). A pedra surgia assim como um plano simbólico, carregado de significados. Todavia, de modo enigmático, não era frontaria da edificação, mas um plano mediador de difícil leitura, numa sequência de espaços interiores, como foi possível compreender, aquando da identificação do segundo 'balneário' de Briteiros, em 1930 (Cardoso [1931-32], 1994).

Ressaltam na organização do plano da Pedra Formosa, ainda antes de considerarmos os elementos de ornamento e figuração significativa, definidores da composição, dois campos recortados, com uma textura semelhante a uma malha. Martins Sarmiento ([1898], 1933: 434-435) entenderia aquela decoração como uma expressão ornamental comparável à arte micénica ou a decoração estilizada, com influência de ornamentos arcaicos do Mediterrâneo oriental e greco-romanos. Henri Mayeux (189: 67, 76-77, n. 19, 80) e Mário Cardoso ([1931-1932], 1994: 79-82) apontariam a afinidade com princípios de desenho geométrico de mosaicos romanos.



Fig. 3 Briteiros 2, conjunto visto de nascente e pormenor da guarda do tanque – com desgastes, em arco rebaixado –, em linha decrescente (2018©MMPAO)

“uma série de profundos desgastes, em arco rebaixado, fazendo prever que ali se afiaram ou poliram, por muito tempo, quaisquer instrumentos, naturalmente instrumentos cortantes de ferro” (Cardoso [1931-32], 1994, I:108).

Trata-se de uma ideia que foi reunindo um consenso alargado; alguns desenhos e esquemas de interpretação concorreram para acentuar um suposto princípio de desenho geométrico subjacente ao traçado da malha (Pinto in Silva, 1876, 9: Est.14; Cardoso [1931-1932], 1994: 76). No entanto, o padrão representado na Pedra Formosa é diminuto relativamente a semelhante motivo patente em mosaicos romanos. Silva (2019: 204) descreveria a decoração destes campos como um encanastrado ou entrelaçado curvilíneo.

Do ponto de vista da edificação, a forma dos ‘quadros’ de textura insculpida parece recortar duas aberturas praticadas na opacidade do plano da pedra-fachada. Todavia inclinamo-nos para não seguir uma interpretação literal de sugestão de ‘janelas’. Seria viável considerar a representação de um entrançado feito com vimes, no entanto, afigura-se-nos mais plausível ler a textura como uma figura de material tecido. A largueza da ‘malha’ poderia indiciar uma dificuldade de talhe do motivo, em granito, mais do que pretender uma representação realista da natureza do tecido.

Ora na leitura de uma forma de encerramento de um espaço de recinto seria importante recuperar o ponto de vista de Gottfried Semper ([1851], 1989: 102-103; Idem [1863], 2004: 665-666) sobre os quatro motivos originais (*Urmotive*) do habitar primitivo.

O primeiro desses motivos, e mais importante seria o *fogo*, elemento moral da arquitectura (o lar como coração e foco do grupo reunido); o segundo, o *chão*; o terceiro, o *tecto*; e, por fim, o *revestimento*, o *recinto* que encerra o espaço interior. Cada um dos elementos primordiais da arquitectura teria correspondência com uma arte, num sentido de *Making*, como proposto por Tim Ingold (2013): as artes de cerâmica, pedraria, carpintaria, e de tecelagem. As observações sobre a origem da arquitectura, com base no estudo de construções de civilizações da antiguidade e do novo mundo (a cabana primitiva), levariam Semper a compreender a natureza primeira da definição do *recinto* como plano de revestimento (*Bekleidung*) e abrigo realizado em materiais vegetais entretecidos, tecelagem ou tapeçaria, que integrariam, mais tarde, o plano murário como representação em material pétreo ou cerâmico, ou dariam lugar à parede como construção.

Nesse sentido, o alegado padrão geométrico que preenche o campo das duas ‘aberturas’ na Pedra Formosa poderia apresentar a sugestão de uma malha aberta, uma teia urdida com um fio volumoso, que velaria o recinto interior. Em alternativa a lã, como matéria de que seria tecida a malha, inclinamo-nos para colocar à consideração o linho, elemento da economia rural dos castros e da terra vimaranense (Estrabão, *Geogr.*, III.3.6; Cardoso, 1963: 29-36;

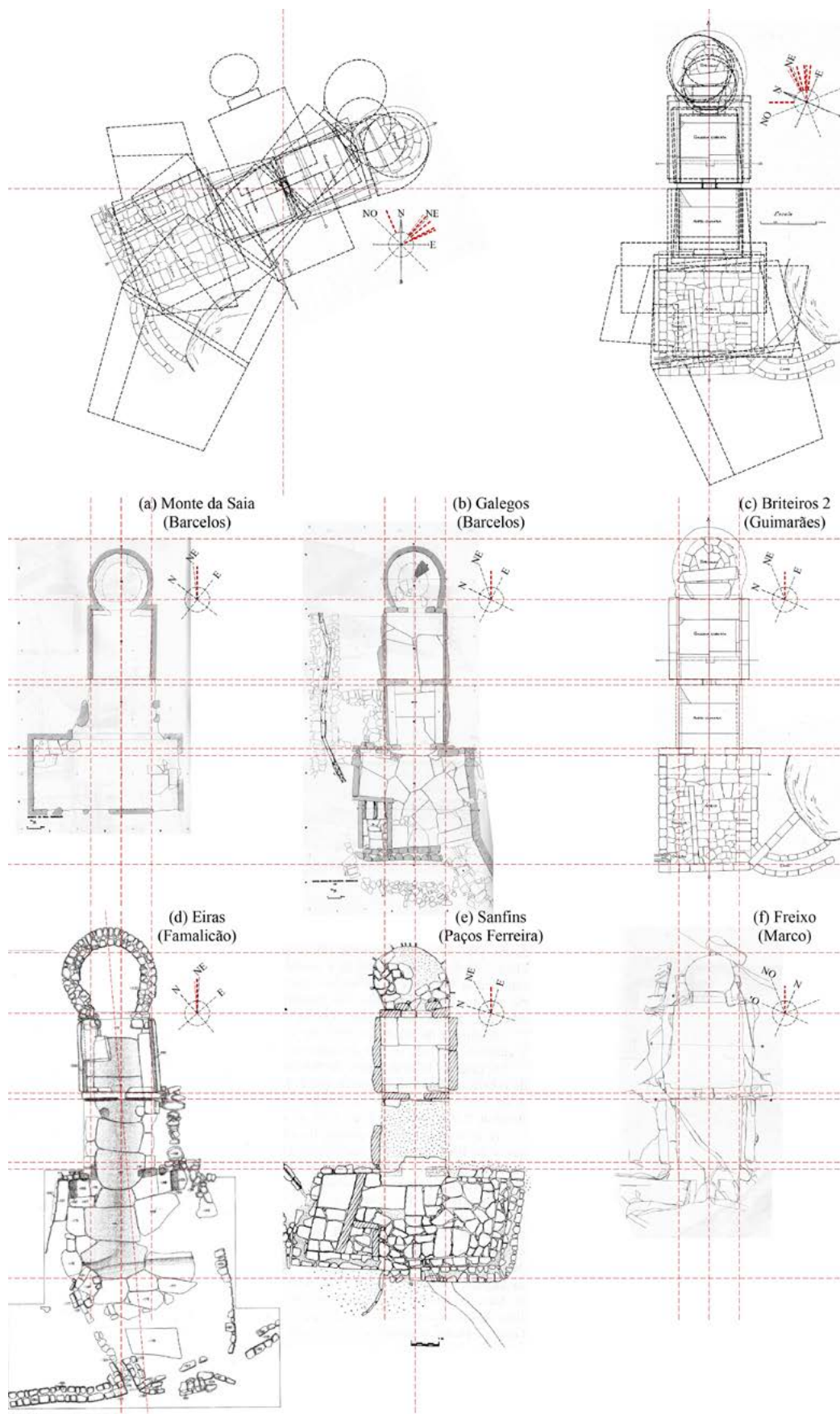


Fig. 04 Comparação tipológica, morfológica e de orientação

(1) Sobreposição pela pedra formosa, orientação a Norte (2) segundo os eixos longitudinais
 (a) | (b) Silva, 1986: Est.XXXVII, Est. XXXV | (c) Cardoso [1931-32], 1994, I:104 | (d) Queiroga;
 Dinis, 2008-09:149 | (e) Almeida, 1975:13 | (f) Silva, 1986: Est.XXXVIII
 – matriz a vermelho segundo dimensões de Briteiros 2, com montagem e notas gráficas (2019©CGO)

Oliveira et al., 1978: 9, n.16 e 17, 123, n. 208). Inclusive Estrabão faria a referência a couraças dos guerreiros, tecidas em linho.

A Pedra Formosa parece deter uma sobreposição de várias camadas de significação. Uma camada seria dada por aquele manto, em fundo, que imaginariamente recobria a superfície e velava o recinto interior. Nos lados, dispõem-se uns pequenos motivos orientados transversalmente. Esses motivos seriam simples ornamento, uma composição de linhas retas e circulares, ou, talvez mais propriamente, pequenas figurinhas evocadas por meio de traços esquemáticos e um elemento mais definido, os anéis em círculo, em três de quatro casos associados ao prolongamento de uma linha reta. Ainda que sugestivas, parece-nos que a interpretação de pequenas figuras não deveria buscar, até ao limite, um sentido possível.

Sobre esta camada de fundo antepõe-se um outro elemento de figuração, numa escala maior, que organiza a composição da pedra, em estratos e tramos, e remata a pendente tectiforme, conferindo-lhe as proporções arquitectónicas sugestivas de *Casa*.

Foi no âmbito da hipótese da pedra como *sacra mensa* e *accubitum*, explorando aspectos envolvidos em ritos de fertilidade (opiniões reunidas, em síntese, por Cardoso [1928-29; 1931-32], 1994), que surgiria a ideia de que a figura representaria uma mulher no acto de ser fecundada (Cabré Aguiló apud Cardoso [1928-29], 1994: 90-91). Outros elementos de ornamento castrejo seriam lidos com signos de fertilidade, com o surgimento da pedra formosa 2 de Briteiros (Cardoso [1931-1932], 1994). Maria de Fátima Silva faria breve menção (Silva, 2019: 208-209), no âmbito do seu estudo sobre a decoração das pedras formosas, em geral envolvendo motivos abstratos e porventura símbolos astrais.

A figura humana estilizada muito se assemelha a umas figuras que ornamentam o leito do túmulo de Eberdingen-Hochdorf (Alemanha), da segunda metade do século VI a.C. (*I Celti*, 1991: 87). A sua representação é linear. Os 'braços' rematam o campo correspondente ao manto que tudo abriga; acima desenvolve-se o estrato da pedra correspondente aos ornamentos, na linha da cobertura. Os 'membros inferiores' estendem-se horizontalmente, em conjugação com mais duas linhas horizontais que vincam uma divisão principal da pedra, e demarcam a base do estrato central. No nível

inferior dispõe-se a abertura e passagem semicircular sobre-elevada (a 'gateira'), ladeada por dois nós de Salomão, com sentido apotropaico. Três toros/cordões verticais definem o eixo central da composição, no estrato do meio, com uma pequena extensão em torção. Cardozo ([1928-29], 1994: 82) tomaria a torção como intenção do canteiro, apenas esboçada, a que não teria sido dada continuidade.

Retendo a imagem de figura feminina estilizada notamos, em simultâneo, na ambiguidade e ambivalência da leitura sugerida, uma outra figura, que resulta da disposição particular das quatro cavidades presentes na Pedra Formosa. A disposição, a forma e a proporção relativa dos quatro elementos conjugam-se de modo a evidenciar o que poderia parecer um rosto, nos primeiros momentos de vida. Em sinal de (cinco) sentidos, os olhos (as cavidades laterais), e o nariz e a boca (as cavidades triangular e semilunar comunicantes entre si), tangentes à abertura semicircular/passagem protegida pelos signos apotropaicos – respiração e grito de uma criança recém-nascida –, e o cordão ligando à 'cabeça' da representação antropomórfica, qual umbigo, formam uma figura ambivalente e polissémica de Homem/geração afixada no plano da edificação.

Joaquim Possidónio da Silva (1876, 9: 137) e Mario Cardozo ([1928-29], 1994) dedicariam particular atenção às cavidades comunicantes entre si, dispostas no eixo central da fachada (que parecem ser um 'nariz' e uma 'boca'). Os orifícios e os canais praticados serviam para sustentar a hipótese de rituais de libações e oferendas realizados sobre a pedra, com os líquidos a serem recolhidos num vaso disposto sob a laje (**fig. 01c**). Todavia mais tarde, uma vez determinada a inequívoca posição vertical da pedra, Cardozo consideraria as cavidades como "uma particularidade de diminuto valor" (Cardoso [1934], 1994: 164). O pormenor das cavidades com os canais de comunicação, de facto singulares, por não se encontrarem em outras pedras formosas, deixariam de merecer uma particular atenção. De um modo mais geral, a existência de cavidades aproximadamente naquela disposição central (igualmente presentes em Sanfins), passaria a ser interpretada como dispositivo auxiliar de apoio das mãos, no esforço de tracção, na passagem do corpo pela gateira.

No remate superior da Pedra Formosa dispõe-se um motivo ornamental, os losangos cíclicos reproduzidos

em desenho e comentados por vários autores (Cardoso [1928-1929], 1994; García; Santos, 2015; Silva, 2019). Restaria observar que o motivo não parece ser simplesmente replicado, nem a disposição da sua seqüência se organiza simetricamente, no frontão. O seu alinhamento é mais nítido do lado esquerdo; surge em duas versões, com formas separadas e formas unidas, continuando, do lado direito, com as formas separadas, numa sugestão de continuidade e alternância de formas, porventura cada um dos motivos com um significado próprio. Em parte, os motivos seriam visíveis, no exterior, acima da linha da cobertura, que pousaria sobre o ressalto da pendente triangular.

2. O MONUMENTO COM A FUNÇÃO DE BANHOS E SAUNA COMO 'MATERNÁRIO',

Uma Casa de Maternidade e Nascimento

A diferença de ornamento e acabamento entre as duas faces da pedra formosa de Briteiros 2, 'tela tecida' correndo dentro de uma nave pétrea tectiforme, coloca-nos perante duas câmaras sensivelmente com o mesmo volume: ligeiramente maior aquela no seu extradorso, a câmara, praticamente sem luz mas em relação com a forma de forno-chaminé – lugar do fogo – ligando-as um elementar pórtico trilítico; do outro lado a antecâmara, recebendo a formosa face, abrir-se-ia na fachada exterior, por meio de porta por vezes ornamentada, voltada ao pátio com tanque – de água corrente – e aos ares da montanha. Apenas o pátio denunciaria a existência do edifício, com os três compartimentos seguintes em condição hipogeia, cuja seqüência espacial, morfológica, construtiva e dimensional apresenta constantes que permitem considerar um tipo arquitectónico. Impressiona a reduzidíssima variação entre os modelos conhecidos (fig. 04), ao ponto de o reconhecimento das características do segundo edifício de Briteiros, o mais bem documentado in loco, suportar a descrição do próprio tipo – com o recurso pontual a pormenores aqui omissos mas observáveis noutros casos (fig. 05 e fig. 08). Entre os *Urmotive* de Semper,

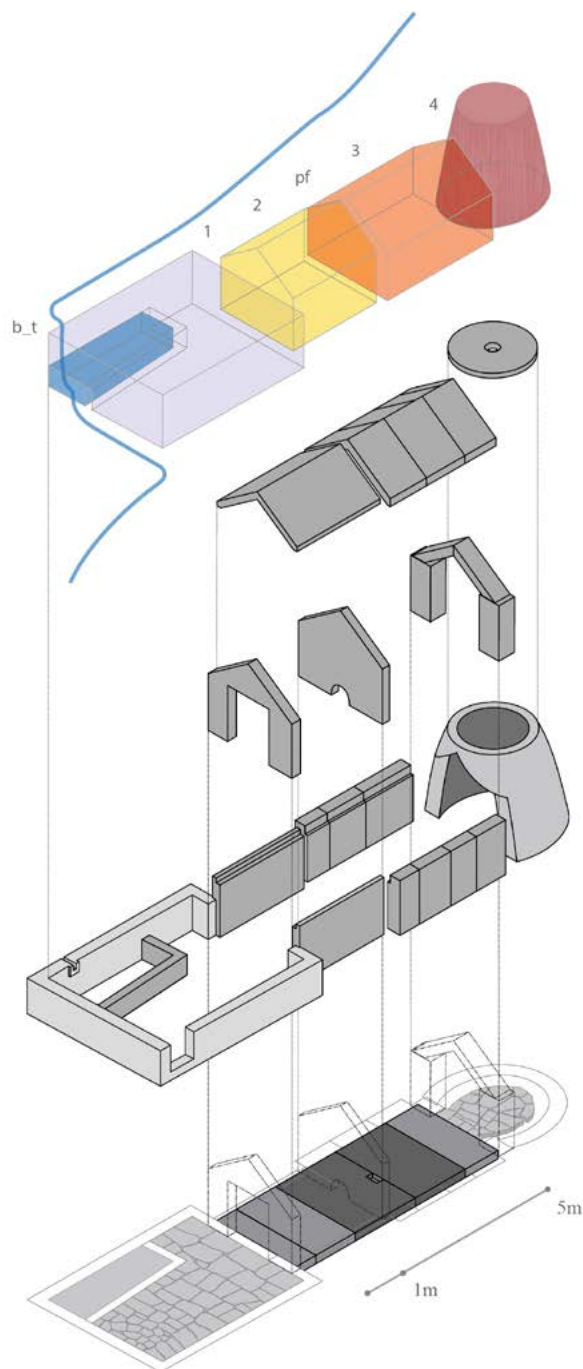


Fig. 05 Composição arquitectural de um 'maternário' a partir do de Briteiros 2
Cardoso [1931-32], 1994, l:104 (2022©CGO-HGP)

(b_t) bica e tanque com água corrente; (1) pátio; (2) antecâmara (pf) Pedra Formosa; (3) câmara; (4) fornalha

(A) chãos; (B) muros-paredes; (C) planos de segmentação, limiares-mediadores, incluindo a configuração da passagem contida em cada um deles; (D) tectos-coberturas; (E) volumes espaciais, com sugestão de temperatura-elementos

Os diferentes cinzas nos chãos, muros-paredes e tectos-coberturas assinalam diferentes qualificações do granito; note-se as duas lajes mais escuras unindo as duas câmaras, uma das quais sob a pedra formosa, em granito porfiróide, mais rijo (conforme comentário na Fig. 07).

além do lar do fogo, com a água por contraponto, é fortíssima a presença do chão, da parede e do tecto nas câmaras centrais, integralmente pétreas. Assim, nestes quatro espaços alinhados e na presença dos quatro elementos – terra, fogo, água e ar – o sugestivo antropomorfismo da pedra formosa poderá igualmente ser lido no corpo do edifício? (fig. 02 e fig. 05); deterá igualmente uma natureza feminina ou maternal?

As constantes formais do edifício observam-se igualmente em padrões de posição paisagística e territorial, pelo que sumariamente poderemos caracterizar esta morfologia-tipo multidimensional por: (i) existência de pedra formosa ornamentada com intensidade variável, definindo e condicionando fortemente a passagem entre as câmaras pétreas; (ii) uma sequência de quatro compartimentos: fornalha, câmara, antecâmara e pátio; (iii) construção das câmaras em silhares de grandes dimensões, perfeitamente esquadriados e com pormenores construtivos de encaixe para uma precisa posição de todas as peças, definindo chão, parede e tecto; (iv) uma condição hipogeia das áreas mais significativas com um pátio com tanque(s) mediando a relação com o exterior; (v) presença de água corrente no(s) tanque(s), com a bica da fonte e as necessárias canalizações; (vi) situação nas faldas dos cabeços onde o povoado assenta, em talvegues mais ou menos pronunciados, conduzindo a *clareiras* ou recessos favorecidos pelo sol e protegidos dos ventos – e assim favoráveis à acumulação de calor; (vii) nas imediações mas claramente fora da estrutura urbana muralhada, acedida a partir de uma das suas portas, e tendencialmente a Sudoeste do povoado; em Briteiros como em Sanfins, os edifícios estabelecem uma significativa complementaridade com elementos proeminentes situados no alto do espaço habitado, ora com a casa do conselho, ora com o guerreiro-guardião de uma das portas (García; Santos, 2015: 80-81); por fim, (viii) localização quase sempre em povoados de média e grande dimensão e situados no *anfiteatro* atlântico do Minho e Douro; e (ix) um padrão dominante na orientação a És-Nordeste do eixo longitudinal do edifício, no sentido pátio-fornalha, em relação propiciadora com o nascer-do-sol entre os equinócios de Primavera e Outono¹.

E no amplo espaço da Cultura Castreja, que referências encontramos então à mulher, à maternidade ou ao parto?

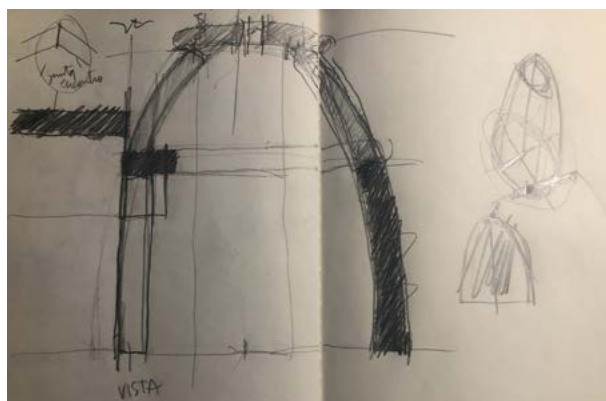


Fig. 06 Estudo de possível relação entre a câmara e a fornalha, a partir de Briteiros 2 e de Galegos (página seguinte, em cima, 2022©CGO)



Fig. 07 Briteiros 2: chão e 'tela' entre câmaras (2019©CGO-PAP)

A laje de passagem, a maior de todas, e a seguinte, na câmara, “apresentam a particularidade de serem constituídas por um rijíssimo granito porfiroide”, assim diferenciado do das outras três lajes ligeiramente menores e que completam o chão das duas câmaras; “uma cuidadosa polidura [...], revelando] um uso prolongado e contínuo, como que resultante não propriamente do atrito dos pés, mas de uma lavagem ou limpeza frequente, auxiliada talvez pela fricção de uma pequena pedra movida à mão sobre o pavimento, como usam ainda os canteiros actuais, quando querem obter um polido perfeito”; o “extremo desgaste com que se apresenta a superfície das grandes pedras do solo [...] nas duas partes separadas pela Pedra Formosa”; e a existência de um recorte rectangular, “formando como que uma pequena caixa onde ajusta perfeitamente um fecho ou tampo do mesmo granito”, no bordo do lado da câmara, a eixo, com 30cm por 18cm, questionando-se: “Qual o fim desta cavidade?” (Cardoso, 1994 [1931-32]: 106-113)

As mulheres do Norte na Geografia de Estrabão de Amásia

Uma aproximação pela releitura de fontes antigas procura convocar as quase nulas referências ao papel das mulheres e ao processo do parto na antiguidade, incluindo os primeiros cuidados com o recém-nascido. Duas dificuldades se colocam: a da ausência de registos pelos próprios povos da Cultura Castreja; e o facto de os disponíveis nos chegarem sempre a partir do olhar da antiguidade greco-romana, potencialmente fragilizando a possibilidade de constituírem argumentos, sobretudo considerando a proposta de um contexto e cronologia pré-romanos. As duas fontes consideradas, a *Geografia* de Estrabão e os *Gynaikieia* de Sorano, a primeira da viragem de Era e distanciadas pouco mais de um século, são abordadas segundo dois pressupostos: o suporte crítico de estudos recentes que têm contribuído para perspectivas mais complexas e credíveis; e o privilegiar de referências que digam respeito a costumes de *povos bárbaros* ou *outros povos longínquos*. As *imagens* que aqui possam ser captadas constituirão referencial para a posterior releitura dos espaços e do tipo arquitectónico dos conjuntos propostos como *'maternários'*.

As dúvidas quando à fidedignidade da *Geografia* de Estrabão são recorrentes e em particular quando o autor é citado enquanto argumento central da hipótese *'indigenista'*, inclusive fragilizando-a (García; Santos, 2015: 76-77). Da passagem em causa deduziu-se a prática de banhos e saunas, base para defesa tanto de um uso elementar de tratamento do corpo, como de uma função guerreira, iniciática ou sacra, associada aos edifícios aqui tratados (Ríos, 2017; Silva, 1986, 2007; García, 2016). Pese toda a controvérsia, a verdade é que prevalecem as hipóteses tanto de banhos como de saunas, ultrapassada até a referência estraboniana que, mesmo questionada, acabou por contribuir para a discussão. Assim, outras passagens poderão

ser também consideradas como espoleta de outras hipóteses, desde que com reservas e sentido crítico.

“Estrabón describe de forma realista la costa occidental de Iberia y el ethos de sus pobladores.” (García, 2020: 359, 363) Estudos mais recentes, nomeadamente de García Quintela, no prefácio da tradução da *Geografia* para castelhano por Gómez Espelosín (2007-2009) como numa reflectida leitura sobre o desiderato intelectual, as próprias fontes e o rigor possível da obra de Estrabão (García, 2020: 359-368), reconhecem consistência de abordagem e propósito, conferindo assim maior crédito a este autor.

[A] respeito de todos os povos ibéricos em geral, mas, acima de tudo, em relação aos povos do norte [...], certos] comportamentos são comuns aos povos célticos e também aos Trácios e aos Citas, como também as histórias a propósito de coragem, tanto a dos homens como a das mulheres. [...]

As mulheres, elas próprias, trabalham a terra e, tendo dado à luz, logo tratam de servir os seus homens, e põem-nos a repousar no leito, em vez delas. Enquanto estão a trabalhar muitas vezes [... dão à luz?] elas próprias, lavam e envolvem a criança em faixas, debruçadas junto de um riacho qualquer. [...]

É o caso de, entre os Cântabros, os homens darem um dote às mulheres, as filhas ficarem com o estatuto de herdeiras, os irmãos serem entregues por elas às noivas em casamento. Existe, de facto, uma certa forma de poder feminino³. (Estrabão, *Geografia*, III.4.17-18)

Estando a trabalhar como poderiam as mulheres, de forma recorrente e autónoma, dar à luz e cuidar do recém-nascido, com a constante de o fazerem junto de uma linha de água? Poderá o *estar a trabalhar* significar que as mulheres manteriam a sua actividade habitual e que, perante as primeiras contracções ou mesmo rebentadas as águas, atravessariam o povoado tomando o caminho que leva a um lugar invisível, como é próprio de uma estrutura hipogeia, apenas marcado

1 Temos presente trabalhos-síntese recentes, nomeadamente as leituras arqueoastronómicas de García Quintela et al. (2014, 2015, 2016), contudo e de momento, afigura-se suficiente uma leitura mais concreta e empírica.

2 A hipótese de “dão à luz” figura em nota de rodapé, observando-se que “Radt sinaliza aqui uma lacuna, que não preenche. Outros editores têm sugerido hipóteses diversas, todas elas traduzíveis por ‘dão à luz’.” (Deserto; Pereira, 2016: 79, n.304)

3 O termo *gynaikokratia* figura em rodapé em nota dos tradutores. (Deserto; Pereira, 2016: 80, n.306)

pela água corrente e eventualmente revelado pelo pátio com tanque?⁴

Observe-se ainda que o termo empregue por Estrabão é *gynaikokratia*, *ginococracia*, sendo interpretado por Tranoy (1981: 106-107) no sentido de matrilinearidade, latente no próprio texto de Estrabão, preterindo a hipótese de matriarcado proposta por outros autores; enquanto argumento para a presente hipótese, uma concepção matrilinear é consentânea com a hipótese de maior relevância das mulheres na estrutura social.

As mulheres, o parto e o recém-nascido nos *Gynaikēia* de Sorano de Éfeso

Do segundo livro, dos quatro que constituem a obra de Sorano, a referência mais clara a outras culturas além da greco-romana respeita a povos bárbaros que, “como os Citas e os povos germânicos e até alguns gregos, lançam o recém-nascido na água fria “para o tornar vigoroso” [...] e para pôr à prova a sua resistência, como se os mais fracos não fossem dignos de serem criados”. (Sorano apud Pinheiro, 2013: 192) Poderá esta passagem conferir possibilidade de um novo sentido de uso ao tanque com água corrente existente no pátio dos edifícios em discussão? A estranheza sobre este e outros costumes surge pontualmente, enquanto apartes, ao longo dos capítulos dedicados tanto ao parto como sobretudo aos cuidados a ter com o recém-nascimento nos primeiros momentos de vida – exceções sobre ‘o outro’, ‘distante’ ou ‘antigo’, por que centralmente incidente no contexto greco-romano. Tentaremos assim reter aspectos mais fisiológicos e necessários, por aproximação a uma visão médica, à época, procurando filtrar as particularidades contextuais dos inerentes rituais associados.

As recomendações de Sorano acerca das várias competências conferidas à parteira, detendo ‘o papel principal no primeiro dia de vida’, centram-se nos ‘ritos de passagem de entrada na vida humana: a inspeção do

neonato; o corte do cordão umbilical; o primeiro banho; massagens e enfaixamento de modelação do recém-nascido; e primeiro alimento e amamentação’. (Dasen, 2010) Da sequência de procedimentos e ritos, retemos como apropriáveis o ‘deixar repousar o ser na terra-chão por uns momentos, avaliando de seguida a sua viabilidade através de um conjunto de critérios’ “muito semelhantes aos que hoje constituem o índice de Apgar” (Dasen, 2010; Pinheiro, 2013: 192), “colocando o recém-nascido em estado *liminal*, entre vida e morte, antes do corte do cordão umbilical”; a viabilidade é assinalada através da elevação do neonato do solo (Dasen, 2010: 298). Sorano recomenda ‘o corte com instrumento de ferro, desaconselhando o uso de outros materiais empregues por credices e superstições de mau-agouro pela lesividade do metal’ (Sorano; Dasen, 2010; Pinheiro, 2013); o processo de corte poderá ser metaforicamente associada ao ‘manuseio do fuso e da roca, enquanto determinação de vida ou morte’ (Dasen, 2010: 299) – apesar de esta interpretação respeitar a uma gema-jóia do período romano. ‘O primeiro banho confirma(rá) a viabilidade do recém-nascido e portanto, após o nascimento biológico o nascimento simbólico, a primeira passagem pela separação da vida uterina e a entrada na vida com a sua aceitação e integração no grupo familiar’ (Dasen, 2010: 300). Reatando a passagem inicial de Sorano, além da inspeção inicial pela parteira ou, substituindo-a, o mergulho em água fria determinaria a resistência e vida do recém-nascido – e um tanque com água corrente, fresca e limpa, aqui tão perto, quem sabe talvez morna pelo calor acumulado. Outra exceção assinalada por Sorano é o caso dos espartanos, em que ‘a inspeção é conduzida pelo Conselho de Anciãos, sendo o recém-nascido banhado em vinho testando a sua constituição’, integrando assim ‘outra passagem ritual, autênticos “cenários de ciclos de vida”, com a sua apresentação e entrada na comunidade’ – como não evocar no contexto norte-peninsular a relação do ‘maternário’ com a casa do conselho no alto, em Briteiros, ou estórias de moiras fiando sob(re) penedos? As mulheres são omnipresentes em todo o processo do parto, sendo que a presença de homens é muito pontual e associada, como no caso anterior, a cerimónias rituais. Seguem-se massagens e enfaixamentos do neonato, e quando desenfaixar; além de

4 É narrado um episódio ocorrido na Ligústica, na região actual de Marselha, que concretiza a resistência das mulheres, mesmo no processo do parto; apesar de reportar a um contexto distante do Norte-Ibérico parece-nos contudo que as referências de Estrabão, seja à Ligúria seja à Trácia, funcionam a título de exemplo, no sentido de situar comportamentos vistos pelo mundo grego “como uma aberração” (Deserto; Pereira, 2016: 80, n.306), procurando paralelos com situações e contextos que, mesmo que intermediados pelo relato de outros, lhe sejam relativa e culturalmente mais próximos.

questões relacionadas com o primeiro alimento e a amamentação, surgem outras referências a momentos ou períodos *liminais* – a semana crítica até à queda do cordão umbilical cortado e.g. –, limbos entre vidas, da uterina à terrena, desta à familiar e finalmente a sua integração social na comunidade. Que espaços arquitectónicos suportam a sequência descrita, incontornável sejam quais forem as circunstâncias culturais? E que planos arquitecturais poderão representar estes limiares mediadores, umbrais de passagem em que momentaneamente alguém permanece?

A propósito do espaço para o parto, Sorano apresenta-nos um panorama mais concreto, permitindo-nos uma aproximação às condições dos espaços, à sua ocupação e ambiente, e sobretudo ao aparato instrumental: além da parteira, “provida do seu próprio material especializado” (Dasen, 2010: 296), ‘deverá haver ajudantes-mulher’ (Sorano, *Gynaikeia*, II.3.5). ‘*Dos preparativos para o parto deverão constar óleos, água morna, fomentações aquecidas, esponjas, pedaços de lã, ligaduras, coisas para cheirar, um banco ou cadeira de parteira, esteiras, e um compartimento adequado*’. (Sorano, *Gynaikeia*, II.2.2)

[... O] lugar onde decorre o parto e onde a mulher descansa em seguida deverá ser de tamanho médio. De facto um espaço pequeno sufoca as pessoas e um grande não é fácil manter quente. Além disso, o ar deve ser de temperatura moderada; o ar frio, pelo seu contraste, tem uma acção um tanto adstringente, enquanto o calor diminui muito a força da parturiente. (Sorano, *Gynaikeia*, II.3.4)⁵

Quanto às características da cadeira, que deverá ser “cortada à frente ou também atrás” e ‘*o banco de parteira conforme indicado*’, Sorano de facto refere que ‘*além de pé ou agachada, a posição mais favorável para o parto será sentada*’. – Será possível, de entre a estatuária da Cultura Castreja, interrogar sobre algum sentido na temática da representação das figuras sedentes de Sendim, ‘*uma mulher grávida, de pernas abertas*’, e de Lanhoso, “de vulto redondo”? (Calo, 1993-97: 144-146) – Por fim, Sorano adverte ainda que “a extracção do feto em trabalho de parto difícil deve ocorrer com a mulher deitada.” (Sorano, *Gynaikeia*, II.2.3)

Novamente no Minho-Douro, em Briteiros: uma casa de maternidade e nascimento

Inspecionemos novamente o edifício, em detalhes já à luz e em relação com os procedimentos e espaços necessários à maternidade e nascimento, incluindo os umbrais-espaços-planos de passagem inerentes à função de ‘*maternário*’ proposta para estes edifícios. Observamos particularidades arquitectónicas e construtivas, nomeadamente (i) a pedra formosa, além de segmentar, interrompe construtivamente a arca pétreo tectiforme, separando dois mundos; no caso de Briteiros 2, que contudo não se observa noutros casos, a ligação é assegurada pelo chão através de uma laje de dimensões descomunais, onde repousa a pedra formosa, unindo assim as duas câmaras⁶ (fig. 05 e fig. 06); seria este o plano de operações, entre manobras de parto e cuidados com o recém-nascido, possíveis pelo perfeito polimento e desgaste por limpeza da sua superfície? E nos ritos de passagem, quem está de que lado da pedra formosa? Neste sentido, tão relevante quanto a definição dos quatro compartimentos, são (ii) os planos limiares-mediadores que os segmentam, incluindo a configuração da passagem entre cada um deles: (ii-a) entrada, no muro do pátio a Sudeste, excepção ao eixo estruturante do conjunto; (ii-b) porta, ligando pátio e antecâmara, na *fachada* sudoeste do edifício, também aposta aos silhares que definem a secção em mitra da antecâmara⁷; (ii-c) orifício da pedra formosa, passagem possível entre câmaras-mundos; na passagem para a fornalha, (ii-d) um pórtico trilítico (em mitra no caso de Galegos), separação-ligação entre compartimentos (fig. 07). Além da definição geométrica, é relevante atender às (iii) atmosferas e temperaturas de cada volume, em progressão: do sussurro da água corrente no tanque do pátio iluminado por luz natural, em sucessivo aumento de temperatura e interioridade, ao calor penumbroso e crepitante da fornalha, com a pequena abertura ventilando e mantendo vivo o fogo ou brasas (fig. 05). ‘*Temperatura ambiente controlada, água morna, fomentações aquecidas, instilações, vapores*’, ... seria certamente a fornalha a propiciar estas condições e, a propósito, refiram-se os vestígios de exposição directa ao fogo de pedras

5 Por perda do original grego, o tradutor assinala esta passagem na nota 10, página 72, a partir da tradução latina de Caellius Aurelianus.

6 Mário Cardoso (1994 [1931-32]) registou ainda outras particularidades, presentes em legenda.

7 Note-se familiaridade entre elementos da plástica ornamental presentes nas pedras formosas e aqueles que por vezes surgem em ombreiras e lintéis de portas de casas, em exposição no Museu da Cultura Castreja, Briteiros.



Fig. 08 Pórtico de transição entre a câmara e a fornalha
– trilitíco em Briteiros, em mitra em Galegos – e o problema do plano da pedra furada
(a) Galegos (2013©CGO-PAP)

Em Briteiros, no estado actual, a viga, muito larga, pertence também à cobertura da fornalha; contudo, comparando com Galegos, coloca-se a hipótese de a fornalha-chaminé ser mais alta, colocando assim a pedra furada mais próxima da superfície. Na verdade, a fornalha não será propriamente um compartimento habitável, antes uma chaminé tronco-cónica de base elíptica truncado no topo e no contacto com a câmara, conforme Fig. 06.

e seixos rolados. Na questão de eventual iluminação *artificial* (García; Santos, 2015: 80), nomeadamente das duas câmaras, não será estranho equacionar (iv) o uso de luminárias, no chão ou elevadas por algum meio, exacerbando dramática e volumetricamente a ornamentação da pedra formosa. A (v) existência de bancos na antecâmara, em pedra no caso de Galegos e Freixo, em Galegos associados à singular viga-trave da pedra formosa, apontam sentido de permanência neste compartimento. Funcionariam como apoio similar ao proporcionado pelo banco de parteira? Ou estaria a parturiente deitada no solo, talvez sobre a serpente protectora como a que vemos em Freixo (García, 2016: 120, fig.12), a eixo da composição, com as forças colocadas na formosa pedra-mãe? Em que espaços ou limiares estariam, parteira, ajudantes, mulher-mãe e recém-nascido?

Por fortuna foi possível conhecer a posição de duas pedras encontradas no Forno dos Mouros, em Monte da Saia (Barcelos): integravam a guarda de um tanque, que Martins Sarmiento correlacionou, na altura, com o monumento de Sabroso, pensando-o como san-

tuário consagrado a uma divindade das águas; mais tarde, Cardozo estabelecerá a relação com o tanque em analogia com a estrutura de Briteiros ([1931-32], 1994: 128-133). Aqui, no pátio, a parte superior das pedras da guarda exterior do tanque mostra '*profundo desgaste, em arco rebaixado, como se por muito tempo ali se tivessem afiado instrumentos de ferro*' (fig. 02); tais arcos, em linha decrescente, oferecerem apoio a diferentes alturas: estaria o tanque relacionado com os ritos de passagem tanto do corte do cordão umbilical, com ferro, como do primeiro banho, ou mesmo sobrevivência conquistada após mergulho em água fria? As interrogações são muitas e só a abertura e possibilidade de discussão, bem como o concurso da história da medicina, da antropologia, de ensaios experimentais,... poderão fazer reflectir sobre as possibilidades.

Em Briteiros 2 observa-se uma sucessiva delimitação de recintos: além daquele definido pelo muro envolvente do pátio, existiria um limite mais vasto, definindo possivelmente um recinto de culto ritual mais alargado, visível nos restos de uma estrutura murária, cujo traçado remanescente, se replicado aproximadamente em

simetria, situaria a edificação a eixo da composição (fig. 02a). Do tanque do pátio partia um canal de escoamento de águas, passando por baixo da porta de entrada e respectivos degraus de acesso, dirigindo-se a um penedo próximo (fig. 02b); seria como que uma pedra genesíaca, pedra geradora de vida? Deste modo a posição do recinto do ‘maternário’, no flanco sudoeste do monte, seria marcante e talvez intencional, significativa para a comunidade e em relação próxima com a edificação circular, de grande diâmetro, no alto, que formava provavelmente o lugar de assembleia com domínio sobre o território. Em complementaridade de funções vitais e socialmente representativas, ao espaço político dominador estaria a genesíaca estrutura hipogeia, resguardadas construções no seio da Terra, reconhecendo um espaço próprio para as mulheres, no momento do parto e primeiros cuidados com o recém-nascido, contributo social para a comunidade. Assim, as *pedras formosas* seriam verdadeiramente formosas *pedras da vida*, plano central de uma *casa-Terra-Mãe*, *casa do nascimento* ou ‘maternário’.

Pese embora variações na posição e relações topográficas, a condição genesíaca de um grande penedo poderá igualmente ser discutida tanto em Sanfins como em Armea. Em Sanfins, voltados a És-Nordeste e posicionados a eixo da estrutura do complexo, alinha-se o grande penedo guardião da porta da muralha vigiada por um guerreiro (García; Santos, 2015: 80-81); por aqui se acedia a partir da citânia, entre penedos e fragoso caminho. Igualmente proeminente, perfila-se a Norte outro conjunto de grandes penedos, em espóreo nos limites da citânia; poderá este triângulo deter significado mais complexo, proeminente-dominador e invisível-protector, reconhecendo papéis e contributos sociais tanto de homens como de mulheres? O caso de Armea é igualmente interessante: para além da abundância de águas, com qualidades terapêuticas traduzidas em topónimos actuais – Águas Santas e Santa Mariña –, numa encruzilhada de caminhos é o descomunal penedo genesíaco, o Penedo da Moura, que aponta uma possível entrada no que poderá ter sido um recinto mais alargado.

UMA REFLEXÃO FINAL

A cultura castreja não (des)escreveu o seu mundo, em texto escrito, num registo de memória distinto do tempo da fala e com a distância da observação da mão, que afeiçoava a forma de tornar habitável a terra em que vivia, e marcava e ornamentava, em formas construídas e sinais, a paisagem segundo os ciclos da vida.

Partindo de pedras e de obras, tentámos ligar alguns pontos, num processo de procura de sentido. As pedras de Monte da Saia são um elemento importante para pensar os monumentos com pedras formosas. Leite de Vasconcelos observaria que, numa das pedras, uma personagem, de saio, segura o que parece ser a haste de um boi, e na outra, uma personagem de veste mais comprida; o seu braço direito flectido “segura

um objecto indecifrável que se confunde com o ombro esquerdo” (Vasconcelos [1913], 1981: 510-512). Que gesto seria esse, sublinhado por uma leve inclinação da cabeça? Uma mulher segura *ternamente* seu menino de tenra idade.

Seria possível atentar a uma outra representação de figuras femininas. Desfilam a par com guerreiros, num cortejo processional encabeçado por sacerdotes, representado no carro votivo de Vilela (Cardoso [1946], 1994: 477-508; Silva, 1986: 183, 302)⁸. O carro votivo, de cerca dos séculos IV-III a.C., apresentaria uma cerimónia de culto a uma divindade guerreira (Silva, 1986: 183, 302). As figuras femininas pou-sam as mãos sobre o ventre, algumas transportam um

8 O estudo aprofundado de Cardozo deixaria obscurecido o reconhecimento das personagens que seguem o par de cada um dos guerreiros. O autor interpretou-as como cativos, com um saco ou pequena mochila às costas, e de mãos atadas (por esse motivo, cruzadas sobre o ventre); iriam a caminho de ser imolados. Cardozo sintetizou as formas observadas em desenho; no entanto, a reprodução mostra-se contaminada pela interpretação. A figura de ‘cativo’ perdeu o toucado, e a curvatura do volume, às costas, não foi delineada inteiramente conforme a observação das pequenas esculturas.

volume no dorso, preso por tiras cruzadas no peito (*Ibidem*: 183, n. 556). Como não pensar em mulheres com crianças às costas, seguras por faixas? Seria, por conseguinte, uma procissão ritual mais complexa, porque a representação figurada, aparentemente tripartida, faz partícipe da evocação cultural a infância que desponta na sua integração social – ainda ao dorso, mas já presente e visível. Poderia ser uma representação da continuidade do todo social – a comunidade que se encaminha a celebrar um ato sacrificial de invocação da proteção da vida e da criação.

Retomando a pedra formosa. Segundo uma tradição popular, teria sido “transportada à cabeça por uma moira enquanto fiava na roca”, na sua passagem da Citânia para Santo Estêvão (Vasconcelos [1882] apud Cardoso, e síntese acerca das trasladações, [1928-29], 1994: 72-74). Ora a roca como emblema da mulher; o fiar e tecer linho, e pedra, penedo e fonte; moura e Virgem, formam uma tríada, no imaginário do linho, a que se associam costumes, que a tradição ainda conservava, em meados do século XX, e seriam como sinais remanescentes de mitos arcaicos. Envolviam a mulher em relação com o trabalho da casa, a fertilidade e a gestação, e como curadora da infância (Oliveira et al., 1978: 179-204). Fiando, desfiava o fio das gerações no tempo. Ao linho se associa a ideia de “detentor de forças ocultas, normalmente benéficas, que se atualizam e tornam operantes mediante ritos próprios”; e na proteção de males das crianças, é conhecida a “prática de transporte e transplante da doença, pela passagem (através de um vime), reforçada por um novo rito – a ligadura” (*Ibidem*: 191-194). Desse modo, na analogia de um pano tecido, na pedra formosa, o linho traria consigo dois importantes sentidos unidos: a acção da mulher e o tempo contado. O que aconteceria com/e na *Casa com pedra formosa* seria o modo e a forma intrínseca de a comunidade se expressar – falar e fazer perdurar a memória – e continuar o fio das gerações. Habitar, dando vida na Terra-Mãe natureza.

Existindo em tempo coevo do monumento com a Pedra Formosa 1, ou talvez mais tarde, a pedra formosa do segundo edifício de Briteiros apresenta um ornamento reduzido, abstrato, formando uma composição com linhas de movimento (**fig. 01b**), linhas concêntricas, um círculo insculpido e dois trísceles, com o sentido de rotação oposto, dextra, no alto, e sinistra, em baixo, à esquerda. Seriam uma representação do Sol e da Lua, não sendo importante a diferença da rotação dos trísceles? (Cardoso [1931-1932], 1994: 115). Ou a diferente representação da rotação poderia significar uma representação do Céu e da Terra, unidos no horizonte, e a forma como seria imaginada a visualização da revolução do Sol, passado o horizonte, no transcurso noturno? Pretenderia o desenho de ‘canal’ (rio sem princípio nem fim?), que se abre nos extremos, com rebordos, sugerir um movimento de correlação/trasladação, de um lado o tríscele, baixando às profundidades, em inversão, e do outro o círculo insculpido liso, nascente?⁹

Seria uma composição como um mapa do mundo, de terra e cosmos, dos tempos de vida e morte. Como são singulares as casas com pedras formosas, e extraordinárias as duas pedras encontradas em Briteiros, duas faces de um discurso, um de empatia e figuração eloquente, o outro, como uma representação geométrica do cosmos.

AGRADECIMENTOS

As autoras agradecem à Professora Doutora Amélia Ricon Ferraz, FMUP, e ao Professor Doutor Lino Tavares Dias, CEAU-FAUP, a disponibilidade com que nos receberam, bem como os respectivos contributos disciplinares para uma primeira fundamentação da interpretação proposta; a Paulo Alves Pereira, pelos registos fotográficos e tratamento de imagens; a Henrique Garrido Pereira, pela produção de desenhos e imagens.

9 Eudoro de Sousa desenvolve uma reflexão em torno de sentidos do “mistério do horizonte”, do ‘caminho’ do Sol em *Horizonte e Complemtaridade. Ensaio sobre a relação entre mito e metafísica, nos primeiros filósofos gregos* (Sousa [1975], 2002: em particular 31-65).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – “O Castrejo sob o domínio romano. A sua transformação”. *Estudos de Cultura Castrexa e de Historia Antiga da Galícia*. Santiago de Compostela: U.S.C., 1983, pp. 87-198.
- _____. – *Archaeologica Opuscula: Miscelânea de Arqueologia Nortenha*, I. Porto: Livraria Fernando Machado, 1975.
- _____. – “O monumento com forno de Sanfins e as escavações de 1973”. *III Congresso Nacional de Arqueologia*, 1974, 149-172.
- CALO LOURIDO, Francisco – *A Cultura castrexa*. Vigo: A Nosa Terra, 1997.
- CARDOSO, Mário – “A fição e a tecelagem na antiguidade peninsular”. *Actas do Congresso Internacional de Etnografia (Santo Tirso, 1963)*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1965, vol. 2/6, pp. 29-36.
- _____. – *Correspondência epistolar entre Emílio Hübner e Martins Sarmento: arqueologia e epigrafia: 1879-1899*. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento, 1947.
- _____. – “A Pedra Formosa” [1928-1929]; “A última descoberta arqueológica na Citânia de Briteiros e a interpretação da Pedra Formosa” [1931-1932]; “A Pedra Formosa da Citânia de Briteiros, e a sua interpretação arqueológica” [1934]; “Carrito votivo de bronze, del Museo de Guimarães (Portugal)” [1946].
- CARDOSO, Mário – *Obras de Mário Cardozo*, 2 vol. Lisboa: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1994-1999, vol. 1, 1994, pp. 71-95, 97-147, 153-167, 477-508.
- DASEN, Véronique – “Chapter 18: Childbirth and Infancy in Greek and Roman Antiquity”. RAWSON, Beryl – *A Companion to Families in the Greek and Roman Worlds*. Wiley Online Library, 2010, 291-314. doi.org/10.1002/9781444390766.ch18
- DESERTO, Jorge; PEREIRA, Susana da Hora Marques – *Estrabão, Geografia: Livro III: introdução, tradução do grego e notas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.
- GARCÍA QUINTELA, Marco V. – “Del mito a la geografía: ecos de la «Merópide» de Teopompo en la descripción de la costa atlántica de la Iberia de Estrabón”. ALBALADEJO VIVERO, Manuel et al. (eds.) – *Non sufficit orbis: Geografía histórica y mítica en la Antigüedad*. Madrid: Dykinson, 2020, 359-368.
- _____. – “Topoastronomía de las Piedras Sacras en la Edad del Hierro y la Antigüedad”. – ALMAGRO-GORBEA, Martín; y GARI Lacruz, Ángel (eds.) – *Sacra Saxa: Creencias y ritos en piedras sagradas: actas del Coloquio Internacional celebrado en Huesca del 25 al 27 de noviembre de 2016*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2017, 66-112.
- _____. – “Sobre las saunas de la Edad del Hierro en la Península ibérica: novedades, tipologías e interpretaciones”. *Complutum*, 27 (1) (2016), 109-130. doi.org/10.5209/Compl.53219
- _____.; SANTOS-ESTÉVEZ, Manuel – “Iron Age Saunas of Northern Portugal: State of the Art and Research Perspectives”. *Oxford Journal of Archeology*, 34 (1) (2015), 67-95.
- _____. et al. – “The Iron Age Saunas of the Northwest Iberian Peninsula: An archaeoastronomical perspective”. *Mediterranean Archaeology & Archaeometry*, 14 (3) (2014), 133-141.
- _____. – “Da religión ao mito e do mito á literatura” (postfacio). GAGO, Manuel; CRÁNEO, Manel (Illust.) – *Vento e Chuvia. Mitoloxía antiga da Gallaecia*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2013, pp. 83-108.
- GARCÍA Y BELLIDO, Antonio – “Las cámaras funerarias de la cultura castreña”. *Archivo Español de Arqueología*, 41 (1968), 16-44.
- I Celti*. 1.º ed. Milano: Bompiani, 1991.
- INGOLD, Tim – *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. Oxon; New York: Routledge, 2013.
- MAYEUX, Henri – *La composition décorative*. 8ème ed. Paris: Alcide Picard, [189].
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de et al. – *Tecnologia Tradicional Portuguesa. O Linho*. Lisboa: INIC, 1978.
- PINHEIRO, Cristina Santos – “O recém-nascido em Sorano de Éfeso”. PIMENTEL, Maria Cristina; ALBERTO, Paulo Farmhouse (eds.) – *Vir bonus peritissimus aequae. Estudos de homenagem a Arnaldo do Espírito Santo*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2013, 187-194.
- QUEIROGA, Francisco R.; DINIS, António P. (2008-09) – “O Balneário Castrejo do Castro das Eiras”. *Portugalia*, Nova Série, vol. 29-30. Porto: FLUP, pp. 139-152.
- RÍOS GONZÁLEZ, Sergio – “Un nuevo espejismo historiográfico: el termalismo castreño preromano”. *Nailos: Estudios Interdisciplinares de Arqueología*, 4 (2017), 87-127.
- _____. – “Consideraciones funcionales y tipológicas en torno a los baños castreños del NO de la Península Ibérica”. *Gallaecia*, 19 (2000), 93-124.
- SARMENTO, Francisco Martins – *Dispersos: coletânea de artigos publicados, desde 1876 a 1899, sobre arqueologia, etnologia, mitologia, epigrafia e arte pre-histórica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1933.

SEMPER, Gottfried – *Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

_____ – *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge: CUP, 1989.

SILVA, Armando Coelho Ferreira da – *Pedra formosa: arqueologia experimental. Vila Nova de Famalicão*. Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, Museu Nacional de Arqueologia, 2007.

_____ – *A cultura castreja no Noroeste de Portugal*. Paços de Ferreira: Câmara Municipal de Paços de Ferreira, Museu Arqueológico da Citânia de Sanfins, 1986.

_____ – “A cultura castreja no Noroeste de Portugal: habitat e cronologias”. *Portugalia*, Nova Série, 3-4 (1983-1984), 121-129.

_____ – *Citânia de Sanfins (Paços de Ferreira)*. Paços de Ferreira: Museu Arqueológico da Citânia de Sanfins, 1983.

SILVA, Joaquim Narciso Possidónio da – “Escultura Romana Conhecida pelo nome de Pedra Formosa, achada em Portugal, e o que ella representa” [1874]. Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes – *Boletim Architectonico e de*

Archeologia, 9 (1876), 136-138; Est. 14, Cesario Augusto Pinto copiou do natural (17.03.1872).

SILVA, Maria de Fátima Matos da – “Decoração e simbolismo das pedras formosas dos balneários-sauna castrejos da Idade do Ferro: leituras possíveis”. *Vínculos de Historia*, 8 (2019), 191-215. doi.org/10.18239/vdh_2019.08.10

SORANO; TEMKIN, Owsei (trad.) *Soranus' Gynecology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1956.

SOUSA, Eudoro – *Horizonte e complementaridade. Sempre o mesmo acerca do mesmo*. Lisboa: IN-CM, 2002.

TRANOY, Alain – *La Galice romaine. Recherches sur le nord-ouest de la péninsule ibérique dans l'Antiquité*. Paris: Diffusion de Boccard, 1981.

VASCONCELOS, J. Leite de – *Religiões da Lusitania na parte que principalmente se refere a Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1897-1913.

_____ – “Estela sepulcral arcaica do Alto-Minho”. *O Archeologo Português*, XII (9-12) (1907), 275-281.

AS PINTURAS MURAIIS MUDÉJARES DA SALA DOS PAÇOS DO INFANTE, NO CONVENTO DE CRISTO (TOMAR)

MUDÉJAR MURAL PAINTINGS IN THE HALL OF THE PAÇOS DO INFANTE, IN THE CONVENT OF CHRIST, TOMAR

Beatriz Pereira

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal

FCT-MCTES Bolsa 2022.14049.BD

biarp1996@hotmail.com

ORCID | 0000-0003-2302-8009

RESUMO

O presente artigo visa responder a algumas questões em torno do vestígio de pintura mural que se encontra num dos muros que delimitariam a sala dos Paços do Infante do Convento de Cristo em Tomar. Estas pinturas deveriam fazer parte de um extenso programa decorativo que ornamentaria este complexo arquitetónico, uma vez que, ainda hoje, se encontram fragmentos de pintura com motivos decorativos mudéjares por quase toda a sua extensão. Este estudo enquadra-se dentro do que é a nossa tese de doutoramento cujo foco é a decoração mudéjar na pintura mural portuguesa dos séculos XV e XVI. Desta forma, pretende-se, com este artigo, entender as técnicas de execução empregues, de que forma esta pintura se enquadra dentro do que se sabe ser a decoração mudéjar portuguesa e a sua conexão à espanhola. Para isso, recorreu-se à análise formal, ao estudo da história deste espaço, à comparação com outras pinturas portuguesas com este tipo de gramática decorativa e ainda com obras artísticas mudéjares espanholas. Entendeu-se, assim, que o artífice que as executou (que não deveria ser “mourisco”) adaptou a decoração ao espaço, seguindo um esquema típico do mudéjar, fenómeno pouco comum na pintura mural mudéjar portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura mural | Mudéjar | Século XVI | Convento de Cristo | Paços do Infante

ABSTRACT

The aim of this article is to answer questions concerning the remains of mural paintings found on one of the walls delineating the hall of the *Paços do Infante* of the Convent of Christ in Tomar. These paintings must have been part of an extensive decorative programme undertaken to embellish this architectural complex, since fragments of paintings with Mudéjar decorative motifs can still be found along almost all of its length. This study is part of our doctoral thesis, which focuses on Mudéjar decoration in Portuguese mural painting from the 15th and 16th centuries. The aim of this article is to understand the techniques used, how this painting fits into what is known as Portuguese Mudéjar decoration and its connection to Spanish Mudéjar decoration. To this end, we undertook a formal analysis, a study of the history of this space and a comparison with other Portuguese paintings with this type of decorative grammar and also with Spanish Mudéjar works of art. It was thus understood that the craftsman who executed them (who was not supposed to be “Moorish”) adapted the decoration to the space, following a typical Mudéjar scheme, an unusual phenomenon in Portuguese Mudéjar mural painting.

KEYWORDS

Wall paintings | Mudéjar | 16th century | Convent of Christ | Infante's Palace

INTRODUÇÃO

A pintura mural portuguesa dos séculos XV e XVI tem vindo a ser cada vez mais estudada, à medida que a própria disciplina da História da Arte se torna mais inclusiva, nomeadamente no que toca à área dos revestimentos arquitetónicos que, na sua maioria, são constituídos com materiais considerados pobres. Por sua vez, o estudo do mudéjar português, um gosto que sai do que é considerado arte europeia das elites, é também bastante recente, sendo que poucos estudos saem da esfera da arquitetura, estando o resto do património decorado com este gosto pouco conhecido e pouco investigado. Considerando estas condicionantes, entende-se a ausência de estudos sobre a pintura mural mudéjar portuguesa, que consiste em cerca de dezoito conjuntos localizados na sua esmagadora maioria, acima da linha do rio Tejo.

O Convento de Cristo é, talvez, o monumento onde se encontram mais vestígios de pintura mural mudéjar em território português, sendo os Paços do Infante um local a destacar não só pela quantidade de vestígios que se encontram, mas também pela originalidade das decorações perceptíveis, estando, quase todos, já em avançado estado de degradação.

Salienta-se a discussão complexa que tem tido lugar em Espanha, cujo epicentro é o termo “mudéjar”. As reflexões abrangem vários pontos, como a adequação do conceito a esse gosto, a sua categorização enquanto estilo artístico, a relação das formas com a autoria até aos que elementos e limites que o definem. Por enquanto, neste trabalho, dirigimo-nos ao mudéjar enquanto gosto artístico que utiliza laçarias ou geometria típica do que é visto em Espanha ou no Norte de África.

UM OLHAR GERAL SOBRE AS PINTURAS MURAIIS DA SALA DOS PAÇOS

Graças a alguns vestígios que sobreviveram ao passar do tempo, pode imaginar-se como seriam decorados os Paços do Infante, no Convento de Cristo. Dentro desse grupo sobrevivente, incluem-se dois painéis de pintura mural que ainda se encontram no muro norte da Sala destes paços, em razoável estado de conservação (**fig. 01**). Certamente, o motivo principal da sua degradação é, certamente, a falta de telhado que, por sua vez, permite a exposição às intempéries. Separados entre si por um espaço sem pintura (onde é visível alvenaria mista coberta, em determinadas zonas, por reboco), estes painéis apresentam uma decoração simétrica em relação um ao outro: ocupando a maior parte da composição, observam-se estrelas mudéjares de oito pontas, inscritas em quadrados colocados num sentido diagonal. Esta composição apresenta duas molduras (que ladeiam, em ambos os casos, a referida lacuna de pintura). A primeira, e mais interior, é constituída por linhas e outros elementos, pouco perceptíveis devido ao mau estado de conservação desta zona. Tanto a com-

posição das estrelas, como esta moldura, apresentam os motivos a branco e o fundo a vermelho. A moldura mais exterior, é composta por triângulos e quadrados amarelos, sobre um fundo branco, onde ainda se veem alguns vestígios de pequenas estrelas negras de oito pontos que intercalariam a composição.

Tendo em conta a função deste espaço dentro do Convento, as características da alvenaria da área que separa as pinturas murais, o muro situado a sul e ainda a simetria das composições, crê-se ser possível tecer uma teoria acerca da anatomia desta Sala propondo, assim, que entre as pinturas tenha existido uma passagem ou uma porta. É certo que o contexto atual dos Paços dificulta bastante a sua análise, nomeadamente a falta de telhado, que não permite, numa primeira abordagem, tomar estes painéis como decorações interiores, nem entender a simbiose entre estas decorações e o espaço da qual elas fazem parte. Passe-se, então, à justificação:



Fig. 01 Vista geral sobre as pinturas murais da Sala dos Paços, 2018. Beatriz Pereira.

- Os Paços do Infante foram construídos aquando da nomeação do Infante D. Henrique para o cargo de mestre-regedor da Ordem de Cristo, sendo a primeira figura leiga a desempenhar esta função. Devido a essa condição, foi necessário construir uma habitação dentro do Convento que o acomodasse. Segundo Maria Travassos (2014, p. 258), esta habitação seguia as normas defendidas pelo seu irmão D. Duarte I, que as exprimiu na sua obra *Leal Conselheiro*, em que a Sala, o local mais público do conjunto, deveria ter dimensões consideráveis e sofisticação arquitetónica, uma vez que se destinaria a “todas as atividades de aparato que se realizassem no paço”. A mesma autora destaca um evento que terá, na sua opinião, ocorrido na Sala nos Paços, relatado por Rui Pina, na *Crónica de El-Rei Dom Afonso V - a morte de D. Duarte I e da ascendência ao trono do seu filho de apenas seis anos, D. Afonso V*, em que os fidalgos e membros da nobreza se terão juntado, na “véspera do dito dia”;
- A “lacuna” entre as pinturas é constituída por alvenaria mista, tal como a que está subjacente a elas, coberta em determinadas zonas com um reboco de cal e areia. Embora a alvenaria tenha a mesma morfologia do resto do suporte arquitetónicos, vários fatores nos levam a colocar a hipótese de esta nem sempre lá ter estado. Em primeiro lugar, muitos dos blocos de pedra utilizados na sua constituição, não estão minimamente nivelados: embora a restante, que consideramos original, não apresentar uma superfície muito regular (como vemos em paramentos de blocos de granito ou tijolo), é notório o esforço para que estas estejam quase todas ao mesmo nível, sem existir um grande desfasamento entre a altura de cada uma. No caso da alvenaria que se encontra entre os painéis de pintura, este não é o caso, como referido. Em segundo, observa-se, inclusivamente, um dos blocos adjacente à pintura, bastante destacado da superfície desta, o que, em termos decorativos e técnicos, não faria qualquer sentido.

- O muro imediatamente a sul, paralelo ao muro que contém as pinturas, apresenta uma abertura e respetiva “ombreira” da passagem, exatamente no mesmo local. Na realidade, o muro das pinturas, apresenta um bloco de pedra, que se assemelha a uma ombreira, embora não seja idêntica à do muro sul. Maria Travassos (2014) afirma que esta Sala estaria assente sobre três conjuntos de arcos apontados, sendo que hoje apenas restam dois. O terceiro, já perdido, estaria a norte do muro das pinturas, sugerindo, assim, a ideia de um espaço e a necessidade de uma passagem para esse prolongamento da Sala.
- A simetria da composição é um fator que parece ir ao encontro da hipótese colocada. Na grande maioria dos estilos arquitetónicos e decorativos, o eixo da simetria da composição ocorre ou está colocado numa abertura, numa entrada, ou num ponto central do espaço. Tendo em conta todas as premissas colocadas antes, crê-se, com bastante convicção, que essa simetria tenha servido de moldura a essa passagem para outra parte da Sala dos Paços.

ASPETOS TÉCNICOS

Pode classificar-se esta pintura como sendo um fresco, sendo-o, no entanto, de forma peculiar, como se explicará de seguida. Tendo em conta a alvenaria onde está assente e a espessura de reboco visível, parecem ter sido utilizadas duas camadas: o *arriccio* e o *intonaco* (Caetano, 2018). A primeira, constituída por areia com grão de maiores dimensões, serve como reboco nivelador, uma vez que o suporte arquitetónico em questão não é regular o suficiente para que a superfície da pintura seja lisa. A segunda, com uma areia mais fina e branca, é o reboco que confere a textura à pintura, sendo, idealmente, a mais lisa, e onde serão aplicados os pigmentos suspensos em água que, com o carbonatar do hidróxido de cálcio, se agregam às argamassas aplicadas. Acredita-se, tal como se referiu no início deste parágrafo, que isto não tenha acontecido neste caso, considerando a opacidade da cor e ainda outro aspeto, que se prende com a forma de reproduzir os motivos com recurso a uma estampilha, podendo imaginar-se que seria muito pouco prático e muito difícil aplicar uma solução tão líquida como a de pigmentos em água, numa superfície vertical. Por isso, e por se observar em algumas zonas uma camada mais espessa vermelha, propõe-se que tenha sido utilizada uma tinta, cujo aglutinante seria a cal, e que assim tenham sido pintadas as zonas a vermelho. Pode, no entanto, considerar-se uma pintura a fresco, porque o reboco estaria ainda muito húmido, ou seja, o hidróxido de cálcio nele presente ainda não teria completado o processo de carbonatação,

tendo este fenómeno ocorrido em conjunto com o da tinta. Propõe-se então, a utilização da estampilha para reprodução dos motivos, tal como foi proposto na Dissertação de Mestrado (Pereira, 2019), segundo as seguintes premissas: 1) se se olhar com atenção, as “arestas” das estrelas e dos quadrados que as envolvem, bem como dos elementos decorativos das molduras, vê-se que parecem recortadas; 2) o que faz sentido, se se tiver em consideração a pequena janela temporal de execução que o fresco permite. Desta forma, a utilização de estampilhas, não só acelerou o processo de pintura destes elementos geométricos, como também permitiu um maior rigor das suas formas (embora, neste caso, esse rigor não estivesse ligado ao geométrico como se vê noutras decorações mudéjares, uma vez que isso não seria necessário, mas sim à semelhança entre cada elemento). À mão levantada terão sido feitos os pequenos quadrados vermelhos entre as estrelas mudéjares, ou seja, entre as decorações feitas a estampilha.

Em algumas zonas, ainda se vê que existiria uma linha branca nas zonas claras dos quadrados. Uma vez que estes vestígios são escassos, propõe-se que tenham sido feitos a seco.

Encontram-se poucas porque, pelo que tudo indica, estas foram realizadas a seco, sendo, por isso, mais frágeis do que a pintura a fresco.

Considerando todos estes motivos decorativos, especialmente as estrelas mudéjares, acredita-se que este conjunto mural tenha sido executado na última década do século XV ou na primeira década do século XVI, antecipando uma década o período que foi sugerido no trabalho académico de mestrado já referido. Crê-se que o aspeto estilístico também suporta esta datação, uma vez que esta pintura não apresenta qualquer influência renascentista, que começou a dar os primeiros sinais na pintura mural entre 1508 e 1510¹. Caso as pinturas da Sala dos Paços tivessem sido realizadas durante esta data ou após, deveriam também elas apresentar algum sinal deste despertar do renascimento, considerando, além disso, o estatuto do edifício onde foram executadas.

Assim sendo, e considerando o mestre-regedor e, conseqüentemente, o rei vigente (que se tornaram na mesma figura a partir do reinado de D. Manuel I), crê-

-se que o encomendante terá sido *O Venturoso*, como campanha decorativa reformadora dos seus antecessores. Acredita-se que não poderá ter sido posterior, tal como propõe Luís Urbano Afonso (que sugere, devido à sua semelhança decorativa a azulejos do século XVII, que eles sejam a eles contemporâneos) (2009). Maria Travassos (2014) também dá conta destas pinturas, denotando a sua decoração de cariz mudéjar, agrupando-as na mesma campanha decorativa do Claustro da Lavagem. No entanto, devido ao estado de degradação dos dois conjuntos e à falta de motivos decorativos em comum, não se sente, até à data, que seja prudente colocá-las na mesma campanha. Se por um lado, as composições são bastante distintas, em termos cromáticos e especialmente de estilização dos elementos, por outro, este último aspeto torna difícil até a compreensão da relação de coautoria de conjuntos que, à partida, sabemos que são da mesma oficina, como proporá mais adiante.

OS FRESCOS NO CONJUNTO DE PINTURA MURAL DE INÍCIOS DE SÉCULO XVI

A pintura mural de finais do século XV e dos inícios do século XVI é caracterizada pela sua riqueza e diversificada gramática decorativa devido à sua constante renovação. Tal como refere Luís Urbano Afonso (2009, 2010, p. 85), a caracterização estilística das pinturas de finais de quatrocentos e inícios de quinhentos, apresenta dificuldade, quer devido a 1) se encontrarem em zonas periféricas, o que muitas vezes implica terem sido realizadas por artistas não eruditos, encomendadas por mecenas com menos posses, por 2) a prioridade terem sido “os aspectos decorativos, icónicos, apotropaicos ou taumatúrgicos das imagens sacras em detrimento dos aspectos especificamente plásticos”², e 3), por, por vezes, existir uma “apetência por soluções estilísticas híbridas”, em que coexistiam, na

mesma composição, elementos tardo-góticos, mudéjares e renascentistas.

Grande parte dos conjuntos a fresco desta cronologia (séculos XV e XVI), estão localizados no Norte do país, diminuindo consideravelmente à medida que vamos caminhando para Sul, localizando-se, quase na totalidade, em edifícios religiosos, sendo raros os casos em que ainda existem pinturas em espaços civis ou profanos. Como aponta Luís Urbano Afonso (2010), é muito provável que a situação atual não seja correspondente à produção da época, no sentido em que os conjuntos que sobrevivem hoje serão uma pequena parte do que terá sido o conjunto de pintura mural dessa época.

1 Embora precoces e, provavelmente, sem adoção e compreensão de outras características deste novo estilo, com o aparecimento de motivos “ao romano”, na Igreja de São Martinho do Peso, no Mogadouro (Afonso, 1999)

2 Não concordamos inteiramente com esta afirmação, na medida em que existem, no *corpus* de pintura mural do período cronológico referido, conjuntos pictóricos de grande qualidade formal. Embora neste contexto nos pareça que o autor se dirige à qualidade técnica do desenho e da pintura, salienta-se a ambiguidade do termo “aspetos plásticos”. Este artigo não tem como foco a discussão de terminologias, mas crê-se que, dentro do que se considera serem os aspetos plásticos, se devem inserir questões como eficácia decorativa, conhecimento da técnica e ainda o cumprimento da função para o qual a pintura foi concebida.

A sua condição enquanto obra integrada e imóvel, leva a que, obrigatoriamente, a sua execução tenha tido lugar *in loco*. Sabe-se, hoje, como funcionavam as oficinas, graças a alguns autores que se têm dedicado ao seu estudo nos últimos anos, como Joaquim Caetano, que estudou esta questão no Norte do país. Através da observação das pinturas murais e análise dos motivos decorativos é possível, em alguns casos, estabelecer relações com outras pinturas, especialmente quando são utilizadas estampilhas (Caetano, 2001, 2010). Este método de passar o desenho implica que seja utilizado um modelo de um determinado elemento deco-

rativo, empregue como forma de, repetidamente, o pintar, ficando todas as reproduções iguais ou muito semelhantes. Muitas vezes, e como é observável neste período, a estampilha pode ser a mesma, porém, o pintor que a executou, estiliza-a e dá acabamentos que a tornam quase “personalizada”. Assim, e tendo em conta os estudos existentes até aos dias de hoje, é perceptível a movimentação de determinadas oficinas. Normalmente, as oficinas movimentam-se numa determinada área, não estando limitadas por fronteiras entre distritos e, em alguns casos, entre países (chegando a laborar nas zonas da raia entre Portugal e Espanha).

ANÁLISE DECORATIVA DOS FRESCOS: MUDÉJAR, A GEOMETRIA E A ESTILIZAÇÃO

Considerando os motivos decorativos integrados na composição destes painéis a fresco, não se tem a menor dúvida de que se está perante uma obra mudéjar. Estas estrelas de oito pontas, embora integradas numa composição que não segue exatamente as directrizes mudéjares, são elementos de onde, usualmente, irradiam esse tipo de composições.

Observando e analisando outras pinturas murais e expressões artísticas que empreguem este gosto, portuguesas ou espanholas (Gruss, 1999), é notório que não existe nenhuma que apresente uma composição igual ou muito próxima. Assim sendo, entende-se que, de facto, a geometria “original” sofreu uma mutação na sua estilização, que a descontextualizou de tal forma, que, só após uma profunda análise, a conseguimos entender.

Numa primeira abordagem, surgiu a hipótese de que apenas alguns dos elementos fossem mudéjares: as estrelas de oito pontas, as linhas brancas na moldura intermédia e as pequenas estrelas negras que estariam na moldura mais exterior. No entanto, é perceptível que a sua disposição também segue essas directrizes, embora, em alguns aspectos, com alguma falta de rigor, como será exposto mais à frente.

a) as estrelas mudéjares

Em primeiro lugar, aborde-se a zona correspondente às estrelas. Como foi já referido, a procura por uma composição igual esta, revelou-se infrutífera. E foi apenas quando o foco passou a ser o panorama geral, que se percebeu que a geometria aqui utilizada foi a mudéjar, mas sintetizada a um extremo, que impediu essa associação de uma forma imediata. Foi num livro dedicado à geometria das composições mudéjares, que se encontrou um esquema semelhante, porém mais complexo, em que é a partir das estrelas de oito pontas que todas as outras linhas irradiam (Bourgoin, 1973). E após a análise a deste esquema (fig. 02), ligou-se essa geometria a uma outra, no Claustro da Lavagem (fig. 03), que segue, de certa forma, estas mesmas linhas, sendo, no entanto, estrelas de doze pontas os centros dos quadrados, servindo as estrelas de oito pontas como lugar de intersecção desses quadrados. Em Sintra também se encontra este género de esquema, igual à geometria da pintura, no pavimento do Quarto de D. Afonso VI (fig. 04), no Palácio da Vila, e ainda numa pintura mural em Espanha, que muito faz lembrar a “nossa” - as pinturas da Casa de Argila (fig. 06),

no Alcázar de Segovia (Alonso, 2014). Para além deste aspecto formal, um outro chama à atenção: a paleta cromática, a vermelho e branco, seguindo um esquema de cores invertido à pintura tema central deste trabalho. De facto, quando olhamos para a pintura tomarense, e tendo apenas os alicatados e os azulejos de corda seca em mente, estranhámos a falta de diversidade de cor, como também se vê nas pinturas do Claustro da Lavagem. No entanto, quando se atenta nos casos espanhóis, entende-se que não é um fenómeno incomum, como constatamos pela pintura segoviana e por outra, de cariz almohade, no Palacio del Yeso, em Sevilha, ou na Capela da Glória, em Braga.

Embora, quanto a nós, esta composição siga o esquema geométrico anteriormente referido, procurou-se noutra tipo de peças, uma organização dos motivos que se pudessem assemelhar. Uma peça que se destacou, foi o púlpito da Sala de las Limosnas, na Catedral de Huesca (**fig. 05**). Este púlpito é decorado com três painéis decorativos, sendo um deles composto também por quadrados colocados na diagonal, com flores neles inscritos. Esta decoração e as dos outros painéis também elas são mudéjares e datadas do século XVI³.

b) as molduras

Ambas as molduras não encontram exemplares imediatamente iguais, nem em pintura mural, nem em outras expressões artísticas que empregam este estilo. Observando, maioritariamente este segundo grupo, nomeadamente os alicatados mudéjares, pensa-se que a organização das várias partes da “nossa” pintura, não tenha sido ao acaso. Dá-se, como exemplo, um silhar de alicatados mudéjar do Alcázar de Sevilha (**fig. 07, centro**). Neste caso, e noutros tantos, o modelo seguido é o grande painel de estrelas ou laçarias mudéjar, encimado por uma barra de entrelaçados (às vezes letras de carácter cúfico) e, no topo, uma barra de triângulos. Embora, formalmente, existam muitas diferenças, crê-se que esta pintura em concreto, tenha tentado seguir esse esquema, estilizando todas as suas componentes e todos os elementos, rodando-o 90°. Aliás, acredita-se que isso também tenha acontecido, por exemplo, no chão de alicatados da



Fig. 02. Esquema do livro de J. Bourgoïn sobre a pintura, 2018. Beatriz Pereira



Fig. 03. Pormenor da pintura do Claustro da Lavagem, em Tomar, 2018. Beatriz Pereira



Fig. 04. Pormenor do chão do quarto de D. Afonso VI, no Palácio de Sintra, s/d. © PSML

Capela do Palácio de Sintra (fig. 07, direita), em que a organização destes motivos é semelhante, embora exista mais uma barra de triângulos do que no exemplo anteriormente dado. Mais uma vez, os motivos variam formalmente, no entanto, crê-se que o ritmo criado pelos triângulos, depois pelos enrolamentos e depois pelas estrelas seja o mesmo, e que o pintor dos frescos de Tomar tenha ido beber a inspiração a esta forma de organizar os elementos decorativos ao mudéjar espanhol, existindo também em alguns casos portugueses, tal como este sintrense (fig. 06).

c) os pontos de contacto entre os frescos da Sala e outros vestígios de pintura

É também importante a comparação destes painéis com outros vestígios de pintura mural que se encontram nos Paços e do Convento, até porque alguns deles apresentam elementos decorativos iguais. No piso imediatamente inferior ao da Sala, encontra-se, nas conversadeiras e nas paredes laterais desse espaço, vestígios de um programa decorativo, do qual hoje muito pouco resta (fig. 08). Estas decorações murais não são figurativas e são compostas por barras e, talvez, painéis (devido ao péssimo estado de conservação, não é possível fazer uma afirmação), que incluem motivos como quadrifólios vermelhos sobre um fundo branco, um género de estrelas/flores mudéjares e ainda a mesma barra de quadrados e triângulos amarelos sobre um fundo branco (onde as pequenas estrelas negras são especialmente visíveis). Percebe-se, assim, que, provavelmente, o Paço sofreu uma campanha decorativa, em que terão sido realizadas estas pinturas, e que incluiria outros espaços deste complexo habitacional, uma vez que ainda hoje se encontram outros vestígios, também eles mudéjares, noutras divisões (embora muitos deles já estejam tão degradados, que são visíveis apenas elementos soltos e muito pouco distinguíveis). Curiosamente, pode estabelecer-se correspondência com esta barra de quadrifólios vermelhos noutro ponto do Convento: a antiga entrada da Rotunda templária, hoje janelão da Charola. Este ponto de entrada na igreja esteve aberto até aos primeiros anos da primeira década do século XVI, momento em que o rei D. Manuel fecha “as portas” a leigos, expulsando-os da Vila intramuros, em que foi construído o portal lateral, desenhado por João de Castilho (Conde, 1988; Tra-



Fig. 05. Painel do púlpito da Sala de las Limosnas, na Catedral de Huesca, s/d. <https://www.aragonmudejar.com/huesca/pag/salalimosnas.html>



Fig. 06. Pormenor da pintura de silhar da Casa de Argila, no Alcázar de Segovia, 2014. Rafael Ruiz Alonso.

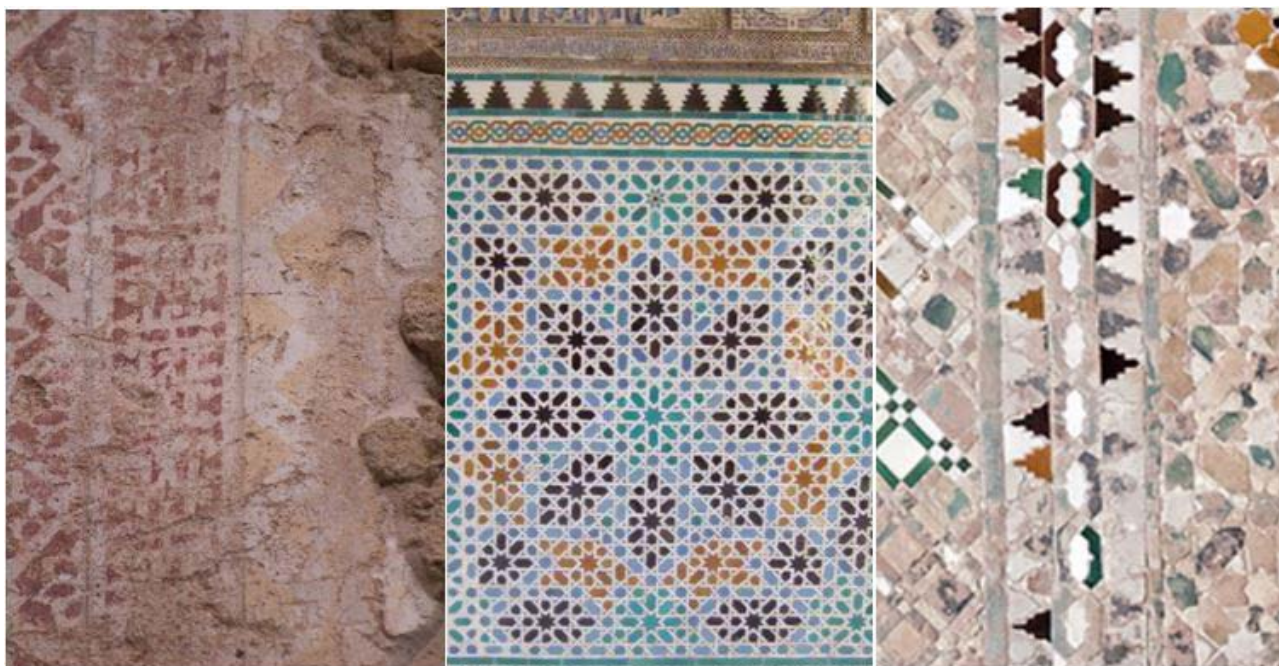


Fig. 07. Comparação entre molduras: Sala do Paço (esquerda, 2018, Beatriz Pereira), alicatados do Alcázar de Sevilha (centro) e pormenor do pavimento da capela do Palácio de Sintra (direita, s.d, © PSML).

vassos, 2014). No enxalço do que é hoje o janelão, localiza-se uma pintura mural, que cobre totalmente essa área, composta por dois anjos tenentes que seguram uma coroa, emoldurados por essa tal barra de quadrifólios vermelhos (fig. 08). Pode-se ainda encontrá-la em Sintra, tal como Luís Urbano (2008) repara, mais concretamente em fragmentos arquitectónicos encontrados, em contexto arqueológico, no Palácio da Vila de Sintra (fig. 09). Neste caso,

a barra dos quadrifólios convive com outras barras de decorações mudéjares e góticas.

Desta forma, sugere-se que tenha existido uma oficina que tenha operado entre Lisboa e Tomar, em dois monumentos ligados à Coroa, e que o fez em dois momentos diferentes, uma vez que se considera que a pintura da antiga entrada da Charola será um pouco mais antiga que as restantes.

O USO DO MUDÉJAR NA PINTURA MURAL PORTUGUESA: SÍMBOLO DE HIBRIDISMO CULTURAL⁴

O estudo do mudéjar português e, neste caso, da pintura mural, está extremamente subdesenvolvido, como foi já referido. Observe-se, então, alguns conjuntos do espólio mudéjar português, para que consigamos contextualizar estas pinturas.

Em Portugal, encontra-se o mudéjar na arquitetura, nomeadamente alentejana, aliada muitas vezes ao tardo-gótico português, o manuelino, e também às artes decorativas, destacando-se a azulejaria de aresta e de corda seca (importados, inicialmente, de bairros

⁴ Neste ponto, embora não o refiramos ao longo do texto, o raciocínio, as expressões e os conceitos utilizados, tiveram como base a obra de Peter Burke (2003);

sevilhanos), carpintaria e tetos de alfarje (Silva, 2014). Conforme o passar das décadas, parece existir uma apropriação deste gosto, em que as formas e a geometria tão características do mudéjar tomam um carácter personalizado ao gosto português. Deixam de se seguir os cânones originais e o mudéjar alia-se ao gótico, chegando até a conviver com elementos renascentistas, servindo como ponto de partida para a imaginação dos artífices. Esta transformação refletiu-se nas diversas áreas artísticas decoradas com o mudéjar, incluindo a pintura mural. É nesse contexto que, entre outros conjuntos, são pintados os estes painéis a fresco em Tomar.

Apesar deste estudo não estar destinado ao estudo do mudéjar em Portugal, salienta-se que, ao contrário do que se vê em Espanha, o mudéjar português não parece, de um modo geral, ser dotado da mesma exuberância decorativa. Salienta-se o caso da arquitetura doméstica ou palaciana espanhola, em que o mudéjar assume enormes proporções, sendo difícil distinguir a estrutura arquitetónica das decorações. Em Portugal, nenhum caso semelhante é conhecido até à data, pelo que se pode assumir que não seria uma prática comum. A exuberância decorativa nas pinturas murais deste período cronológico devia-se, muitas vezes, à originalidade das soluções decorativas, que passava pela convivência de vários estilos/gostos, paleta cromática e jogos de sombra e luz.

Para além das pinturas de outros pontos dos Paços já apresentadas, crê-se que é importante, para uma compreensão holística das mesmas (e talvez um pouco da pintura mural mudéjar portuguesa), o cotejamento entre elas e outros conjuntos murais. Destaca-se a Capela da Glória, na Sé de Braga, talvez o local português que, a par do Convento de Cristo, apresenta um dos maiores conjuntos de pintura mural portuguesa quinhentista, como também o que detém um dos maiores espólios de módulos e estilizações diferentes das decorações mudéjares. Esse espaço bracarense apresenta um total de trinta e seis painéis, quase todos preenchidos com módulos mudéjares. Em alguns casos a estilização é bastante simples, e noutros, mais complexa, com a adição de linhas que tornam a decoração mais rica. A paleta cromática é, quase toda, vermelho sobre o branco, existindo ainda vermelhos sobre ocres e negro sobre branco. Perto da entrada desta capela, já no Pátio de Santo Amaro, localiza-se um absidiolo que seria, provavelmente, revestido a pintura mural. No que seria o silhar desta dependência, ainda se observam



Fig. 08. Comparação entre barras de quadrifólios: conversadeira do piso térreo (superior, 2018, Beatriz Pereira), enxalço da antiga porta da Charola (centro, 2018, Beatriz Pereira) e vestígio arqueológico do Palácio de Sintra (inferior, 2018, Beatriz Pereira).

vestígios do que seria uma pintura mudéjar. Neste caso, a estilização é completamente distinta do que se encontra em Tomar, em Sintra e na Capela da Glória: a maneira de pintar e a própria paleta cromática, assemelha-se muito mais ao mudéjar dito espanhol. Não sendo este o foco do trabalho, salienta-se ainda outro conjunto pictórico, situado também dentro do Convento de Cristo, mais concretamente na Charola. No que se pode chamar de fundo dos anjos com filacteras que encimam as janelas, ainda são visíveis alguns vestígios de uma decoração anterior. Esta campanha decorativa, consiste em estrelas de oito pontas, muito simplificadas, com uma geometria igual à que propusemos para a Sala do Paço, com uma diferença drástica na estilização e na paleta cromática.



Fig. 09.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da pintura mural mudéjar portuguesa é um tema inédito na historiografia de arte portuguesa. Surgem apenas referências às pinturas e ao seu provável período cronológico, sem que exista um aprofundamento sobre o tema. Embora esta pintura seja apenas um exemplar do *corpus* do mudejarismo na pintura mural, e já seja apenas um dos últimos vestígios do que seria, certamente, um vasto e complexo programa decorativo que terá ornamentado os Paços do Infante, são múltiplos os aspetos com possibilidade de aprofundamento de análise. Destaca-se a adaptação do que parece ser um esquema típico do mudéjar espanhol, de forma original, para o contexto arquitetónico onde a

pintura estava inserida, isto é, a ladear o que seria uma abertura de passagem de acesso à Sala dos Paços.

Comparando-a com outras pinturas murais mudéjares portuguesas, e tendo em conta essa amostra de mutações e adaptações ao caso português (e um pouco de outras que não foram expostas aqui, por não ser o objetivo deste documento), propõe-se que, certamente, o pintor que tenha realizado esta pintura seja português, ou pelo menos, uma pessoa que não seja dita “mourisca”, que tomou como ponto de partida a decoração mudéjar e a traduziu e interpretou ao gosto português. Colocam-se duas hipóteses, relacio-

nadas uma com a outra, pelas quais este estilo se fixou de forma tão peculiar em Portugal, especialmente em pintura mural. A primeira, prende-se com uma vontade de uma renovação da gramática decorativa e de demonstrar esta atualização par a par com Espanha⁵, onde o mudéjar conheceu o seu apogeu no século XV e inícios do século XVI. A segunda, por ser uma decoração de fácil assimilação, não transmitindo nenhuma mensagem religiosa óbvia – sendo uma arte de origem islâmica, não poderia representar ícones ou animais, cuja veneração era proibida. Claro que aos artistas portugueses, o rigor geométrico, tão importante na filosofia muçulmana (Aghabayli, 2016), não era um assunto necessariamente prioritário, tendo ainda mais em conta a dificuldade em obter esse resultado, como

é o caso desta pintura, mas sim a sua eficácia decorativa, que persistia mesmo não seguindo as linhas do mudéjar dito puro, adquirindo, até, um carácter bastante próprio e distinto. Crê-se, também, que os pintores portugueses de finais de século XV e início do século XVI, notaram que a pintura mural era o meio ideal para transformar essas formas: o suporte arquitetónico permitia o desenrolar de composições a uma escala de dimensões consideráveis e o facto de ser uma técnica de pintura, permite mais liberdade e facilidade na criação e conjugação de formas em comparação com outras expressões artísticas, como a escultura. Todas estas questões de cariz generalista, merecem um aprofundamento, para que as propostas aqui feitas sejam mais aprofundadas e fundamentadas.

REFERÊNCIAS

Afonso, L. U. (1999). Ornamento e ideologia : análise da introdução do Gótico na pintura mural quinhentista. *Ordens Militares: Guerra, Religião, Poder e Cultura. Actas Do III Encontro Sobre Ordens Militares, II*, 305–340.

Afonso, L. U. (2009). *A pintura mural portuguesa entre o gótico internacional e o fim do Renascimento: formas, significados, funções*. Lisboa: Fundacion Calouste Gulbenkian.

Afonso, L. U. (2010). A Pintura mural Portuguesa entre 1400 e 1550. In J. . Carvalho (Ed.), *O século de Nuno Gonçalves* (pp. 82–93). Lisboa: Athena.

Afonso, L. U., Guerreiro, N., & Vale, A. (2008). A pintura mural em Sintra na Idade Média e no Renascimento. *Contributos Para a História Medieval de Sintra*, 131–152.

Aghabayli, A. (2016). *Geometric patterns in Islamic Decoration. A Parametric envision of portuguese and azerbaijan islamic geometric motifs*. Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

Alonso, R. R. (2014). *Zócalo de Lacerías. Casa de Argila*. Segovia.

Bourgoin, J. (1973). *Arabic geometrical patterns & design*. Dover Publications, Inc.

Burke, P. (2003). *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: UNISINOS.

Caetano, J. (2001). *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI* (Aparição, Ed.). Lisboa: Estudos de Património Cultural.

Caetano, J. (2010). *Motivos decorativos de estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal. Relações entre pintura mural e de cavalete*. Universidade de Lisboa.

Caetano, J. (2018). O papel decorativo da pintura a fresco dos séculos XV e XVI em Portugal. *Relações com os tecidos lavrados. Pintura Mural En La Edad Média, II*, 190–207.

Conde, M. (1988). *Tomar medieval. O espaço e os homens: (séculos XIV-XV)*. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Gruss, C. R. (1999). *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e Influencia Islámica*. Facultad de Geografía e Historia Universidad Complutense de Madrid.

Pereira, B. (2019). *A desconhecida pintura mural do Convento de Cristo*. Instituto Politécnico de Tomar.

Silva, H. (2014). *O fenómeno mudéjar no tardo-gótico alentejano*. Universidade Nova de Lisboa.

Travassos, M. (2014). *Convento de Cristo – 1420/1521 – Mais do que um século*. Universidade de Coimbra.

5 Destaque-se que o aprofundamento de questões relacionadas com a origem e caracterização formal do mudéjar português, não são objectivo do presente estudo.

O NOVO PARADIGMA ARTÍSTICO NUMA SOCIEDADE EM MUTAÇÃO: A TEORIA DA ARTE E A NOVA CONCEPÇÃO IMAGÉTICA NO SÉCULO XVI

THE NEW ARTISTIC PARADIGM IN A CHANGING SOCIETY: ART THEORY AND THE NEW CONCEPTION OF IMAGERY IN THE 16TH CENTURY

Maria Teresa Desterro

Instituto Politécnico de Tomar, Portugal

teresa.desterro@ipt.pt

ORCID | 0000-0002-7862-939X

RESUMO

Pretende-se com este artigo demonstrar a alteração do paradigma artístico ocorrida no século XVI, ao qual subjaz a vasta literatura produzida em conformidade. No dealbar de Quinhentos a imagem adquire um novo estatuto fundado sobre a nova concepção da forma, ao mesmo tempo que se opera, sob o signo da beleza na qual se objectiva a nova subjectividade, um distanciamento que rejeita o realismo mais directo do Quattrocento. Para isso contribuiu, de modo decisivo, o recrudescimento do Neoplatonismo e a formulação de uma nova Teoria da Arte, que encontra na obra (artística e poética) de Miguel Ângelo um dos seus pilares, e à qual deu voz em forma de letra Francisco de Holanda, não obstante a pouca difusão dos seus tratados. De acordo com a nova corrente ideológica, os valores da matéria, base de uma cultura fundada sobre a proeminência do objecto, deixam espaço à afirmação de um certo ideal aristocrático que privilegia a diferenciação individual, assim como o regresso em força do imaginário e da afectividade, contrariando o racionalismo exacerbado do classicismo quatrocentista. A estética dominante no Cinquecento, ao afirmar o seu carácter ideal e subjectivo, confere um novo sentido à imagem que será expressão da ênfase estilística atribuída à plasticidade volumétrica e composição espacial.

PALAVRAS-CHAVE

Teoria da Arte | Século XVI | Neoplatonismo | Classicismo | Imagem

ABSTRACT

The aim of this article is to illustrate changes in the artistic paradigm in the 16th century, underpinned by the vast body of literature that has been produced on the subject. On the threshold of this century, the image acquires a new status based on a new conception of shapes, while under the heading of beauty in which the new subjectivity is objectified, it moves away from and rejects the more direct realism of the Quattrocento. The rise of Neoplatonism and the formulation of a new Theory of Art contributed in a decisive way to this change in the artistic paradigm. Michelangelo's work (artistic and poetic) was one of the pillars of the new artistic concept, and Francisco de Holanda was one of its exponents, although his treatises were not widely disseminated. According to the new ideological trend, the values of this subject, based on a culture built on the pre-eminence of the object, leave room for the affirmation of a certain aristocratic ideal that privileges individual differentiation, as well as the return in force of the imagination and affectivity, running counter to the exaggerated rationalism of 15th-century Classicism. Upholding its ideal and subjective character, the dominant aesthetic of the Cinquecento gives a new meaning to the image, expressing a stylistic emphasis on volumetric plasticity and spatial composition.

KEYWORDS

Art Theory | XVIth Century | Neoplatonism | Classicism | Image

INTRODUÇÃO

Na Península Itálica, no dealbar da Época Moderna a produção artística tendia a tornar-se, cada vez mais, um património restrito acessível apenas a uma elite erudita e latinizada, associada ao movimento humanista e neoplatónico (Hauser, 1989). A recuperação do legado da Antiguidade clássica, considerado como o único caminho possível para devolver à arte o nível que possuía antes da Idade Média, configurou-se como o ponto de partida da renovação artística do mundo Moderno. Contudo, se o *Quattrocento* se caracterizou pela experimentação e aprendizagem sucessivas, foi na centúria seguinte que se assistiu a uma operatividade plena desse Classicismo que daria lugar, a partir do segundo quartel do século, à sua própria superação, assistindo-se à emergência da nova tendência anti-clássica (Strinati, 2009).

Quer a produção, quer o comércio de objectos artísticos viria a adquirir novos contornos a partir do século XVI. As múltiplas convulsões, de ordem diversa, ocorridas então na Europa, implicaram a renúncia a uma certa forma de pensar o universo e o Homem, onde os elementos que pareciam perenes passaram a ser contestados, combatidos, reinstaurados, numa sucessão contraditória cuja lógica é frágil, equívoca e enigmática, enfatizando as inseguranças e os temores mais profundos do ser humano. Esta realidade revelar-se-ia extraordinariamente fecunda no que toca à produção literária e artística, impulsionando os criadores a inventar novas formas de expressão consentâneas com a nova maneira de estar e pensar (Antal, 1966).

A realidade portuguesa, moldada pela aventura expansionista no século XV e as vicissitudes político-económicas do reinado de D. Manuel I, determinaram que, do ponto de vista cultural e artístico, só na centúria de Quinhentos se assista a um verdadeiro *aggiornamento* renascentista. As privilegiadas relações económicas e diplomáticas com a Flandres, intensificadas após o

casamento de Filipe, o Bom (Flor, 2018: 35-46) com a Infanta D. Isabel (1430) e a transferência da feitoria portuguesa para Antuérpia (1499), contribuíram para que a nossa vinculação estética fosse muito mais afim dos modelos flamengos, pela simplicidade imediata e recolhimento religioso das suas imagens, que eram preferidas ao distanciamento imposto pela idealização italiana, durante o primeiro terço do século XVI. Assim, não apenas no tocante à importação de bens artísticos se recorria maioritariamente aos produtos oriundos da Flandres, como também quanto à recepção de inúmeros artistas, sobretudo nos domínios da pintura, marcenaria, estatuária, iluminura, como o comprovou já a documentação recenseada por Francisco de Sousa Viterbo (Viterbo, 1903) Vergílio Correia (Correia, 1928), Luís Reis Santos (Santos, 1943) ou Adriano de Gusmão (Gusmão, 1951) entre outros, muitos dos quais acabariam por se radicar entre nós, conduzindo à fundação de uma forte comunidade flamenga em Lisboa como o atestam Eddy Stols e Werner Thomas (2000).

Será, contudo, no reinado de D. João III (1521-1557) que se assiste, não só ao incremento das relações culturais estabelecidas com alguns centros nevrálgicos da cultura humanista, como à verdadeira adesão ao Classicismo em Portugal. A prová-lo está o empenho colocado pelo monarca na educação humanista dos seus irmãos e filhos, como a abertura aos ideais filosóficos do Humanismo cristão, de que são paradigma a Reforma da Universidade e a criação do Colégio das Artes, que trouxe a Portugal alguns vultos do humanismo internacional imbuídos de teorias renovadoras de cariz neoplatónico.

Assiste-se no reinado do *Piedoso* a uma efectiva abertura à cultura transalpina, de que o crescente envio de bolseiros para Roma é também testemunha, que darão um contributo decisivo para a abertura da cultura e da arte portuguesas aos influxos italianizantes.

O NEOPLATONISMO E O SEU IMPACTO NA ARTE

Já aquando da publicação do seu *Heptaplus*, em 1489, Pico della Mirandola, considerava a imagem como uma forma de revelação, retomando a citação bíblica do «*Et verbum caro factum est*» (o Verbo encarnou), para justificar a sua afirmação (Saldanha, 1995:55) Foi, também, por influência do Neoplatonismo, assumindo neste contexto particular importância Baldassare Castiglione, que se impôs uma ideia metafísica de Belo cedendo lugar, paulatinamente, este desejo inflamado de atingir a beleza, ao desejo mais amplo de busca da harmonia, que só a obra de arte pode traduzir, por um lado, assim como restituir ao mundo, por outro.

Esta nova teoria da arte altera substancialmente a concepção de *natura naturans*, pois a natureza deixa de ser vista como a única fonte inspiradora do artista, acreditando-se que a própria arte será capaz de recriar a natureza. Ou, por outras palavras e regressando à terminologia usada pelos escolásticos medievais, ao conceito de *natura naturata* (que pressupõe uma relação de passividade do artista no confronto com o objecto representado) sucede o de *natura naturans* (que significa a natureza concebida como a grande criadora), o que pressupõe um comportamento activo do artista na sua relação com ela. (Nyholm, 1977).

A obra de arte transforma-se num eco do mundo, sublimado certamente, mas fiel à sua natureza e ao seu registo que tende ao sobre-humano, à proximidade com Deus. O artista inspirando-se com humildade na obra divina, deve «reconstruir» um universo em íntimo acordo com o cosmos, cabendo-lhe a ele porque também é participante da divindade enquanto criatura de Deus, a tarefa de recriar a construção divina, já que esta lhe oferece um arsenal infinito de formas, mas que ele não deve limitar-se a seguir como modelos (imitar). O artista tem obrigação de se afastar da morna imitação para se colocar de acordo com uma harmonia universal superiormente definida não podendo, pois, as obras de arte ser simulacros ou consideradas como tal. Nesta lógica, o jogo dos símbolos disciplina a vontade de apreender o universo na sua complexidade e dá uma razão de ser à beleza, induzindo o seu culto, porque é ela que dá sentido ao caos. É evidente que numa linguagem neoplatónica, beleza e amor são sinónimos – porque se fala sobretudo em beleza de

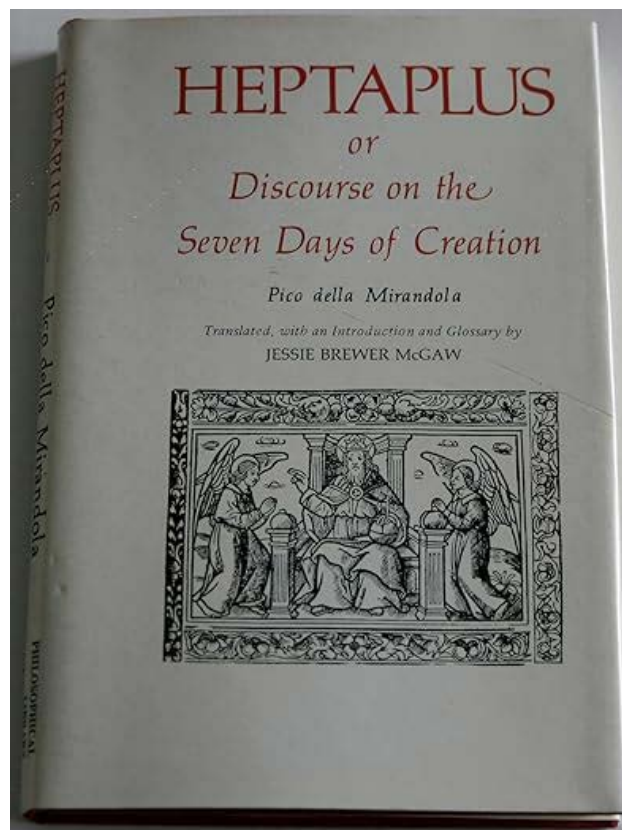


Fig. 01 Pico della Mirandola, *Heptaplus* (1489).

alma – conduzindo um à exaltação do outro e sem nunca imitar, transformando-se o amor na via privilegiada de aceder ao ideal. Por essa razão, a mitologia constitui um dos meios mais eloquentes de exaltação das melhores virtudes, as que propõem ao homem uma vivência que ultrapassa os problemas do quotidiano para se aproximar dessa dimensão sobrenatural. Partindo do princípio que a obra surge espontaneamente no seu espírito como consequência da sua participação no espírito divino, é como se Deus estabelecesse um acordo entre a natureza, primeira criadora, e o próprio homem que, por sua vez, cria os objectos artísticos partindo de ideias inatas, infundidas no seu espírito por Deus.

Um dos principais defensores desta teoria, eivada de influxos neoplatónicos, foi Miguel Ângelo, um dos primeiros a defender o primado da *IDEA*, ao afirmar que só no contacto ascético com Deus o Homem era capaz de se elevar à sua natureza divina, ficando imbuído

de uma espécie de «furore» que o tornava capaz de criar, alcançando assim através da imaginação uma beleza superior à da própria natureza, em virtude de ser Deus a fonte da sua inspiração, no que dava continuidade à teoria plotiniana da emanação divina. O seu sentimento religioso combinava a concepção mística do Neoplatonismo com a profunda crença na «justificação pela fé», que aprendeu com Savonarola e com o grupo de Contarini. Toda a sua obra é inspirada e animada de uma força que quase se diria sobrenatural, que tende para o sublime, para a transcendência pura. Para Miguel Ângelo, a beleza do mundo imanente é reflexo da beleza do mundo transcendente, ou seja, é o reflexo do divino no mundo material mas, para a alcançar, o artista tem que se isolar para dar lugar à meditação que é, concomitantemente, o melhor meio de elevar o Homem à contemplação de Deus. Num dos seus primeiros poemas, escrito provavelmente entre 1505-1511, fala já da revelação de Deus através da beleza:

«Colui che 'l tutto fé', fece ogni parte
E poi del tutto la più bella scelse,
Per mostrar quivi le sue cose eccelse,
Com'ha fatto or, com la sua divin'arte»¹ (Blunt, 1956: 79)

Cada vez mais associadas ao hedonismo estético, a multiplicidade de expressões plásticas quinhentistas acentuam a atitude pessoal do artista, fazendo apelo para a experiência pessoal daquele que observa (Dubois, 2001). Ao contrário do que acontecera na centúria anterior, os artistas do *Cinquecento* italiano defendem uma arte isenta do transitório e banal, criando uma certa distância da realidade natural, sendo as criações artísticas elevadas a uma categoria enobrecida, onde o mais importante princípio estilístico é a restrição à representação das essências imutáveis e incorruptíveis, que procuram transformar as obras de arte em objectos intemporais. O desejo de representar a beleza está intimamente ligado ao desejo de elevar a pintura (e a escultura) à condição de artes liberais, de que haviam sido excluídas, baseando-se no postulado de que a beleza é a causa da harmonia e esplendor de todas as coisas. Nesta perspectiva, o primado da obra de arte plástica será mais facilmente assegurado e o tema do olho reflectindo a beleza do universo transformar-se-á numa das questões centrais da reflexão, originando discursos inflamados ao ponto de se reivindicar para a vista um dos meios privilegiados do conhecimento metafísico porque capaz de entender a beleza, procurando-se promovê-la ao nível de sentido nobre, em companhia do ouvido – a música substituindo-se à poesia – e da imaginação.

FRANCISCO DE HOLANDA E A FORMULAÇÃO DE UMA NOVA TEORIA DA ARTE

Se é verdade que Miguel Ângelo preparou o caminho que permitiria fazer a introdução da *Idea* na Teoria da Arte, posteriormente consagrada e difundida por Paolo Lomazzo² e Federico Zuccaro³ foi, contudo, Francisco de Holanda (1517-1584)⁴ o primeiro tratadista a defender o primado da *IDEA* platónica e a aplicá-lo à Teoria da

Arte, antecipando em cerca de meio século os mencionados tratadistas italianos (Deswarte, 1991:45-65)

Filho do iluminador nórdico António d'Ollanda, grande mestre da iluminura a preto e branco, «o primeiro que a fez em Portugal em perfeição e fora da rusticidade,

1 «Aquele que acreditou no Todo, fez primeiro todas as partes de uma só vez, depois, entre elas, escolheu a mais bela para mostrar aqui a excelência dos seus caminhos, como tinha feito com a arte divina».

2 *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* (1584) e, também, na *Idea del tempio della pittura* (1590).

3 *L'Idea de' pittori scultori e architetti* (1607).

4 Para uma abordagem mais detalhada da sua vida e obra consultem-se os diversos estudos a ele dedicados por Sylvie Deswarte, *Les enluminures de la Lettura Nova* (1504-1552). Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme, Paris, 1977; Idem, *As imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa, 1987; Idem, "Francisco de Holanda, um teórico entre o Renascimento e o Maneirismo", *História da Arte em Portugal*, vol. 7, *O Maneirismo* (dir. Vítor Serrão), Alfa, 1987, pp.11-30; Idem, "Idea et le Temple de la Peinture, II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro", *Revue de l'Art*, n.º 94, 1991, pp.45-65; Idem, "L'essence et le sens, Francisco de Holanda", *Portugal et Flandre, Visions de l'Europe 1550-1680* (Cat. de Exposição), Europália, Bruxelas, 1991, pp.159-171; Idem, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos*, Ed. Difel, Lisboa, 1992;

e com muita suavidade» nas palavras do próprio filho (PA, I, 44) ocupou o cargo de Passavante e participou nas grandes obras de iluminura dos reinados de D. Manuel I e D. João III. Graças a isso Francisco de Holanda teve oportunidade de viver a infância e juventude no ambiente da corte do Piedoso. Foi moço de câmara do Infante D. Fernando passando, após a sua morte (1534), para a Casa do Infante D. Afonso, Bispo de Évora. Aí, sobretudo nos anos de permanência da corte, teve a fortuna de contactar com uma plêiade de humanistas e homens versados nos mais diversos saberes, como Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Luisa Sigea, Diogo de Teive, Clenardo, Vaseu, André de Resende (do qual foi discípulo, e que incutiria em Holanda o gosto pela Antiguidade), Damião de Góis, Garcia de Resende, João de Barros, Fernão Lopes de Castanheda, Jerónimo Osório, Pedro Nunes, D. João de Castro, Luís de Camões, entre muitos outros, cuja enumeração seria exaustiva. D. Miguel da Silva despertou nele o desejo de se deslocar a Roma a fim de completar a sua formação artística e intelectual, fazendo diligências nesse sentido junto do Cardeal Infante D. Afonso, para que fosse integrado na embaixada de D. Pedro de Mascarenhas ao Papa, conseguindo ultrapassar a inicial oposição do rei e transformar o sonho do jovem Francisco de Holanda em realidade. Em Roma foi introduzido como representante do Cardeal-Infante o que lhe possibilitou o acesso imediato aos círculos eruditos locais, privando com D. Martinho de Portugal e servindo-lhe Luís Teixeira de guia na cidade, o qual lhe facultou um precioso livro de epigrafia romana - *Epigrammata Antiquae Urbis*, (Roma, 1521) – verdadeiro roteiro pelo mundo das *antigualhas*. Graças aos humanistas e amigos de D. Miguel da Silva, Lattanzio Tolomei e Palladio, privou com Vittoria Colonna, a Marquesa de Pescara (Serrão, 2001) e Miguel Ângelo (que considera seu pai espiritual e artístico). Contactou com elementos da Accademia Platonica florentina, conheceu diversos artistas e amadores de arte, como Sebastiano del Piombo, Baccio Bandinelli, Perino del Vaga, Giulio Clovio, Valerio Belli, Antonio da Sangallo, Sebastiano Serlio, e vários outros (Serrão, 2021).

Da viagem realizada entre 1538 e 1540, passando por Espanha, França e, na Península Itálica, estadeando em Roma, Ferrara, Pesaro, Pádua, Nápoles e Veneza, registou em desenho o percurso, geográfico e monumental, a pedido do Infante D. Luís, a quem dedicou o Códice compilado no álbum *Antigualhas*. Nela viveu experiências únicas e fantásticas, que o transformariam num dos homens mais cultos e cosmopolitas da sua época em Portugal. Neoplatónico convicto, tentou alargar as suas teorias a dimensões universais, num verdadeiro espírito renascentista, dedicando inclusivamente um capítulo da *Pintura Antigua* à arte do Novo Mundo e do Extremo Oriente.

Aquando do regresso a Portugal Holanda vem imbuído de fervor neoplatónico (quase se diria da *tertia essência*, como a descrevia Platão no seu *Timeu*), sentindo a sua peregrinação a Roma como se fosse o seu próprio renascimento espiritual e artístico e continuando a cultivar este novo ideário imagético através das leituras das obras de Ficino e Landino e da teologia patrística neoplatónica de Lactâncio e Santo Agostinho.

Na sua bagagem, além das influências de Miguel Ângelo e da doutrina Neoplatónica, vêm também obras de epigrafia latina, uma colecção de desenhos e gravuras de Polidoro da Caravaggio, Marcantonio Raimondi, Ugo da Carpi, Marco Dente, Agostino Veneziano e, as mais recentes publicações relacionadas com a Filosofia e a Arte, nomeadamente a edição de Vitruvius por Fra Giocondo, o *De Sculpture*, de Gauricus, as *Cartas*, de Aretino, a tradução da *História Natural*, de Plínio (feita por Landino), a edição deste mesmo autor da *Divina Comédia* de Dante, o *Livro IV* do tratado *De Architettura*, de Serlio, entre outros (Serrão, 2021).

Humanista, desenhador, aquarelista, iluminador, pintor, miniaturista, considerava-se a si próprio “mestre de arquitectura”, mas destacou-se sobretudo como pensador e tratadista, já que estabeleceu uma verdadeira ruptura relativamente à literatura artística anterior, tendo-se antecipado meio século a Lomazzo e Zuccaro,

Idem, “Francisco de Holanda”, *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, (Cat. de Exposição), Lisboa, 1995, pp. 480-486; Idem, “Neoplatonismo e arte em Portugal”, *História da Arte Portuguesa*, (dir. Paulo Pereira), Ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, pp.511-537; “«Tudo o que se faz em este mundo é desenhar» Francisco de Holanda entre thêorie et collection”, *Actas do Congresso Internacional El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Universidad de Valladolid, 2004, pp.247-290.-40. Veja-se também Jorge Segurado, *Francisco d’ Ollanda*, Edições Excelsior, Lisboa, 1970; Teresa Lousa, *Do Pintor como Génio na obra de Francisco de Holanda*, Ed. Exlibris, Lisboa, 2014; F.A.Baptista Pereira, “Por onde deve aprender o pintor segundo Francisco de Holanda : o pintor ha-de nascer já pintor”, In *Desenho: história e ensino*, Ed. Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2016, pp. 10-31. *Poéticas da Imagem.- ul, London: es e de outros que, sendo Estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*.

na teorização dos princípios fundamentais do conceito intelectual da *Idea* criadora. Após invocar o conceito vitruviano de *invenção* (ideia), Holanda partilha o conceito miguelangelesco de *furor divinus*, afirmando que o bom pintor é aquele que pinta as ideias criadas pelo seu próprio espírito, revelando-se assim o verdadeiro pioneiro da defesa da *liberalità* do artista, ideia que corporiza o essencial da teorização estética do Maneirismo. É no Tratado que redige após a sua viagem a Itália, *Da Pintura Antiga*⁵ (Livro I) que explana a sua concepção metafísica de Belo, e que o conceito de *Idea* platónica desempenha um papel central. Por “Pintura Antigua”, entende o autor toda a arte produzida pelo desenho (pintura, arquitectura e escultura), desenvolvendo a sua teoria da arte de cariz neoplatónico no segundo capítulo desta obra, intitulado “Que cousa é Pintura”. Aqui o autor apresenta a criação artística como “criação divina e imitação de Deus criador”, sendo esta a tarefa que cabe ao pintor. Ao definir a *pintura (...) como uma declaração do pensamento em obra vesivil e contemplativa e segunda natureza*, está a dizer claramente que a primeira natureza é a de Deus e a segunda é a natureza criada pelo pintor, que reconstrói o universo em íntimo acordo com o cosmos, inspirando-se com humildade na obra divina através de um processo contemplativo que, nas suas palavras, se traduz da seguinte forma: *A santa pintura é contemplação activa* (PA I, 2).

Tal como Landino fez para a poesia, Holanda fez para a pintura uma genealogia sacra, fazendo derivar a genealogia pictórica de Hermes Trimegisto até M. Ângelo, que considera quase um “*prisca pictor*”.

É no Livro II deste tratado – *Diálogos em Roma*⁶ – que identifica a pintura antiga com a “*prisca pictura*” à qual atribui uma origem divina, como expressa ao afirmar que a pintura é *uma nobilíssima ciência que não é de nenhuma terra, mas do céu veio* (PA, II 1).



Fig. 02 Auto-retrato de Francisco de Holanda, *De Aetatibus Mundi Imagines* (c.1573)

5 Em 1563 Manuel Denis realizou traduções para castelhano desse Tratado, que se conservam na Academia de San Fernando em Madrid, que só viriam a ser publicadas em 1921.

As primeiras menções ao Tratado holandiano surgem em meados do século XVIII, por João Baptista de Castro e Diogo Barbosa Machado, mas só no final dessa mesma centúria a obra começou a ser divulgada, graças a Monsenhor José Joaquim Ferreira Gordo, director da Biblioteca Nacional, que em 1790 realizou, em nome da Academia de Ciências de Lisboa, uma viagem a Madrid e ao Escorial em busca de documentos de interesse para Portugal. Encontrou, então, na biblioteca pessoal do embaixador português (Diogo de carvalho e Sampaio) um códice manuscrito de Francisco de Holanda, que continha o Tratado *Da Pintura Antiga*, até então considerado perdido, bem como a II parte do referido Tratado, os *Diálogos em Roma*. Monsenhor Ferreira Gordo realizou uma cópia manuscrita dos dois livros, que hoje se encontra na Academia de Ciências de Lisboa e que serviria de base a todas as edições desta obra, já que o original dessa cópia continua em ignoto paradeiro.

6 Joaquim de Vasconcelos realizou duas sucessivas edições deste Livro II, (Porto, 1896 e, em tradução alemã, Viena, 1899) e, finalmente, do conjunto do Tratado em 1918.

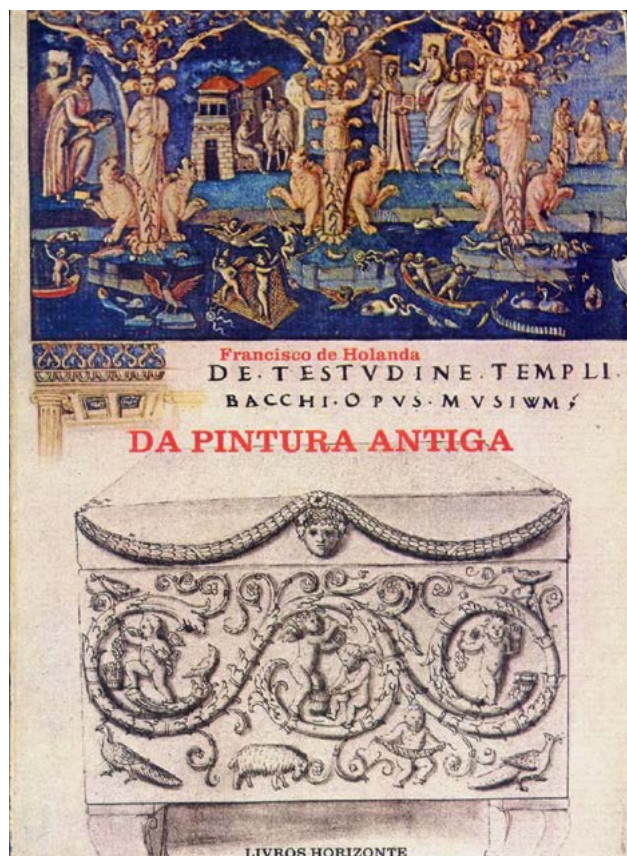


Fig. 03 Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga* (1548)

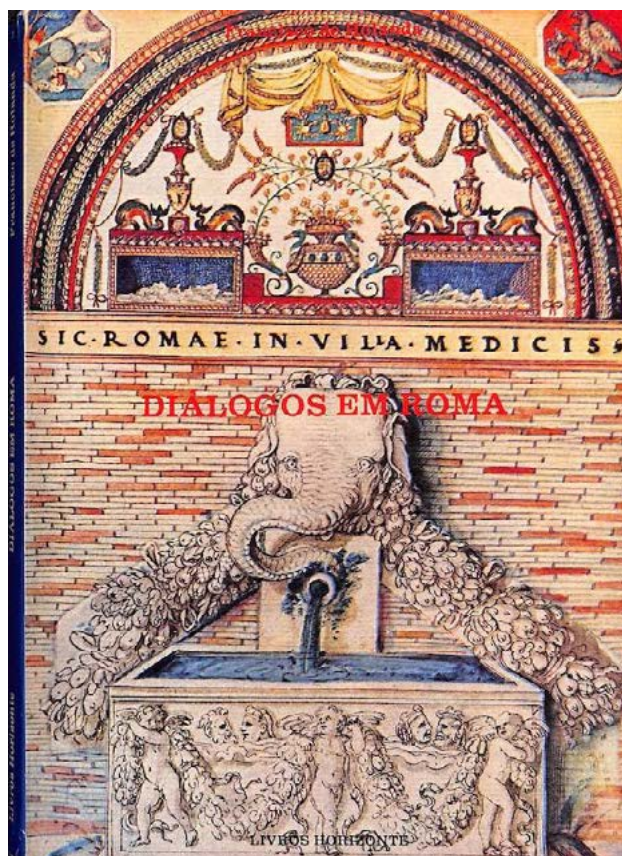


Fig. 04 Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga, II Diálogos em Roma* (1548)

No “Diálogo I” deste mesmo Livro, estabelece uma paragona entre a pintura flamenga e a pintura italiana, confirmando a superioridade desta última, a propósito da resposta dada por Miguel Ângelo à Marquesa viúva de Pescara, Vitoria Colonna, quando esta o interroga sobre «que coisa é o pintar de Flandres», ao que o artista terá retorquido: «a pintura da Flandres satisfará, senhora, geralmente, a qualquer devoto mais que nenhuma de Itália, que lhe nunca fará chorar uma só lágrima, e a de Flandres muitas. (...) Pintam em Flandres propriamente para enganar a vista exterior. (...) E tudo isto, ainda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, nem simetria nem proporção, sem advertência do escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma substância nem nervo. (...) Somente às obras que se fazem em Itália podemos chamar quase verdadeira pintura, e por isso à boa chamamos italiana (...)» (PA II)

O eruditismo holandiano é manifesto também nos desenhos que ao longo de três décadas foi executando (1545-1573), compilados na obra *De Aetatibus Mundi Imagines* (Madrid, Biblioteca Nacional), revelando um estudo atento da Bíblia, da qual é uma verdadeira ilustração estabelecendo, numa atitude verdadeiramente neoplatónica, paralelismos com a Antiguidade pagã, pautada pela procura de verdade e regresso às fontes.

Em 1549 escreveu um segundo tratado, desta vez dedicado ao retrato: *Do Tirar polo Natura*⁷.

Já em 1571, na qualidade de conselheiro de programas urbanísticos da corte, dedicaria a D. Sebastião o tratado *Da Fabrica que falece ha cidade de Lisboa*, onde se propunha dar à urbe um perfil monumental consentâneo com a sua grandeza imperial, como se de uma «nova Roma» se tratasse, senão mesmo,

⁷ Foi, uma vez mais, Joaquim de Vasconcelos que publicou a primeira transcrição (modernizada) desta obra, publicada entre Outubro e Dezembro de 1892, no periódico “A Vida Moderna”.

de uma «nova Jerusalém», continuando a respirar-se o espírito de raiz neoplatónica que domina toda a sua obra, mas viviam-se já tempos em que alguns princípios tridentinos se haviam tornando elementos nucleares da razão de Estado, razão pela qual a obra foi votada ao esquecimento (o seu espírito neoplatónico colidia com as ideias contra-reformistas). Apesar disso, não lhe faltou o ânimo para escrever *De quanto serve a Ciência do Desenho e entendimento da arte da pintura, na republica christan asi na paz como*

na guerra, onde retoma essas ideias, que valeram à obra a censura inquisitorial.

Apesar de a sua teoria de arte se ter tornado inaceitável aos olhos dos censores inquisitoriais e um certo periferismo português ter obstado à sua difusão nacional e internacional, as obras de Holanda não foram estranhas aos círculos culturais e artísticos eruditos do País, revelando-se o seu legado fundamental em todo o processo de *aggiornamento* cultural e artístico do reino.

A IMPORTÂNCIA DA TRATADÍSTICA NO AGGIORNAMENTO ARTÍSTICO

O triunfo do ideário humanista, através da afirmação das *Litterae Humaniores* e das *Liberales Artes* permitiu não apenas o nascimento de uma nova teoria estética e artística, como a consagração do interesse pelos Tratados.

A tratadística da Época Moderna teve subjacentes os pressupostos teóricos vitruvianos, que constituiriam a principal base de sustentação da arquitectura clássica (Wiebenson, 1982).

A obra de Vitruvius, *De Architectura* (20 a.C.) teve cópias sucessivas a partir do século XV – Roma (1486); Florença (1522); Roma (1544) - tendo havido algumas edições ilustradas como a de Fra Giocondo que saiu em Veneza em 1511 e, depois sucessivamente, em 1513 e 1523 em Florença, sendo a de Cesare Cesariano, intitulada *Di Lúcio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece*, que foi dada à estampa em Como em 1521, justamente uma das que maior difusão conheceu. O autor interpreta ingenuamente a arquitectura romana do século I a.C., à luz dos princípios que orientam a arquitectura da Lombardia de princípios do século XVI, fazendo os seus comentários ao texto em notas aparte. Apesar disso, a edição, em grande formato e muito ilustrada, teve um enorme sucesso em toda a Europa, sendo desde cedo bastante utilizada pelos artistas. Em Portugal, em 1541 o Cardeal-Infante

D. Henrique encarregava também o matemático Pedro Nunes de fazer uma tradução da obra para português.

Desde o século XV que proliferou a realização de tratados arquitectónicos, nomeadamente os de Leon Battista Alberti – *De Re Aedificatoria* – apresentado ao papa Nicolau V em 1452; António Averlino “Filarette” – *Trattato dell’architettura* (1460-1464); Francesco di Giorgio Martini – *Trattato d’architettura civile e militare* (1480-1501); Francesco Mario Grapaldi - *De Partibus Aedium* (Parma, 1494) não obstante nem todos terem sido dados à estampa. Um dos que conheceu maior fortuna na Península Ibérica foi o tratado de Diego de Sagredo – *Las Medidas del Romano necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Columnas, Capiteles y otras piezas de los edificios antiguos* (Toledo em 1526) que teve seis edições, três espanholas e três portuguesas, embora todas elas fossem escritas em castelhano. À primeira edição toledana seguiram-se as três edições lisboetas, saídas em 1541 e 1542, sucessivamente, dos prelos de Luís Rodrigues⁸.

Sebastiano Serlio revelar-se-ia um nome incontornável no contexto da tratadística quinhentista, tal a importância assumida pelo seu tratado *Tutte L’Opere d’Architettura et Prospectiva*, eivado de influências neoplatónicas

⁸ Luís Rodrigues foi muito importante na renovação humanística, a ele se devendo a renovação do estilo dos gravados dos livros ao introduzir motivos e frontispícios de estilo renascentista. Livreiro de D. João III, em seu torno se aglutinariam diversos humanistas como André de Resende, João de Barros, Damião de Góis, Garcia de Resende ou Pedro Nunes, entre outros.

plasmadas nas referências à harmonia Pitagórica, na natureza emblemática das ilustrações do *Livro II*, ou no seu conceito de “linha oculta” (*Livros I e II*).

A obra foi publicada em sete Livros, nos quais trabalhou até morrer, sendo os primeiros cinco volumes editados em tempos diferentes, desde 1537 até 1555. Escrita em língua vernácula, está dividida em sectores específicos associados a temas arquitectónicos, seguindo a sua publicação uma ordem de acordo com uma pré-determinação do autor, que ele clarifica aquando da publicação do primeiro volume, o *Livro IV*, seguindo-se depois os volumes III, I e II e, finalmente, o V. O seu Livro VII só seria publicado em 1575. O Livro VI nunca foi publicado, mas sobrevivem duas versões manuscritas e uma série de xilogravuras. De acordo com o autor, a leitura dos sete livros assemelhava-se a um percurso constituído por vários patamares num processo de didáctica revelação, onde cada livro era como que um degrau que ia elevando o leitor numa ordem lógica, que seria a seguinte: primeiro, as definições euclidianas de geometria compreendendo o ponto, a linha e o plano, chegando a comparar o poder das formas puras ao poder de Deus. Em segundo lugar, debruça-se sobre as formas tridimensionais da Natureza, representadas através da teoria da perspectiva, que identifica com a descrição vitruviana de *scenografia*, pelo que defende que a aplicação da perspectiva não é relativa apenas à pintura, mas considera que influencia a própria arquitectura. Em terceiro, estuda a personificação arquitectónica da forma perfeita reflectida no Panteão, que considera um “exemplo arquitectónico,” e nos monumentos idealizados da Antiguidade. O quarto patamar desta aprendizagem é para ele constituído pelas regras das Ordens, progredindo da Toscana até à Compósita, como se evidencia nas antigas ruínas e no texto de Vitruvius, demonstrando a progressão matemática das suas proporções. Em quinto lugar, Serlio debruça-se sobre o uso das Ordens em templos inventados por si próprio, para o que, partindo do Panteão, faz uma adaptação da “maneira antiga” aos restantes onze edifícios que apresenta. Em sexto, estuda o uso das Ordens em projectos de habitações domésticas, partindo das casas mais simples até às grandes construções palacianas. Conclui, por fim, com o sétimo patamar, no qual o autor se refere a problemas práticos com que o arquitecto se pode defrontar, para os quais apresenta diversas soluções.



Fig. 05 Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria* (1452)

O tratado de Sebastiano Serlio foi a obra que melhor divulgou não apenas o conhecimento sobre a herança da Antiguidade, como os próprios ideais classicistas em toda a Europa. A sua divulgação não conheceu limites e as suas ilustrações rapidamente se tornariam imprescindíveis na obra da maioria dos artistas. Além do mais, viria a consagrar a tipologia dos subsequentes tratados de arquitectura.

Mas nem só a arquitectura constituiu objecto de interesse para os tratadistas Modernos. Leon Battista Alberti revelar-se-ia um dos pioneiros no domínio da pintura, à qual dedicou em 1435 um tratado intitulado *De Pictura* (com tradução para toscano – *Della Pittura* – no ano seguinte), onde explana também a nova teoria científica da arte, defendendo a *nobilitas* desta forma de expressão artística, e a ideia da liberalidade do artista, que se distingue do artesão mecânico pelo *ingenio* e pela *mens*, chegando à definição do *Doctus Pictor*.

Também o tratado do francês Jean Pélerin Viator, *De Artificiali perspectiva* (1505) deu um importante contributo para a definição da pintura como uma ciência, equiparando-a em dignidade a outras disciplinas como a Retórica ou as ciências matemáticas. Entretanto, cada vez mais tratadistas e artistas vieram defender a mesma ideia de *liberalidade* do artista (Panofsky, 1939) associando-a ao *ingenio* e ao afecto, casos de Paolo Pino, nos seus *Dialoghi di Pittura* (1548), quando afirmava «A pintura pode ser denominada uma *ars liberalis*, pois a ela é dada a liberdade de criar o que bem quiser» (Warnke, 2001: 239) ou Ludovico Dolce, no *Dialogo della Pittura* (1557). Também Pontormo enaltecerá a nobreza da arte da “divina” pintura ao defender a *fatiches dell’ arte e della mente* a ela associadas, no seu *Il Libro Mio* (1555/1557), sem esquecermos, naturalmente, a defesa da arte da pintura feita por Francisco de Holanda no seu *Da Pintura Antigua* (1548).

A IMPORTÂNCIA DA GRAVURA ENQUANTO MODELO IMAGÉTICO

Graças à invenção dos caracteres móveis no século XV, a arte do livro registou larga expansão, impulsionada pelo Humanismo, pela Reforma Protestante e pela Cartografia, desenvolvendo-se com ela as artes que se ligam à ilustração, nomeadamente a iluminura e a gravura. Mas não se ilustravam apenas os livros, tornando-se frequente a reprodução das obras dos grandes mestres, que assim se transformavam em modelo para outras obras de arte.

As gravuras tiveram grande repercussão na arte portuguesa, como na europeia, em geral, constituindo material fundamental de trabalho em todos os *ateliers* (Batoréo, 2014). Além de ser um meio técnico de expressão, era um meio de difusão de conceitos, pelo que se inculcia nos artistas a ideia de que havia que copiar as gravuras dos melhores mestres como forma de aperfeiçoamento. Os grandes artistas associam-se

às oficinas de gravadores que reproduzem as suas obras, efectuando-se nesse século e no seguinte um verdadeiro comércio de estampas, vendidas pelos gravadores em feiras e festas religiosas, a artistas e coleccionadores particulares, ao mesmo tempo que se assiste a uma exportação massiva das mesmas.

Muitas dessas estampas transformaram-se em fonte de inspiração por pintores e iluminadores, mas também, arquitectos, escultores, tapeceiros, esmalteiros, ourives, calígrafos sendo, muitas vezes, interpretadas de modo ingenioso até, revelando uma lógica compreensão do estilo e do gosto pelos artistas que a partir dali davam asas à sua liberdade criadora. O «plágio» era bem visto, considerando-se talento a capacidade de seguir as novidades ou inovar a partir das novas propostas que chegavam de fora através das estampas, sendo o recurso à gravura prática generalizada.

CONCLUSÃO

Ao longo destas breves páginas procuramos, de uma forma sintética, enunciar os novos pressupostos ideológicos subjacentes às transformações artísticas ocorridas na centúria de Quinhentos, que carrearão uma profunda transformação na natureza das relações entre a imagem e o espectador. O mundo das formas passou a ser visto como uma criação consciente do homem, logo, uma realidade eminentemente cultural que, para conservar um valor universal e objectivo, carecia de uma garantia, o reconhecimento de um modelo cuja autoridade

fosse incontestada. Essa seria doravante a função da cultura Antiga e, em termos artísticos, da arte dos grandes mestres – Rafael e Miguel Ângelo – cujas obras passariam a constituir como que uma linguagem reconhecida culturalmente.

As imagens tornar-se-iam modos de aproximação originais e pessoais de visualizar determinados significados morais e conquistar novos aspectos do visível, provocando uma verdadeira “revolução” na experiência do ser e da sua relação com as mesmas.

REFERÊNCIAS

- ANTAL, Frederick – *Classicism and Romanticism*, London, 1966.
- BATORÉO, Manuel – *Os ‘Primitivos Portugueses’ e a Gravura do Norte da Europa*. Lisboa: Ed. Caleidoscópio, 2011.
- BAPTISTA PEREIRA, Fernando António – “Da Pintura Antigua / Do Tirar Polo Natural”. *Primeiros Tratados de Pintura* (Coordenação com P. Monteiro). Vol.12 da coleção ‘Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa’ (dir. J. E. Franco e C. Fiolhais). Lisboa: Círculo de Leitores:2019.
- BLUNT, Anthony – *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*. Oxford: University Press, 1940 (2ªed. 1956).
- CORREIA, Vergílio – *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928.
- DESWARTE, Sylvie – “Idea et le Temple de la Peinture, II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro”, *Revue de l’Art*, n.º 94, 1991.
- DUBOIS, C.G – *Le bel aujourd’hui de la Renaissance. Que reste-t-il du XV^eme siècle?* Paris: Seuil, 2001.
- FLOR, Pedro – “A Embaixada de Filipe, o Bom, em Portugal e a imagem de D. Isabel, Duquesa da Borgonha”. FERREIRAM, J. P. Ferreira, & T. L. M. Vale (Eds.), *Diplomacia e Transmissão Cultural*. Lisboa: Althum.com | Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2018.
- FREEDBERG, David – *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. London: Paperback, 1991.
- FRIEDLANDER, Walter – *Manneirism and Anti-Manneirism in Italian Painting*. Columbia: University Press, 1957.
- GUSMÃO, Adriano de – “Os primitivos e a Renascença” In João Barreira (dir.) *Arte Portuguesa*. Lisboa: Ed. Excelsior, 1951, pp. 73-256.
- HAUSER, Arnold – *The Social History of Art*. London: Routledge and Kegan Paul, 1954.
- HOLANDA, Francisco de – *I Da Pintura Antigua, II, Diálogos em Roma [1548]*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 1984.
- NYHOLM, Esther – *Arte e teoria del Manierismo, I Ars Naturans*. Odense University Press, 1977.
- PANOFSKY, Erwin – *Studies in Iconology*. Oxford: University Press, 1939.
- SALDANHA, Nuno – *Poéticas da Imagem. A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Ed.Caminho, 1995.
- SANTOS, Luís Reis – “Breves considerações acerca da pintura «primitiva» portuguesa”, *Estudos de Pintura Antiga*. Lisboa, 1943.
- SERRÃO, Adriana V. – “Ideias Estéticas e Doutrinas da Arte nos Séculos XVI e XVII. CALAFATE, Pedro (Dir.) *História do pensamento Filosófico Português*, vol.II. Lisboa: Ed. Caminho, 2001, pp. 337-384.
- SERRÃO, Vítor – “Um Hóspede Ilustre na Santarém Renascentista: Francisco de Holanda (1547-1549). *Mátria*, XXI (Número Especial Evocativo) (2021), 385-448.
- STRINATI, Claudio – *Il mestiere dell’artista. Da Raffaello a Caravaggio*. Palermo: Ed. Sellerio, 2009.
- THOMAS, Werner y STOLS, Eddy – “La integración de Flandes en la Monarquía hispánica”, Werner Thomas y Robert A. Verdonk (dir.) *Encuentros en Flandes. Relaciones y intercambios hispanoflencos a inicios de la Edad Moderna*. Lovaina y Soria: Leuven University Press y Fundación Duques de Soria, 2000.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa – *Notícia de Alguns Pintores Portuguezes e de Outros que, sendo Estrangeiros, exerceram a sua Arte em Portugal*. Lisboa, 1903.
- WARNKE, Martin – *O artista da Corte.Os antecedentes dos artistas modernos* (trad. Brasileira). S. Paulo: Ed. Universidade de S. Paulo, 2001.
- WIEBENSON – *Architectural theory and practical from Alberti to Ledoux*. Architectural Publication Inc, 1982.

“DA CONFORMIDADE DOS QUE A ELREY CHRISTIANISSMO SERVIREM”: UMA VIAGEM PELAS ENCOMENDAS DE MOBILIÁRIO FRANCÊS DE D. JOÃO V

«IN CONFORMITY WITH THOSE WHO SERVE THE MOST CHRISTIAN KING»: A JOURNEY THROUGH KING JOÃO V'S FRENCH FURNITURE ORDERS

Diogo Lemos

Centro de História da Sociedade e da Cultura (CHSC), Portugal

diogolem1@gmail.com

ORCID | 0000-0002-2985-0119

RESUMO

Nas décadas de 1720 e 1730, D. João V encomenda aos artistas da corte francesa um conjunto de peças de mobiliário e de ornamento para guarnecer os seus circuitos palacianos. O conhecimento de muitas destas obras – verdadeiras alaias fabricadas à luz de uma linguagem plástica renovada, emergente no contexto artístico francês da primeira metade do século XVIII – permanece lacunar, fruto da escassez de investimentos científicos nestes domínios. Resgatando preciosas fontes primárias, conservadas na Biblioteca Nacional de França e na Torre do Tombo de Lisboa (Portugal), o presente ensaio tem como principal objetivo dar a conhecer o contexto de expedição destas encomendas, focando na análise dos contextos de produção artística francesa do final do reinado de Luís XIV, governo do Duque de Orleães e início do reinado de Luís XV. No mesmo sentido, ao empreender uma abordagem analítica e comparada, direcionada aos processos de evolução e de continuidade/descontinuidade dos formulários artísticos que caracterizam várias das peças de mobiliário concebidas nestes três contextos, este investimento revela-se, também, essencial ao domínio do mercado da arte onde se incluem objetos artísticos análogos.

PALAVRAS-CHAVE

D. João V | Artes Decorativas | Luís XV | Encomendas reais | Rococó

ABSTRACT

In the 1720s and 1730s, King João V of Portugal (1689-1750) commissioned furniture and ornamental objects from French court artists in order to decorate his palaces. Knowledge of many of these pieces – genuine jewels made according to the renewed artistic formulas emerging in the French cultural and artistic context of the first half of the 18th century – remains sparse, due to the lack of scientific investment in this domain. Retrieving precious primary sources, conserved in the National Library of France and in the Torre do Tombo of Lisbon (Portugal), the main objective of the present work is to make known the context in which these orders were shipped, analysing the contexts of French artistic production at the end of the reign of Louis XIV, the Duke of Orléans' government and the beginning of the era of Louis XV. Likewise, by adopting an analytical and comparative approach to the processes of evolution and continuity/discontinuity of the artistic formulas that characterise several of the pieces of furniture designed in these three contexts, this investment is also shown to be essential to the field of the art market where similar artistic objects are included.

KEYWORDS

John V of Portugal | Decorative Arts | Louis XV of France | Rocaille

CONTEXTUALIZAÇÃO

No plano da arte concebida para os circuitos sagrados de D. João V, é comumente sabido que o rei prestou especial atenção (mas não exclusiva) à cultura artística provinda da cúria papal. Contudo, para garantir que a corte portuguesa comungava da arte produzida nos contextos profanos de outras potências católicas – como França –, D. João V necessitou, também, de estabelecer uma profícua rede de informadores em território francês, composta por embaixadores, agentes e *marchands* que garantiriam a guarnição dos seus circuitos palacianos com as últimas novidades fabricadas para a corte dos Cristianíssimos.

Com a morte de Luís XIV (1715), o panorama artístico-cultural francês sofre um verdadeiro ponto de viragem, assente numa profunda reforma da administração do reino e na transferência da corte do Palácio de Versalhes para Paris. Este ato, sobretudo simbólico, reafirmou a rotura com a austeridade e protocolo criados pelo *Rei Sol*, gerando, justamente, uma mudança de paradigma nos hábitos e costumes da corte francesa que, de resto, o plano artístico e cultural acompanhou:

sobrepondo-se à arte de temática alegórica e mitológica, apologista das façanhas bélicas de Luís XIV.

Efetivamente, o surgimento de uma nova temática de género explorava verdadeiras cenas de cortejamento e erotismo, em cujas representações de cenários pitorescos e selvagens da natureza – quais metáforas da alma humana – sobressaíam. Não é, por isso, de estranhar, que em várias obras executadas durante os períodos da regência do Duque de Orleães e de Luís XV vejamos estruturas arquitetónicas e ornamentais de imposição e afirmação do poder temporal (como colunas, cartelas e brasões e outras ruínas clássicas barrocas), serem domadas por uma profusão de elementos fitomórficos e zoomórficos serpenteantes. Verdadeira expressão da natureza que dominava e enquadrava o homem e não o oposto.

É precisamente a partir deste sentido de libertação das rígidas convenções sociais que devemos enquadrar a arte concebida pelos artistas régios franceses do início do século XVIII, aos quais se delegou a fabricação de várias peças de mobiliário e de ornamento para D. João V.

DE LUÍS XIV A LUÍS XV: PERMANÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES

No que ao mobiliário diz respeito, as curvas serpenteantes e assimétricas, típicas do gosto *rocaille*, começam a deixar a sua marca e a romper com a austeridade classicizante quatorziana ainda no final do século XVII. Contudo, até alcançar esta mudança de paradigma, a cultura artística francesa respondia a outras premissas.

Na verdade, até ao período da Guerra da Liga de Augsburg (1688-1697), o plano económico e político do reino revelava-se favorável a dispendiosas encomendas e as mais importantes peças de mobiliário da realeza

eram fabricadas em prata e não em talha dourada. Estes equipamentos eram compostos por verdadeiros conjuntos de esculturas de vulto¹, adossadas às respetivas estruturas de madeira prateadas – ainda quadrangulares e retangulares² –, e cobertas de têxteis guarnecidos com galões, franjas, borlas, lambrequins de fio de ouro e outros tecidos entrançados e torcidos, provenientes das manufaturas de Gobelins (Singleton, 2017: 68).

Tome-se como exemplo – matricial – a cadeira real de Luís XIV, encomendada em 1669 a Philippe Caffieri (1634-1716), *sculpteur ordinaire des meubles*

1 Frequentemente alusivas às façanhas bélicas de Luís XIV.

2 De pernas e pés seccionados em forma cônica com quatro faces, geralmente com trilhos de tração que se cruzam na forma de um X, sendo o ponto de interseção preenchido com um pequeno ornamento (particularmente a flor-de-lis).

de la Couronne. Segundo as descrições da revista de moda francesa *Mercure Galante* e dos inventários dos bens móveis da coroa francesa, este assento revelava-se uma aparatosa peça de dois metros e meio de altura, executada em madeira entalhada e prateada. Com um conjunto escultórico adossado à sua estrutura, a cadeira real incorporava sete imagens de prata: quatro querubins, adossados às pernas e braços da cadeira, e três outras, rematando os cantos e cachão do espaldar, que representavam, respetivamente, a Força/Fortaleza (com o seu bastão), a Justiça (com a sua balança e espada) e Apolo (com a sua lira e a coroa de louros).

Este programa iconográfico invoca, justamente, os seres celestes da antiguidade clássica de que Luís XIV se apropriou para o reforço da imagem da monarquia que conquista e reina por direito divino. Apolo desempenha um papel essencial na dupla configuração da imagem do rei apresentado como mecenas – que, através da lira, se anuncia patrono da música, dança e das artes – e do rei que encarna o próprio Sol – “(...)suffisant seul à tant de choses, [comme] à gouverner d’autres empires, comme le soleil à éclairer d’autres mondes, s’ils étaient également exposés à ses rayons.” (Gaubert, 1992: 136-137). Já a apropriação da Fortaleza e da Justiça alude aos feitos homéricos do monarca que domina e conquista – por direito –, através da guerra.

Todavia, sensivelmente a partir de 1680, a associação da imagem do rei a cenários alegóricos e respetivas divindades, virtudes e, em suma, aos símbolos e signos da antiguidade clássica, começa a ser contestada. Dado facto assenta sobre um enquadramento social e político que importa referir.

Também na política houve uma tendência descendente. A segunda metade do longo período do governo pessoal foi menos bem sucedida do que a primeira. Foi um período nem de paz nem de vitória. (...) a França foi incapaz de derrotar a Grande Aliança dos seus inimigos. A guerra da Liga de Augsburg durou de 1688 a 1697, e a Guerra da Sucessão Espanhola de 1702 a 1713. Essas guerras foram caras, deixando o estado profundamente endividado, e apesar dos triunfos individuais, (...) os últimos vinte e cinco anos do reinado podem ser descritos como “o ocaso” real. (Burke, 2007: 118)

A crescente onda de crítica acesa a Luís XIV acusava o rei de massacrar os territórios e domínios das potências cristãs vizinhas (violando constantemente a Lei Fundamental), expondo o seu comportamento tirânico e irascível – qual fúria de Marte –, particularmente na invasão francesa ao Palatinado (1688). Do mesmo modo, a sua personalidade despótica e tirana era, também, sublinhada através de panfletos que se insurgiam contra o poder régio (sobretudo no famoso panfleto lançado em 1689). Enfim, a fabricação da imagem do rei via-se severamente contestada pelos seus detratores, que acentuavam as “referências aos “louvores extravagantes» [...] que «explodiram a sua ambição, comparando-o ao Sol.” (Burke, 2007: 147-153).

Ora, estas consequências políticas e sociais tiveram um impacto profundo na produção artística francesa, na qual se inserem, naturalmente, o mobiliário e as artes decorativas. A mudança de paradigma, no plano destas disciplinas artísticas, dá-se, porventura, em 1690, no momento em que, de forma a reunir liquidez para gerir as despesas advindas da Guerra da Liga de Augsburg, Luís XIV se vê obrigado a mandar fundir grande parte das peças de mobiliário em prata do palácio de Versalhes, nas quais se incluía a cadeira real (Maës, 2013: 64-65).

Assim, é precisamente a partir da necessidade de se guarnecerem os circuitos palacianos com novos equipamentos adequados ao plano económico e político do reino – qual necessidade que aguça o engenho – que, já nos alvares do século XVIII e com maior notoriedade durante o período da regência, o trabalho de marcenaria e de douramento – menos dispendioso que o mobiliário esculpido em prata – se dissemina como moda, marcando, indiscutivelmente, toda a primeira metade do século XVIII. A (re)adaptação dos circuitos artísticos à necessidade de perpetuar a opulência de uma monarquia de prestígio (mas em declínio financeiro), que se dissociava da narrativa bélica³, anunciaria uma nova linguagem compositiva e decorativa que tirou partido do brilho da folha de ouro e da maleabilidade e expressividade da madeira.

Efetivamente, o trabalho de ourivesaria das esculturas de vulto que se adossavam às peças de mobiliário, ver-se-ia substituído pelos contorcionismos do trabalho de talha da madeira (ainda algo robustos e pouco

3 Como várias obras de pintura e escultura deste período também atestam.

sinuosos no final do reinado de Luís XIV e do período da regência), e por pontuais mascarões entalhados e dourados ou de bronze e latão, tal como atestam várias obras de André-Charles Boulle (1642-1732) e de Jean Berain o Velho (1640-1711) – artistas ao serviço real, percussores do novo paradigma artístico.

Não obstante, após a destruição da cadeira real de prata, em 1690, uma outra é mandada fazer. O novo assento real, referido pela primeira vez em 1703, enunciaria as bases daquelas que são as fórmulas compositivas e plásticas assentes num novo panorama político e económico, nas quais, posteriormente, o gosto do período regência se inspiraria:

Un grand fauteuil pour le trône de riche broderie d'or relevé sur fond d'argent gaufré, le dossier ceinturé représentant la devise et les chiffres de Louis XIII, terminé par une couronne royale de bois sculpté doré, les accotoirs de bois sculpté doré terminés de deux têtes de lion ; le carreau couvert par-dessus et les côtes de ladite broderie représentant une coquille et une fleur de lis enfermée de rainceaux et fleurs de chenille au naturel, garny par devant et les côtés d'une grande campanne de broderie d'or ; le pied sculpté doré (...)⁴

Segundo a descrição, é, desde logo, notório, que o programa iconográfico empregue na nova cadeira real não integra quaisquer divindades clássicas. Em contrapartida, a descrição enfatiza a apropriação de iconografia que, de forma inequívoca, se associava diretamente ao rei e à dinastia capetiana. Desde logo, através da apropriação da iconografia outrora utilizada por Luís XIII (1610 – 1643): o monograma com a letra “L”, rematado com a coroa real. De facto, Luís XIII é o primeiro dos Bourbon de França a apropriar-se da letra “L” como signo dinástico (Coste et Al., 2007:6). Este motivo iconográfico ganha particular destaque, justamente, com Luís XIV, que lhe acrescenta um outro “L”, nascendo assim o monograma em duplo “L”, tão característico da representatividade da monarquia francesa de toda a primeira metade do século XVIII (Coste et Al., 2007:6). Além da utilização do monograma, emprega-se, naturalmente, a flor-de-lis – outro dos símbolos por excelência da monarquia francesa – e a concha – utilizada ao longo de toda a primeira metade do século XVIII. Os braços terminam em mascarões leoninos, ainda em correspondência com parte do



Fig. 01 Cadeira, Paris, c. 1700-1710, madeira de nogueira entalhada dourada, veludo, encosto e assento em palhinha, 144.8x70.2x71.1 cm, © Metropolitan Museum, Nova Iorque (fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/194242>)

4 Paris, Archives nationales, sous-série O¹, *Inventaire général des meubles de la Couronne*, 1729 Apud. Maës, 2013:66.



Fig. 02 Hyacinthe Rigaud, *Retrato de Luís XV, Rei de França*, 1721, Madrid, Património Nacional (fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/1721_-_Louis_XV_%28Patrimonio_Nacional%29.jpg)



Fig. 03 Hyacinthe Rigaud, *Retrato Luís XV, Rei de França*, 1730, Palácio de Versalhes, Paris © RMN-GP (Château de Versailles) (Fonte: <http://collections.chateauversailles.fr/#a26e123f-7b85-43c5-ae97-decc1ac84097>)

programa decorativo utilizado no reinado de Luís XIV. Os pés são entalhados e dourados, talvez enunciando uma mais sinuosa curva.

Estes motivos compositivos e decorativos reproduzir-se-iam noutros assentos reais, sendo, inclusivamente, transportados e explorados durante o período da regência e reinado de Luís XV. Tenha-se como exemplo uma das cadeiras de estado do final do reinado de Luís XIV (**fig. 01**), de espaldar preenchido com palhinha (de típica inspiração oriental (Ragio et Al., 1989: 25), cujos remates adossados com duas salientes volutas de acanto denotam já o gosto em modelar a estrutura com formas mais dinâmicas, inscritas em esquemas de composição circulares e simétricos, tão característicos do período da regência e do início do reinado de Luís XV. Note-se que a cadeira ostenta a flor-de-lis e o monograma empregue pelo *Rei Sol*, encimado pela coroa real. Trata-se, sem dúvida, de um assento de aparato régio (Ragio et Al., 1989: 25).

Além destes apontamentos, o programa decorativo utilizado na estrutura fronteira do assento – uma espécie de trama cruzada em losango que serve de fundo à composição da flor-de-lis e do monograma – é, também, característico do gosto regência, reproduzindo-se nos primeiros anos do reinado de Luís XV, como atestam os dois retratos do monarca (**figs. 02 e 03**). Contudo, as pernas da cadeira representada no retrato da década de 1720 (**fig. 02**) denotam a permanência de uma tipologia em secção cónica torneada, ainda característica do reinado de Luís XIV, opondo-se estas às representadas no retrato da década de 1730 (**fig. 03**) – e que descrevem já uma tipologia em curva sinuosa, tão típica do designado estilo rococó.

Importa salientar que, entre a tipologia (rígida) de perna em secção cónica e a tipologia (sinuosa) de perna em curva em “S”, parece destacar-se uma outra, transitória entre ambos os trabalhos de marcenaria.



Fig. 04 Autor desconhecido, *Retrato de Luís XIV e da família real*, c.1715 – 1720, © The Wallace Collection Londres, (fonte: https://www.wallacecollection.org/media/images/Madame_de_Ventadour_with_Louis_XIV_and_his_He.width-2000.jpg)

Observe-se o retrato da família real de Luís XIV (fig. 04), cujas peças de mobiliário de assento (uma cadeira de braços e um tamborete), apresentam assentos ainda adornados com galão de ouro e com uma tipologia de perna em robusta curva em “S”⁵, distinta da sinuosa perna que termina em pé de voluta, característica do reinado de Luís XV, mas que a parece antever.

Ainda sobre o retrato de Luís XV da década de 1730 (fig. 03), observe-se que o cachaço do espaldar e a estrutura fronteira do assento são rematados com dois elementos decorativos tipo concha, sendo que o utilizado no espaldar se encontra virado para baixo – composição típica das décadas de 1720 e 1730.

Efetivamente, a concha tem vindo a ser entendida como um dos motivos decorativos, por excelência, da primeira metade do século XVIII. Contudo, e apesar de se revelar, indiscutivelmente, um motivo decorativo característico da linguagem plástica empregue nos governos de Luís XIV, do Duque de Orleães e de Luís XV⁶, Esther Singleton acautela que nem toda a “concha” o é de facto (2017: 73). Não obstante, tendo como base a imagem de uma peça de mobiliário onde se utiliza uma palmeta como elemento decorativo – passível de ser confundida com uma concha – a autora cuida que tenhamos atenção na distinção destes dois motivos (Singleton, 2017: 106).

5 E que, aliás, artistas como Boulle e Berain exploram nas suas obras.

6 Sobretudo neste último, como veremos.

Ora, a utilização da palmeta como símbolo iconográfico remonta ao período das culturas orientais Síria, Fenícia, Egípcia etc., sendo, posteriormente, assimilada pelas culturas clássicas grega e romana. Este motivo iconográfico – representação estilizada da palmeira – aludia à vital importância que esta árvore desempenhava na subsistência destas culturas, sendo, sobretudo, associada aos oásis: verdadeiros templos de água das terras áridas e secas (Perez, 2006: 53). Só os mais dignos eram agraciados com tal dádiva da natureza.

Com a descoberta dos motivos grutescos e com a apropriação da linguagem clássica para a fabricação da imagem de Luís XIV, a palmeta ganha grande sentido de adequação e associação ao rei, inclusa nos mais diversos suportes existentes nos circuitos reais. Compreende-se: a palmeira era associada a

nôtre Apollon aussi bien que la Palmier: parce quil est né entre ce deux arbres [palmeira e oliveira], soit parce qu'il aime la chaleur et ne profice pas aux climas septentrionux, foit encore parce qu'il retient ses feuilles en Hyver, qui sont preservées du froid, par l'unctuosité et le chaleur qui leur sont naturelles. (Bauderon, 1684: 230-231)

Um verdadeiro símbolo de recompensa – e, sobretudo, de direito régio. A sua utilização como elemento decorativo fitomórfico prolonga-se pelo século XVIII, a par da concha, que, morfologicamente, se revela tão adaptável quanto esta. Porém, e ainda que alguns casos se revelem, possivelmente, verdadeiros híbridos aglutinadores destes dois elementos, eles não deixam de ser distintos, competindo, por isso, a sua correta interpretação. Se observarmos o retrato do *Rei Sol*, pintado por Hyacinthe Rigaud (1659-1743) (**fig. 05**), notamos que a representação da palmeta, inclusa no cachaço da cadeira real, se caracteriza pela nítida separação da sua folhagem – mais ou menos estilizada –, por vezes pontuada por pequenas esferas, em correspondência com o fruto da palmeira⁷.

Já a representação da concha, sobejamente adaptada às composições assimétricas do designado *genre pittoresque* – expressão mais marcante da arte rococó, como mais à frente veremos – distingue-se pelos nume-



Fig. 05 Hyacinthe Rigaud, *Retrato de Luís XIV, Rei de França*, 1701, © 2009 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle (fonte: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/louis-xiv-1638-1715>)

⁷ Não raras são as vezes em que a concha é, também, acompanhada por pequenas esferas que representam pérolas. Por norma, estas localizam-se dentro e ao meio da concha. Veja-se o relógio fabricado por André-Charles-Boulle, conservado no Metropolitan Museum de Nova Iorque.



Fig. 06 Oeuvre de Juste-Aurèle Meissonnier, *Canapé executado para o Conde de Bielenski, da Coroa da Polónia em 1735*, c. 1742-48, © Metropolitan Museum, Nova Iorque (fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/377493>)

rosos veios que a compõem e pela sua contínua e característica linha de contorno (figs. 06 e 07).

Ainda no plano dos formulários decorativos e ornamentais utilizados na antiguidade clássica – dos quais França se apropria –, refira-se um outro: uma espécie de têxtil semicircular armado com estruturas pontiagudas que, na pintura de mosaico presente nos vestígios arqueológicos de Herculano, parece encimar e glorificar a presença de divindades romanas (fig. 08). Não obstante, e uma vez mais, os artistas franceses ao serviço da coroa, como é o caso de Jean Lepautre

(1618-1682)⁸, transportam o motivo clássico em análise para os circuitos régios, apropriado ao longo dos governos capetianos⁹.

Além deste motivo – não raras vezes compreendido como um arabesco ou formulário oriental – a sombrinha chinesa, frenético delírio da corte francesa na primeira metade do século XVIII parece, também, ter sido adotada como elemento decorativo de remates centrais e laterais, podendo esta, na verdade, (con)fundir-se com o motivo anteriormente apresentado. Se observarmos, uma vez mais, o retrato de Luís XV da década de 1730, percebe-

⁸ Refira-se que, naturalmente, esta opção decorativa – verdadeiro motivo grotesco – foi também apropriada pelos artistas italianos da centúria do Quinhentos, como aliás atestam as obras de Marco Marchetti (1528 – 1588), particularmente o seu desenho preservado no Museu Nacional de Arte Antiga e a pintura da Galleria Comunale d'Arte, em Faenza.

⁹ Tal como acontece no tapete feito para a cadeira real de Luís XV, conservado no The Cleveland Museum of Art, Ohio.

mos que a figura utilizada para rematar o cachaço da cadeira, bem como a utilizada na estrutura fronteira do assento, se aproximam do motivo representado na pintura de mosaico romano, não se excluindo, todavia, que possa tratar-se de um verdadeiro caso de hibridismo entre os restantes três elementos decorativos aqui enunciados: palmeta, concha e sombrinha chinesa. Verdadeira Odisseia entre as culturas da antiguidade clássica e oriental, polvilhada pelas reinterpretações e inovações dos artistas franceses dos alvares do século XVIII.

A transformação do mobiliário entre o período da regência e de Luís XV dá-se com alguma desenvoltura, não tardando a que a morfologia da sinuosa curva em “S”, característica do gosto rococó – originalmente designada curva *pied de biche* (Félice, 1920:3) –, ganhe maior protagonismo face às pernas estáticas de secção cónica de quatro faces e às pernas de robustas curvas em “S” que vimos representadas no retrato de família de Luís XIV.

Note-se um outro modelo típico de cadeira (fig. 09) que marcou, com grande notoriedade, o período da regência e início do reinado de Luís XV. Nestes exemplos, as duas proeminentes volutas de acanto que rematam ambos os lados dos espaldares apresentam-se ainda algo rígidas, mas as pernas denunciam já a sinuosidade da curva que termina com pés de voluta, típica da gramática explorada no gosto rococó. Destaquem-se, ainda, ambos os pormenores que centram os cachaços e estruturas fronteiras dos assentos: dois curiosos motivos entalhados que parecem representar uma pequena palmeta alocada ao centro de uma concha.

A expressão mais reconhecida do gosto rococó firma-se com o curvar das estruturas de ambas as prumadas dianteiras, traseiras e espaldar, e, sobretudo, com a exploração intensa da forma curva e assimétrica, características do designado *genre pittoresque*: temática criada por artistas ao serviço da coroa como Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), Sébastien-Antoine Slodtz (1695-1754) e Paul-Ambroise Slodtz (1702-1758), Nicholas Pineau (1684-1754) e Jacques de Lajoüe (1686-1761) (Baily, 2014: 65).

A nova linguagem compositiva, tão evidente nas obras de La Lajoüe, Meissonnier, Pineau ou ainda dos irmãos Slodtz, é expressa através de representações de ruínas arquitetónicas do designado período barroco; de fontes e grutas de onde transbordam cursos de água; de cártulas partidas que, antes, poderiam ter adornado uma aparatosa cartela de um brasão e através dos contorcionismos



Fig. 07 François de Troy, *Retrato de Luís XV e de Mariana de Espanha*, 1723, Fonte: © Gérald Garitan



Fig. 08 Autor desconhecido, *Neptuno e Anfítrite*, [s.d.] Herculano (fonte: <https://www.visitpompeiivesuvius.com/en/herculaneum>.)

e convulsões vegetalistas e concheadas, invadidas e habitadas por seres répteis híbridos e fabulosos. A verdadeira apoteose que rompe com a ordem e austeridade advinda do reinado de Luís XIV, ainda algo expressa no período da regência (Lemos, 2019-2020: 62).

Entre os motivos decorativos explorados neste contexto, destaca-se a figura mítica do dragão, apropriada por muitos artistas que se filiam no *genre pittoresque*. Contudo, nem sempre o seu entendimento iconográfico permitiu que fosse integrado como elemento decorativo desvinculado de uma mensagem moral e catequética

de distinção entre o Bem e o Mal: não nos esqueçamos da forte carga simbólica que o triunfo sobre o dragão desempenhava no mundo ocidente cristão (Toutain-Quittelier, 2019:1). Com efeito, será só a partir do início do século XVIII e, em particular, através do papel de transmissão cultural que os jesuítas desempenharam na relação entre Oriente e Ocidente – mais concretamente através da obra *Nouveau mémoire sur l'état présent de la Chine* (1697) – que os répteis alados se afirmam no bestiário ornamental francês, transportando consigo a sua intencionalidade semântica oriental: vigilância e prudência (Toutain-Quittelier, 2019:9)¹⁰.

10 Vejam-se os retratos de Luís XV e Maria Leszczyńska, cujas credências são, respetivamente, pontuadas por uma besta alada que confronta um querubim e por um outro ser alado que enfrenta o mascarão de um velho sátiro (Lemos, 2019-2020: 46).

Nas artes decorativas e particularmente no mobiliário, é precisamente a partir dos trabalhos de Meissonnier, Pineau, Lajoüe ou dos irmãos Slodtz que o programa morfológico e decorativo assimila, com maior notoriedade, as referências dos dragões orientais, das conchas e de outros elementos da mesma ordem e de toda uma profusão de motivos fitomórficos que domam as suas estruturas. Com especial incidência no mobiliário de assento, os esquemas compositivos simétricos e circulares que, antes, definiam a morfologia das estruturas dos espaldares, assentos e pernas, veem-se, agora, deformados por formas elípticas e eixos convexos, contorcidos e fracionados por formas em “C” e “S”, tal como o atestam as palmetas, conchas, sombrinhas ou os híbridos que rematam e se adossam aos cachacos, pernas, braços e estruturas dos assentos (fig. 06). Contribuindo para este sentido ornamental e decorativo, os espaldares, pernas e braços de cadeiras e tamboretas são também caracteristicamente perfilados com filetes que acompanham – e enfatizam – a morfologia estrutural das peças, sendo alguns dos Joelhos das pernas de cadeiras, credências, etc., pontuados, por motivos elípticos e circulares, de provável alusão a pedras preciosas, como as pérolas (fig. 10).

No que ao mobiliário de assento de Luís XV diz respeito, sabe-se que, em 1738, o rei encomenda um enorme conjunto de móveis para guarnecer os apartamentos reais e a sala do trono (Maës, 2013: 101). Efetivamente, será só a partir de 1743 que a sala do trono se vê guarnecida com um impressionante conjunto de cadeira de braços, estrado revestido com tapete e baldaquino com dossel, concebido pelos irmãos Sébastien-Antoine Slodtz e Paul-Ambroise Slodtz segundo os formulários do *genre pittoresque* (fig. 11) (Maës, 2013: 110).

A cadeira real – aparatosa peça de dois metros e sessenta centímetros – entalhada e dourada, apresenta pernas em sinuosas volutas curvas, rematadas, nos Joelhos, por mascarões de leões em bronze que denunciam a integração de parte do programa iconográfico presente na última cadeira real de Luís XIV. Destacam-se, ainda, os característicos motivos concheados, assimétricos e em “C”, adornados por duas grandes folhas de palmeira que se estendem desde o espaldar até à estrutura fronteira do assento, servindo, simultaneamente, de apoio de braços. O cachaco é rematado por uma composição de armas depostas – como, aliás, se vinha já a explorar desde o período



Fig. 09 Cadeira de braços, madeira de carvalho entalhada e dourada, tapeçaria lisa de damasco, 113,8x69,3,75,9 cm, c.1700 – 1730, Palácio de Versalhes, Paris © RMN-GP (Château de Versailles)



Fig. 10 Cadeira de braços, madeira de faia entalhada e dourada, damasco azul, 109.9x74.9x59,7cm, c.1750, Fonte: © Metropolitan Museum, Nova Iorque (Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/198943>)

da regência –, coroadas com uma grinalda de flores, porventura em alusão às glórias militares passadas, mas, também, ao distanciamento do regime autoritário e bélico praticado por Luís XIV.

As folhas de palmeira, neste caso – mas também em muitos outros que espelham a fabricação da imagem do poder temporal das monarquias ocidentais –, simbolizam, tal como a própria árvore, o papel que a instituição monárquica desempenha na subsistência do plano terreno: “La famille Royale étoit un Palmier qui produisoit allez de branches” (Limiers, 1724: 43).

Além das duas grandes folhas de palmeira que enquadram a composição da cadeira real, encontram-se, fixadas no dossel, as armas do reino de Luís XV: de França e de Navarra. Rematadas pela coroa real, cetro e a mão da justiça, são amparadas por dois ramos de palmeira unidos que aludem aos domínios terrenos do reino, simbolizando a aliança entre as duas casas reais. Este motivo iconográfico é, aliás, empregue no consórcio entre Luís XIII e Ana de Áustria:

La fecondité de ce Mariage est figurée sur la Medaille XXVIII^{me}. par 2. seps de Vigne plantez au pié d’un Palmier, au Branches duuel ils s’attachent. Et l’appui mutuel que les deux Couronnes en recevoient, est exprimé par la Legende en ces termes: REXIT ET EREXIT (C’est le Palmier qui l’êceve & qui la soutient).

On peut aussi entendre par la Palmier le Trône du Roi, où l’Infante étoit élevée par fon Mariage. (Limiers, 1724: 43)

Terminando a análise dos formulários artísticos franceses, compete salientar que o *genre pittoresque* começa, porém, a perder protagonismo em França no final da década de 1750 e em praticamente toda a segunda metade do século XVIII. O desencanto pelo fantasioso universo *rocaille* daria, progressivamente, lugar ao apelo por uma espécie de estética funcional que restauraria, uma vez mais, o gosto pela antiguidade clássica, recusando os contorcionismos e convulsões vegetalistas e concheadas de *gosto pitoresco*: considerados o espelho frívolo e decadente das classes endinheiradas e nobres.

Vejamos, agora, de que forma é que estes formulários foram assimilados pela cultura artística do reinado joanino.



Fig. 11 Sébastien-Antoine Slodtz e Paul-Ambroise Slodtz, Trono para Luís XV, 1743, Biblioteca Nacional de França (fonte: Fuhring, Peter – *Conceber as artes decorativas. Desenhos franceses do século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 145.

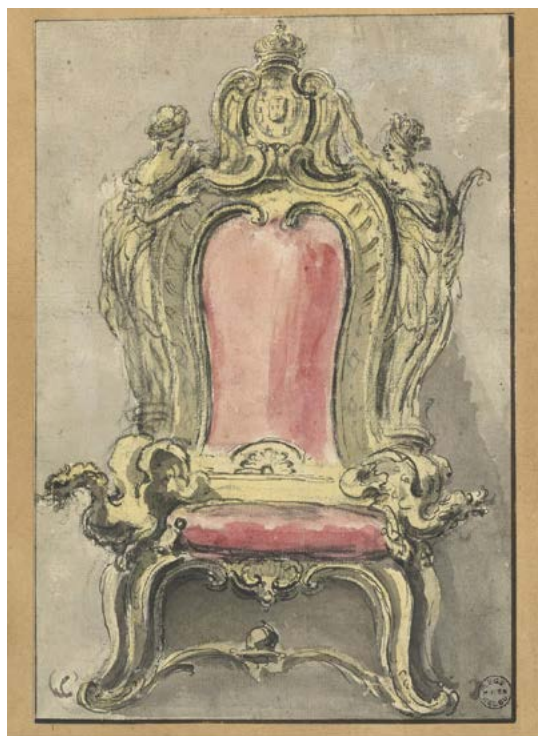


Fig. 12 Juste-Aurèle Meissonnier, Projeto de um trono para o rei João V de Portugal, vista de frente, 1728, Fonte: © Biblioteca Nacional de França (fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10050725x.r=JusteAur%C3%A8le%20Meissonnier?rk=42918;4>)

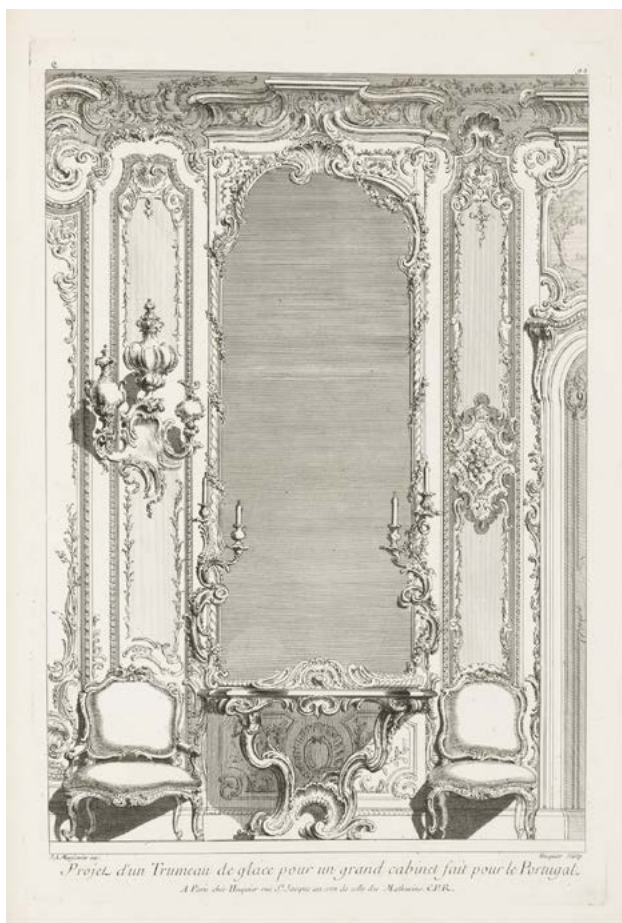


Fig. 13 Oeuvre de Juste-Aurèle Meissonnier, *Projeto de um tremó e espelho feito para Portugal*, 1742-1748, © Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum (fonte: <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18222689>)



Fig. 14 Cadeira de Braços, marroquim (couro), 1,1mx0.69cmx0.56cm, c. 1710 – 1720, © Museu do Louvre, Paris (fonte: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/paire-de-fauteuils-la-reine-1>)

DE FRANÇA PARA PORTUGAL: AS ENCOMENDAS DE MOBILIÁRIO DE D. JOÃO V

Ao ter conhecimento deste intenso período de criação de novos formulários artísticos (Lemos, 2019-2020: 46), D. João V encomenda, entre as décadas de 1720-1730, várias peças de mobiliário para guarnecer o Paço da Ribeira, entre as quais um novo trono real (Santana, 2020: 14). Este aparatoso conjunto de peças, encomendado em 1727 e expedido em 1731, era composto por um estrado e tapete sobre o qual pousavam um bufete coberto e a cadeira de prata dourada, concebida segundo o modelo desenhado por Juste-Aurèle Meissonnier¹¹ (Furing, 2005: 92) (fig. 12).

Com base nos desenhos de Meissonnier, a cadeira real atesta a aplicação dos formulários lançados pelo *genre pittoresque*: das sinuosas pernas em voluta que sustentam a estrutura do assento, rematada na sua face fronteira por um motivo em concha assimétrica, aos braços que parecem personificar duas bestas aladas, porventura em representação da serpe – um dos motivos iconográficos apropriados pela casa real de Bragança. O espaldar é rematado por duas figuras. Do lado direito, uma figura indígena, representando a América, como o atestam os atributos iconográficos representados: o

11 Conselheiro artístico contratado pela corte portuguesa, responsável por corrigir, aprovar e, inclusivamente, conceber os projetos decorativos relativos ao trono do rei.

cocar de penas de papagaio e o arco de flechas. A representação desta alegoria que, literal e metaforicamente, sustenta o escudo real – a nação –, numa alusão clara às conquistas e subjugações transatlânticas, é, do mesmo modo, utilizada na cadeira real de Luís XV representada no retrato do monarca, pintado por Jean Ranc (1674-1735), e noutros apontamentos dos circuitos de aparato do palácio de Versalhes. Já no lado esquerdo da cadeira, alocada simetricamente, observamos uma alegoria ao continente africano. Insurgindo-se, a par com a América, como parte de um programa iconográfico que instrumentaliza os continentes conquistados para a dignificação – e sustento – da monarquia portuguesa, estas duas figuras consubstanciam-se na narrativa da expansão imperial, mas são também símbolos da extração e apropriação dos avultados recursos que dela surtiem (Lemos, 2023: 290-293).

Além de conceber este conjunto, Meissonnier é ainda encarregue, em 1728, de redecorar alguns dos interiores do Paço da Ribeira, como atestam os desenhos inclusos no álbum *Oeuvre de Juste-Aurèle Meissonnier* (fig. 13) (Myers, 1991: 118). Tal como indica Marie-Thérèse Mandroux-França, os desenhos feitos *Pour le Portugal*, poderão corresponder ao projeto de remodelações dos apartamentos da rainha D. Maria Ana ou do príncipe D. José, fruto das aparatosas remodelações levadas a cabo durante os anos de 1728 a 1732 (Mandroux-França; Préaud, 1996-2003:90).

Neste caso, as cadeiras e credências (bem como o trabalho em *boiserie*) reproduzem, justamente, os recipientes explorados por Meissonnier no contexto francês, o que não deixa de atestar – uma vez mais – que a realza portuguesa tinha conhecimento da cultura artística *rocaille*, muito antes de esta ser introduzida de forma sistemática no Norte de Portugal, na década de 1750.

Ainda sobre as encomendas a França, assinale-se que se conserva no Arquivo Nacional da Torre do Tombo um documento que nos dá conta da expedição de um

conjunto de encomendas de têxteis, perucas, estampas, relógios, pratas, estojos de *toilette* e peças de mobiliário provindos de Paris, entre 1727 e 1730¹². No que ao mobiliário diz respeito¹³, sabemos, efetivamente, que os intermediários de D. João V frisaram a necessidade de as encomendas dos equipamentos móveis serem “da Conformidade dos que a ElRey Christianissimo servirem”. Estas exigências ficariam registadas na correspondência que o secretário de Estado do reino, Diogo de Mendonça Corte Real, manteve com o agente sediado em Paris, Francisco Mendes de Goes, a 4 de novembro de 1726:

Vm. Tem recebido as ordens de quantos, e quais são os vestidos q hade remeter para S Mag.ª e do tempo, em que lhe hade fazer as remessas; pello que não he necessário agora repetir-lhe o que deve fazer nesta parte sò acrescento que Vm. mandarà logo fazer duas camas de campanha da mesma sorte que para ElRey de França se costumão levar quando vay a algumas Cazas de campo, aonde não tenha as lages próprias, e Vm saberà se nestes cazos vão tambem aparatos; Bofetes, e Cadeiras para adornar a Camara, em que ElRey de França pouzar, como tambem mais algumas Cazas, enquanto ache que assim he, mandarà fazer não sò os leytos, e Camas, mas todos os mais moveis da Conformidade dos que a ElRey Christianissimo servirem, e esta encomenda deve vir logo.¹⁴

Inclusa nesta remessa, note-se a expedição, em Junho de 1727, de “Huma grande cadeyra de repouso coberta de marroquim”, cuja parte da despesa incidia “Pela mad.ª da Cad.ª em escultura dourada” e por “dourar todas as ferrages”¹⁵. Esta tipologia de cadeira de braços sintetiza o encontro dos gostos francês e português, na medida em que o *marroquim* – couro – revestiu, como um dos materiais por excelência, o mobiliário português desde, pelo menos, o século XVI; situação esta, aliás, atestada pelo alvará de entrega de “duas cadeiras que el-Rei [D. João III] mandou fazer de couro, lavradas de seda com franja de ouro e seda e

12 A.N.T.T. Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 705. Ressalve-se que muitas peças de mobiliário são expedidas em 1727, o que poderá indiciar uma encomenda anterior ao referido ano e, com efeito, a alienação da gramática explorada pelos artistas criadores do *genre pittoresque*. Reitere-se que Meissonnier só é contratado por Portugal em 1727. Relembre-se o caso do toucador e conjunto de *toilette* da princesa D. Maria Bárbara que é encomendado em 1727 e só em 1729 é expedido para Lisboa.

13 Alguns registos de expedição do ano de 1727 são acompanhados pelas descrições “pa jornadas”, em alusão as encomendas que se realizaram no contexto da jornada rumo ao rio Caia, onde se sucedeu a troca das princesas: “Dous moveis completos pa jornadas contendo cada hum dois ditos moveis hum leito, (...) tapeçaria de damasco, hua Cada seis tamboretas rasos, hum bofete cobertores colechoens e mais cousas necessárias”. A.N.T.T., Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 706, fol.5.

14 A.N.T.T., Ministério dos Negócios Estrangeiros, Maço 16.

15 A.N.T.T., Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 706, fol.18.

com 31 cravos de prata cada huma” (Pinto, 2008 :47). Em França, a utilização do couro como revestimento do mobiliário de assento não era tão comum, senão mesmo residual, ganhando, contudo, grande notoriedade no seio da realeza, nobreza e classes mais endinheiradas do século XVIII, como revelam o *Inventário dos Móveis da Coroa Francesa* e o conjunto de cadeiras, canapés e tamboretos conservados no Museu do Louvre. Algumas destas últimas peças de mobiliário, como a cadeira de braços (fig. 14), guarneceram o célebre *Hôtel* parisiense da rua de Richelieu, mandado construir por Pierre Crozat (1661-1740), colecionador de arte e consultor da família real francesa. Este modelo de cadeira sintetiza o encontro dos formulários explorados no final do reinado de Luís XIV e do governo do Duque de Orleães através dos prenúncios das formas mais delicadas do gosto rococó, característicos do reinado de Luís XV. Observem-se as sinuosas pernas em voluta e a estrutura do espaldar, ainda algo rígida, adornados por uma profusão de motivos fitomórficos e concheados.

De resto, sabe-se que Pierre Crozat foi contratado pelos intermediários de D. João V como consultor das encomendas francesas (Baily, 2014: 184), o que poderá indiciar que a cadeira de marroquim expedida para Portugal possa ter sido, talvez, semelhante às que guarneciam o *Hôtel Crozat*. Note-se, aliás, que na nota de encomenda da cadeira em análise, são referidos os seus “2000 pregos grossos dour.^{dos}” – quantia aparentemente inclusa na cadeira conservada no Museu do Louvre.

Destaque-se, também, a expedição de “huma cadeira em escultura dourada [...] de damasco carmezim com galões de ouro de Paris [...] 2250 grandes pregos dourados [e com] duas correas p.^o fazer o encosto”¹⁶. A par com esta cadeira, na mesma folha de expediente, são referidas “huma pendula [relógio]” e “caixa de Pendula”, “duas commodas guarnecidas de figuras cornat^{os} de cobre dourado de moído com pedras de mármore de Italia” e “Dous bofetes guarnecidos de figuras cornament^{os} de cobre dourado de moído com pedras de mármore de Italia”¹⁷. Mais tarde, já em 1728, vemos expedido um “Grande Rellogio” de mármore, cuja “caixa e ornam.^{tos}” haviam sido feitos por “A. Slodz” – não menos que Sébastien-Antoine Slodtz,



Fig. 15 Francisco Vieira de Matos (Vieira Lusitano), *Retrato do infante D. Pedro*, c.1730-1745, Palácio de Mafra, Mafra (fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Principe_D._Jos%C3%A9_Pierre_Antoine_Quillard.jpg)

16 A.N.T.T., Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 706, fols.41-42.

17 A.N.T.T., Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 706, fol. 43.

um dos responsáveis pela fabricação da cadeira real de Luís XV (Souchal, 1967: 609-610)¹⁸.

A respeito da pequena “pêndula”, cadeira de damasco carmezim com galões de ouro, pregaria e correia e das “commodas e bofetes guarnecidos com figuras”, expedidos em outubro de 1727, observe-se o retrato do infante D. Pedro (1717 – 1786), futuro D. Pedro III (fig. 15). Na obra, o infante faz-se acompanhar, não só, por um relógio típico da encomenda régia e nobre francesa, como também por uma cadeira de damasco carmesim, adornada por galões de ouro e pregaria dourada, e por uma credência com tampo de mármore, também dourada.

Esta tipologia de cadeira – de espaldar e assento retangulares, adornado com galões de ouro e com pernas que denunciam uma tipologia de curva em “S”, ainda robusta –, embora reproduza a gramática explorada durante o final do reinado de Luís XIV e governo do Duque de Orleães¹⁹, parece não ser entendida como uma moda ultrapassada, o que, de resto, é também evidente no retrato de Luís XV, onde o monarca se faz acompanhar exatamente da mesma tipologia de cadeira (fig. 16).

A pergunta impera: serão a cadeira de damasco carmesim, adornada com galões de ouro, pregaria dourada e correia, o pequeno relógio e a credência com que o infante se faz representar a demonstração, efetiva, da encomenda expedida para Lisboa em outubro de 1727? É-nos impossível garantir tal consideração. Em todo o caso, as correspondências revelam-se evidentes.

Para além da encomenda a Slodtz, delega-se a outros artistas da corte francesa a fabricação do “Toucador de Corte da Princesa”, expedido em agosto de 1729²⁰. Composto por várias peças de ourivesaria concebidas por “M. Germain” – Thomas Germain – e por “La Lajoüe, [...] pelos cofres e mais peças pertencentes a grande toilette”²¹, este conjunto, onde se incluía ainda a respetiva cadeira de damasco ornada com galões de ouro,



Fig. 16 Pintura a óleo, Jean-Baptiste van Loo, *Retrato de Luís XV*, c. 1721, Palácio de Versalhes, Paris © RMN-GP (Château de Versailles) (fonte: <http://collections.chateauversailles.fr/#024f9bf5-72df-4645-b9f6-ecbf3a664dd4>)

18 Este relógio, feito de bronze, lápis lazúli e mármore escocês foi encomendado para oferecer ao príncipe D. José, por ocasião do seu matrimónio com a princesa de Castela.

19 Modelo este, aliás, recorde-se, utilizado por Luís XIV (figura 4).

20 Será este o toucador encomendado pelo Marquês de Abrantes em ocasião do matrimónio da princesa D. Maria Bárbara, tal como conta na sua carta de 25 de outubro de 1727? “O portador d’estas cartas vem despachado de Lisboa, e com pressa pelas comissões que leva para Vossa Merce; e como entre ellas haja a de certo toucador ou toilette, me manda El Rey lhe diga a Vossa Merce a forma das armas da Infanta D. Maria futura Princesa de Asturias, que se hão de por nas peças da ditto toilette”. A.N.T.T., Ministério dos Negócios Estrangeiros, Caixa. 1, Maço. 5, fols.1-6.

21 A.N.T.T., Ministério dos Negócios Estrangeiros, Livro 706, fol. 104.

demonstra claramente que a corte portuguesa conhecia, em primeiríssima mão, os artistas ao serviço de Luís XV.

De facto, além das peças de mobiliário fabricadas totalmente pelos artistas e artífices franceses, D. João V reúne esforços para comprar várias peças de mobiliário e objetos decorativos que, à época, se consideravam verdadeiros objetos de deleite. As aquisições de D. João V foram, inclusivamente, descritas em várias revistas de moda e periódicos publicados em diferentes cortes europeias, tal como expressam os seguintes excertos:

On a fait à Londres une Baignoire d'argent pour le Roi de Portugal [...] c'est une piece curieuse, & on prétend que l'art surpasse encore la matiere.²²

On embarque la semaine derniere pour Lisbonne deux Globes de cuivre, [...] qui ont esté faits icy [Paris] pour le Roy de Portugal.²³

Le Roy de Portugal a fait acheter le magnifique Bufet de Cristal de Roche qui appartenoit cy devant au Duc d'Uceda & dont toutes les pieces sont montées en or.²⁴

On dit que le Roy de Portugal achete cinquante mille écus les Statues antiques, qui sont dans le Palais du Cardinal Alexandre Albain.²⁵

Finalizando esta verdadeira Odisseia com foco nas encomendas de D. João V, cabe realçar que todas estas expedições se insurgem, naturalmente, como parte de um ardiloso projeto de propaganda e dignificação da imagem do rei que, para além de ser agraciado com inúmeros privilégios advindos da Santa Sé, instrumentalizava a imprensa nacional e internacional como forma de disseminar a imagem de um reinado abastado e atento às últimas novidades da cultura artística externa.

22 *Mercure de France* [...]. Paris: Chez Guillaume Cavelier, au Palais [...], 1724, p. 1780.

23 Bureau d'adresse – *Recueil des Nouvelles ordinaires et extraordinaires* [...]. Paris: Du Bureau d'Adresse, aux Galleries du Louvre devant la rue Saint Thomas, 1730, p. 467.

24 Bureau d'adresse – *Recueil des Nouvelles ordinaires et extraordinaires* [...]. Paris: Du Bureau d'Adresse, aux Galleries du Louvre devant la rue Saint Thomas, 1731, p. 401.

25 Bureau d'adresse – *Recueil des Nouvelles ordinaires et extraordinaires* [...]. Paris: Du Bureau d'Adresse, aux Galleries du Louvre devant la rue Saint Thomas, 1733, p. 403.

REFERÊNCIAS

FONTES MANUSCRITAS

ANTT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, , Livros 705 e 706..

BIBLIOGRAFIA

BAILY, Gauvin Alexander – *The Spiritual Rococo. Decor And Divinity from The Salons of Paris to The Missions of Patagonia*. Taylor & Francis LTD, 2014.

BAUDERON, Brince – *L'Apollon françois, ou Le parallèle des vertus héroïques du... roy... Louis le Grand, XIV. de ce nom. Partie 2 /Avec les propriétez et les qualitez du soleil... par Mre Brice Bauderon, seigneur de Senecey, Paris: Chez Robert Piget, Imprimeur & Marchand libraire, 1684*

COSTE, Marie et al. – “Chiffres royaux, emblemes impériaux et lettres républicaines”. *Magazine*, N.º10, 15 de janeiro (2007), p. 6.

FÉLICE, Roger de – *French furniture under Louis XV (translated by Florence Simmonds)*. Londres: William Heinemann, 1920.

FUHRING, Peter – *Conceber as artes decorativas. Desenhos franceses do século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

GOUBERT, Pierre – *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, éd. Pierre Goubert. Paris: Imprimerie nationale, 1992

LEMOS, Diogo – “O despontar do rococó em Portugal: o genre pittoresco e os retratos da Sala dos Tudescos do Palácio de Vila Viçosa”. *ARTIS - Revista de História da Arte e Ciências do Património*, n.º 7/8 (2019-2020), 42-47

LEMOS, Diogo – “O novo trono de D. João V: um retrato da entronização brigantina”. SOUSA, Ana Cristina et. al (ed.) – *Ignoranti Quem Portum Petat, Nullus Suus Ventus Est: novos caminhos e desafios dos estudos icónico-textuais / nuevos caminos y desafíos en los estudios icónico-textuales*, 2023, 285-311.

LIMMERS, Henri-Philippe – *Annales de la monarchie française, depuis son établissement jusques à présent*. Amsterdam, L'Honoré et Châtelain, 2 vol. 1724.

MAES, Antoine – “L'ameublement du salon d'Apollon, XVII^e-XVIII^e siècle». *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles, Articles et études* (2013)

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, PRÉAUD, Maxime – *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, Roi de Portugal / par Pierre-Jean Mariette*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação da Casa de Bragança, Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian: Bibliothèque Nationale de France, Vol. I, II e III, 1996-2003.

MYEERS, Mary L. – *French Architectural and Ornament Drawings of the Eighteenth Century*. Metropolitan Museum of Art, H.H. Abrams, 1991

PÉREZ, Abelardo López. “La palmeta, imagen, divisa y encarnación de oriente”. *Revista de Arqueología*, Madrid, n.º 305 (2006)

RAGGIO, Olga et al. – *French Decorative Arts during the Reign of Louis XIV, 1654 – 1715*. Metropolitan Museum of Art. 1989

SANTANA, Maria Manuela – “O baldaquino tecido com ouro e prata para o trono de D. João V”. *Artigos*, n.º 8 (2020), Palácio Nacional da Ajuda

SINGLETON, Esther – *French and English furniture distinctive styles and periods described and illustrated (Classic Reprint)*. Forgotten Books, 2017

SOUCHAL, François – *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*. Paris, 1967, pp. 609-610.

TOUTAIN-QUITTELIER, Valentine – “Le dragon dans le culture visuelle rocaille. Enjeux et conditions d'une acclimatation por la gravure”. *Nouvelles de l'estampe* (2019), n.º 262

A MAIS ESTIMAVEL ALFAIA DE HUMA CASA: A BIBLIOTECA DE D. JOÃO DE MENDONÇA, BISPO DA GUARDA

THE MOST VALUABLE JEWEL IN A HOUSE: THE LIBRARY OF DOM JOÃO DE MENDONÇA. BISHOP OF GUARDA

Maria do Carmo R. Mendes

Universidade da Beira Interior, Portugal

mcarmom@ubi.pt

ORCID | 0000-0002-4071-3764

RESUMO

No panorama artístico do Portugal dos séculos XVII e XVIII, os bispos foram dos principais actores cujo mecenato se encontra, em grande parte, ainda por estudar. Neste contexto, encontramos personas que, no seu tempo, se afirmaram pelo seu enorme intelecto e erudição: entre estas figuras, destaca-se D. João de Mendonça (1673-1736), bispo que governou a diocese egitaniense durante vinte e três anos e sete meses, e cujo legado é mormente associado aos Jardins do Paço Episcopal de Castelo Branco. Apoiando-nos na análise do inventário póstumo (1736), e no princípio *diz-nos o que lêes, dir-te-emos quem és*, iremos desvelar o conteúdo da sua extensa e valiosa biblioteca, a qual revela um homem com uma visão mundividente da existência humana.

PALAVRAS-CHAVE

Bispos | Guarda (Portugal) | Mecenato | Inventário | Biblioteca

ABSTRACT

In the artistic panorama of 17th and 18th century Portugal, the bishops are among the main actors whose patronage is still largely unstudied. In this context, we find people who were notable in their time for their enormous intellect and erudition. Among these figures is Dom João de Mendonça (1673-1736), the bishop who governed the diocese of Guarda for twenty-three years and seven months, and whose legacy is mainly associated with the Gardens of the Bishop's Palace in Castelo Branco. Based on the analysis of the posthumous inventory (1736), and following the principle 'tell us what you read and we will tell you who you are', we will present the content of his extensive and valuable library, which reveals a man with a wide-ranging view of human existence.

KEYWORDS

Bishops | Guarda (Portugal) | Patronage | Inventory | Library



Fig. 01. Retrato de D. João de Mendonça, século XVIII, autor desconhecido; óleo sobre tela; 121 x 89,7 cm; Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco (fot. de José Pessoa, 2000, Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC), «www.matriznet.dgpc.pt»).

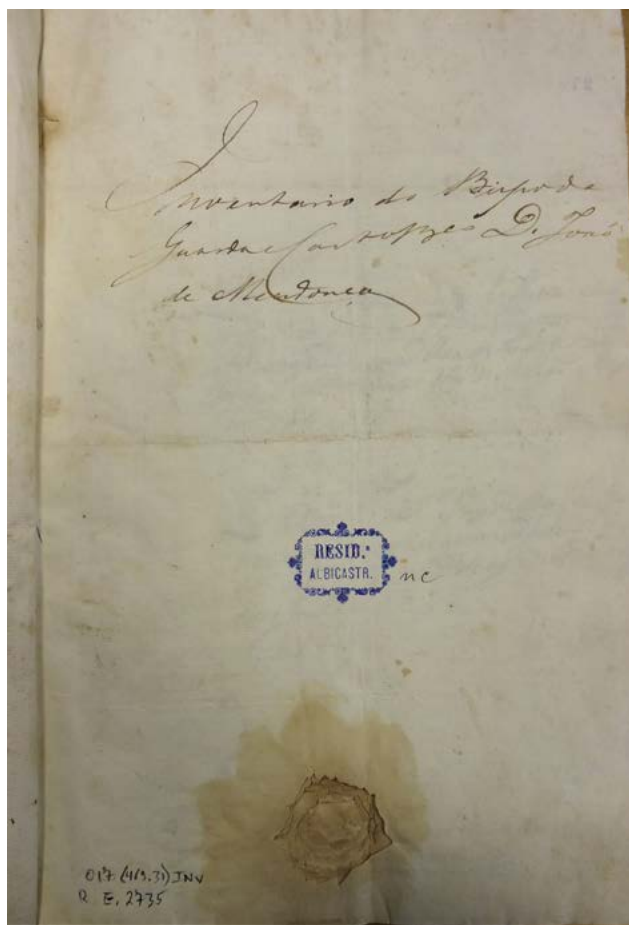


Fig. 02 Folha de rosto do *Inventário do Bispo da Guarda e Castelo Branco D. João de Mendonça, 1736*, autor desconhecido; manuscrito; Biblioteca Municipal de Castelo Branco (fot. da autora, 2014, Biblioteca Municipal de Castelo Branco (BMCB)).

D. JOÃO DE MENDONÇA: UM HUMANISTA NA MITRA EPISCOPAL EGITANIENSE

No âmbito da literatura impressa durante a Idade Moderna, e particularmente no período pós-Trento, observa-se que em Portugal e na sequência do movimento catequético massificado que se seguiu, algumas tipologias foram mais divulgadas que outras, nomeadamente as hagiografias, livros de oração e meditação (mormente focados na temática da Paixão de Cristo), livros de sermonária e manuais para confissão. A par destas, obras de autores como Santo Agostinho, São Gregório, São Boaventura, São Bernardo, Duns Escoto e São Tomás de Aquino permaneceram como referências, numa revalorização do pensamento escolástico.

Da época e em linha com o pensamento contra-reformista existem quatro autores que se destacam: o dominicano Frei Luís de Granada, o jeronimita Frei Heitor Pinto, o jesuíta Santo Inácio de Loyola e o Padre Manuel Bernardes. Sabe-se que estes autores figuravam em muitas bibliotecas, particularmente nas existentes nos conventos (MENDES, 2013: 35-37) e certamente nas eclesiásticas, embora estas últimas careçam de estudos que revelem os gostos e os hábitos de erudição dos bispos portugueses deste período.

Existe, contudo, para a diocese da Guarda, um caso exemplar de um inventário completo da biblioteca de um bispo: trata-se do antístite D. João de Mendonça (fig. 01), cujos bens foram inventariados exaustivamente, após o seu falecimento no Paço Episcopal de Castelo Branco a 02 de Agosto de 1736. O documento designa-se por *Inventario do Bispo da Guarda e Castelo Branco D. João de Mendonça*¹ (fig. 02), e o seu conteúdo foi superficialmente abordado por dois autores, Luís Pinto Garcia (GARCIA, 1978) e Pedro Rego da Silva (SILVA, 2014), em cujos estudos, e respectivamente, focaram essencialmente as colecções em geral e a Pinacoteca; no entanto, o conteúdo do inventário vai muito além da descrição dos bens, revelando-se um contributo sobremaneira importante para a compreensão do pensamento ideológico dos prelados deste tempo, aumentando exponencialmente quando se refere a um personagem tão relevante no contexto diocesano tridentino como foi D. João de Mendonça.

Aludindo à biografia de D. João de Mendonça, sabemos que nasceu em Estremoz a 12 de Junho de 1673, e que era o sexto filho de Lourenço de Mendonça, conde de Vale de Reis, deputado da Junta dos Três Estados, regedor das Justiças, Conselheiro de Estado, irmão de D. Rodrigo de Moura Teles² e de D. Maria de Mendonça.

Estudou Humanidades e Filosofia no Colégio de Santo Antão de Lisboa, prosseguindo os seus estudos na Universidade de Coimbra: em 1689 foi admitido como porcionista no Real Colégio de São Paulo, onde estudou Direito Canónico, tendo-se posteriormente doutorado em Cânones no ano de 1698, pela mesma Universidade. Ainda nesse mesmo ano, foi nomeado por D. Pedro II conductário com privilégios de lente. Em Junho de 1694 e no seguimento da nomeação do seu tio, D. Rodrigo de Moura Teles, para bispo da diocese egitaniense, foi indigitado para as funções de arcediogo na Sé da Guarda, cargo que manteve até Dezembro desse ano. Nesta última data assumiu as funções de tesoureiro-mor e

cónego da Arquidiocese de Évora (na altura governada pelo anterior bispo da Guarda, D. Frei Luís da Silva), ocupando o lugar que o seu tio D. Rodrigo tinha deixado vago na arquidiocese alentejana após a sua nomeação como prelado egitaniense (PAIVA, 2006: 500-501).

Em 1704 assumia as funções de deputado da Santa Inquisição de Coimbra, e em 1709 de Sumilher da Cortina do jovem rei D. João V. Em 1711 foi nomeado, por este monarca e após o falecimento de D. António de Saldanha, bispo da Guarda, dignidade confirmada pelo Papa Clemente XI a 30 de Janeiro de 1713. Tomou posse do bispado a 22 de Abril desse ano na pessoa do seu procurador, o Doutor Brás de Carvalho, e no mês seguinte fez a sua entrada solene na cidade da Guarda, dando logo início às visitas pastorais. Ausentou-se da diocese entre 1717 e 1720, na sequência da ida a Roma para a visita *ad sacra limina apostolorum*, cidade onde chegou no dia 13 de Novembro de 1717. Pelas suas qualidades e virtudes, o Papa Clemente XI nomeou-o prelado assistente do Sólido Pontifício, em breve datado de 18 de Maio de 1718. Por esta razão, residiu em Roma por mais dois anos (PAIVA, 2006: 500-501).

Retornou ao seu bispado em 1720, onde chegou a 23 de Agosto dando continuidade ao exercício das suas obrigações pastorais (MENDES, 2016: 135-142). Residiu grande parte do tempo no Paço Episcopal de Castelo Branco, espaço que, entretanto, reformulou e ao qual acrescentou o Jardim. Aqui, e na base da imagem de São João Baptista, podemos ler a inscrição: “Das mulheres não nasceu maior homem do que São João Baptista, ao qual, pregador do deserto, João, entre todos o mais humilde, dedicou este retiro no anno do Senhor de 1725, e 13º do seu episcopado” (GARCIA, 1978: 5)³. Faleceu a 2 de Agosto de 1736 com 63 anos de idade e após doença prolongada, tendo sido sepultado na igreja do Convento de Santo António⁴ da então vila, em conformidade com a última vontade expressa no seu testamento⁵.

1 Biblioteca Municipal de Castelo Branco (BMCB), *Inventário do Bispo da Guarda e Castelo Branco D. João de Mendonça*, cota B.B. 2735.

2 D. Rodrigo de Moura Teles foi bispo da Guarda entre 1694 e 1704, e arcebispo de Braga entre 1704 e 1728 (MENDES, 2016: 124-132).

3 Note-se que o autor Luís Pinto Garcia não transcreveu correctamente no seu livro a inscrição latina, que segue transcrita directamente por nós: «NON.SUR.INT.NAT.MVL.MAI.IOANNEBAPT=MAT=TH.XI:BXI:CUHNDESERTOPÆ.NIT.PRÆDICANTI=MAR.CI.AIV.IOANINT.OMNMI NIMHANC.SOLITUD.DANS.D.M.D.C.C.XXV.EP.SUIXIII».

4 Actualmente neste local situa-se o Estabelecimento Prisional de Castelo Branco.

5 O autor Luís Pinto Garcia, em finais da década de 70 do século passado, efectuou diligências no local para encontrar a lápide, sem sucesso: foi-lhe dito que, aquando da adaptação do edifício a quartel, foram encontradas umas ossadas, que foram trasladadas para o cemitério local, sem qualquer identificação. O múnus episcopal de D. João de Mendonça foi o segundo mais longo deste período, sendo o primeiro o do bispo que lhe sucedeu, D. Bernardo António de Melo Osório, prelado da Guarda durante 28 anos.

O inventário, executado após o seu falecimento, é composto pela seguinte relação de bens, elencados na seguinte ordem: *Botica e Medicamentos*, onde se inclui a *Botica Preciosa*; a *Biblioteca*; o *Numofilácio*, em cuja lista constam os *Artefactos de Prata* e os *Artefactos de Ouro*; a *Indumentária Religiosa*; a *Roupa*; a *Tapeçaria*; o *Calçado*; a *Mobília*; a *Mobília de Verga*; a *Louça*; os *Vidros*; a *Cerâmica*; a *Pinacoteca*;

as *Estampas*; os *Óculos*; a *Panóplia*; os *Artefactos de Estanho*; os *Artefactos de Cobre*; os *Artefactos de Arame*; os *Artefactos de Ferro*; o *Parque*; os *Animais de Tiro e de Sela*; a *Dispensa e Adega*; por fim, as *Dívidas*. Na totalidade, os bens inventariados foram avaliados em 30.065.185 réis (GARCIA, 1978: 61), um valor mesmo assim inferior à qualidade do espólio que o inventário descreve.

A ESTIMÁVEL BIBLIOTECA DE D. JOÃO DE MENDONÇA

Falecido D. João de Mendonça em Agosto, a arrolação do espólio da *Biblioteca* teve início em Outubro seguinte; o *Título da Biblioteca*, que se analisará de seguida, possuía um número considerável de obras para uma biblioteca particular – 2245 volumes impressos e manuscritos –, mas mais notável era a diversidade e conhecimento das temáticas, que englobavam Direito, Medicina, Cirurgia, Matemática, Geometria, Geografia, História, Numismática, Liturgia, Sermonária e Filosofia. Desde tratados de medicina e cirurgia dos séculos XVII e XVIII, hagiografias, livros referentes a concílios da Igreja Católica⁶, novenas, salmos, livros de doutrina, de horas e rituais, breviários e missais de várias procedências monásticas (principalmente dominicanos e beneditinos), tratados de ortografia e de redacção, gramáticas e dicionários de diversas línguas, tratados de botânica, álgebra, navegação, fortificação, farmácia, música, num universo de conhecimento onde não faltavam os clássicos – Ovídeo, Salústio, Suetónio, Aristóteles.

D. João de Mendonça tinha um enorme enlevo na sua *Biblioteca* – um enlevo que o contacto que teve com o ambiente eclético de Roma enriqueceu certamente. Tal é expresso pelo próprio de forma emotiva, aquando da declaração do seu testamento⁷, redigido por Frei António de Manteigas, frade capucho do Convento

de Santo António de Castelo Branco, religioso da sua inteira confiança. Datado de 1 de Janeiro de 1735, e com o bispo já acamado devido a “imfermidade muyto dilatada” (GARCIA, 1978: 61)⁸, inicia-o deixando expressa a sua profunda fé,

Considerando que já a minha vida sera de pouca duraçam Detreminei o meo Testamento, e em primeiro lugar persisto que sempre tive, e quero morrer na fee de christo, com a obediencia devida a Santa igreja Romana e encomendo minha alma a Deos Nosso Senhor que a criou e me valho do patrocinio da virgem Maria Nossa Senhora minha advogada por ser a mayor de todas as zeladoras, e do meo Anjo da Goarda, e dos mais santos meos advogados; a quem me custumo encomendar para que sua interceção e pelos mereçimentos do sangue de Nosso Senhor Jesus christo derramado para remirme alcancem huma verdadeira contriçám com a qual arrependido de meos inornes, e innumeraveis pecados [...] (GARCIA, 1978: 61),

afirmações que culminam com a afirmação do desejo de querer ser sepultado tendo o hábito de São Francisco como mortalha, vestido sob as vestes sagradas de bispo.

Para além da enorme quantidade de missas encomendadas após a sua morte – que deviam ser “ditas com

6 Como exemplo, constam na listagem do inventário do *Título da Biblioteca* obras como *Consilium Romanum* (sem referência a autor), *Consilium in causa maioratus Regiae Coronae Regni Lusitanae*, de Diogo de Brito, *Istoria vniuersale di tutti i concilij*, do bispo Marco Battaglini, e *Historia do Consilio Tridentino*, da autoria do cardeal Pietro Pallavicino.

7 O testamento de D. João de Mendonça, que abre o *Livro de Inventário do Bispo da Guarda e Castelo Branco D. João de Mendonça*, foi o único documento transcrito pelo autor Luís Pinto Garcia.

8 O bispo faleceu em Agosto do ano seguinte, revelando que, de facto, padecia de doença severa e prolongada.

a mayor brevidade possível” (GARCIA, 1978: 62) -, a relação dos restantes bens testamentados é extensa e representativa do faustoso espólio entre o qual D. João de Mendonça vivia; tendo sido herdeiro do seu tio e padrinho D. Rodrigo de Moura Teles, falecido em Braga em 1728, deste recebeu, para além de toda a sua biblioteca particular (vontade que D. Rodrigo expressou no seu testamento),

A meu sobrinho e afilhado o Illustrissimo Bispo da Goarda João de Mendonça a quem amo muito cordialmente, e estimo não fes ser por meu sobrinho e afilhado, mas por seu exemplar procedimento Letras virtude, pello que desejava mostrar a todos deste Testamento por autos e termos a minha grande afeição [...] lhe deixo [...] tambem o que toca a minha Livraria a qual lhe deixo assim em a forma que a ... (?) no meu Inventario numero dos Livros e a qualidade delles, e porque sei que o dito meu sobrinho o Illustrissimo João de Mendonça tem qualidade de Livros e pode muito bem ser que se dupliquem com estes que de novo lhe deixo [...] (MENDES, 2016: 219),

também recebeu de D. Rodrigo os pontificais e ornamentos, sendo que toda a prata e prata dourada pertencente aos dois foram, por D. João de Mendonça, no seu testamento legadas aos seus herdeiros – “Toda a prata dourada e nam dourada que tive do dito Senhor Arsebispo meo Tio pertencente aos pontificais deixo a meos erdeiros [...]” (GARCIA 1978, p. 62) -, e todo o remanescente deixou testamentado à Irmandade dos Clérigos Pobres do Hospital Real de Todos os Santos de Lisboa, da qual era irmão⁹. Entre as peças mais valiosas contam-se também uma relíquia do Santo Lenho, que legou à condessa D. Joana de Noronha, esposa do seu sobrinho e conde de Vale de Reis, Lourenço Filipe Nery de Mendonça e Moura, e uma outra com restos mortais das Beatas Teresa, Sancha e Mafalda, netas de D. Afonso Henriques, todas com “autenticas de Roma” (GARCIA, 1978: 62)¹⁰.

Contam-se também no testamento várias peças em ouro, prata e pedras preciosas e quantias consideráveis de dinheiro, que deixou de esmola não apenas

para aplicação na diocese e doações aos seus pobres (a exemplo, 40.000 réis para o Convento de Santo António de Castelo Branco e 50.000 réis para distribuir pelos pobres da então vila), mas também destinando-o para instituições eclesíásticas de Évora, Lisboa e Coimbra, valendo-se para este efeito dos 1.000 ducados de ouro a que tinha direito enquanto prelado assistente do Sólido Pontifício: para o Cabido de Évora “em signal do meu afecto e lembrança” (GARCIA, 1978: 63) deixou 200.000 réis, e para a Capela de São Brás da mesma cidade 30.000 réis; para a Irmandade de Nossa Senhora da Piedade da freguesia de São Paulo de Lisboa remeteu o valor de 50.000 réis; para Coimbra e para o Colégio Real de São Paulo da Universidade concedeu a quantia de 50.000 réis, e para a Capela de Santo António do Convento dos Olivais remeteu 30.000 réis, quantia esta que também deixou aos Colégios da Pedreira e da Estrela (GARCIA, 1978: 63).

Mas os bens referidos no testamento representam uma ínfima parte do património que postumamente foi inventariado, como se verifica nos títulos acima descritos; o enlevo de D. João de Mendonça pelos seus livros, uma vasta colecção enriquecida pelo legado do seu tio, D. Rodrigo de Moura Teles, de quem era muito próximo, reflecte-se nas palavras por si proferidas, como um dos seus bens mais valiosos,

[...] a minha livraria de que tenho catalogo exçepo os livros dobrados dos quais se existirem no tempo do meu falecimento tambem tem catalogo separado não sendo dos mais volumosos he muito boa por ter livros muito bons e dos milhores, em todas as materias e feculdades, em todas as sinco linguas que custuma falar, e emtender milhor os homens doutos neste reino por ser uma livraria semelhante a milhor, e **mais estimavel Alfaia de huma casa**¹¹ [...] (GARCIA, 1978: 49),

e expressando a vontade de que a mesma permanesse na família, legou-a também ao seu sobrinho, o conde de Vale de Reis, Lourenço de Mendonça e herdeiros futuros, sob condições:

⁹ D. João de Mendonça era também irmão da Confraternidade das Províncias dos Religiosos de Santo António do Curral da Soledade e da Conceição.

¹⁰ As “autenticas” reportam-se às certidões de autenticidade que normalmente acompanhavam as relíquias, emanadas pela Cúria Pontifícia (*Dicastero delle Cause dei Santi - As relíquias na Igreja: autenticidade e conservação*. Em: <http://www.causesanti.va/it/documenti/as-reliquias-na-igreja-autenticidade-e-conservacao.html> [Acesso: 31-08-2022]).

¹¹ O **negrito** é nosso.

[...] deixo a meo sobrinho o excelentissimo Senhor Conde de Val de Reis Lourenço de Mendonça para si e seus sucessores da caza de Val de Reis vinculada na mesma caza e que nunca se possa alhear nem trocar nem ainda por pessoas de maior valor nem juros ou fazendas de grande rendimento nem tam pouco deminuir, mas se os sussesores na Caza a forem acrescentando com alguns livros como sera rezão que todos o façam quero que todos vam ficando anexos, e vinculados como parte asesoria icenta a sua parte principal [...] (GARCIA, 1978: 49).

Centrando-nos no inventário da *Biblioteca*, o termo do primeiro assento da avaliação é datado de 11 de Outubro de 1736, e teve lugar no Paço Episcopal, residência do falecido bispo. Estavam presentes Jacinto da Costa de Vasconcelos, corregedor da Comarca de Castelo Branco, os cônegos Diogo da Costa Feio Castelo Branco e António do Rego de Albuquerque e Figueiredo enquanto procuradores da Mitra episcopal, o procurador do conde de Vale de Reis, João Félix de Sousa, e os avaliadores nomeados pela mesma instituição e pelo procurador do conde, os advogados Pedro Furtado Ferro e João Nunes Leitão, respectivamente.

O imenso espólio livresco deixado por D. João de Mendonça justificou que a avaliação decorresse durante treze dias: iniciando-se no dia 11 de Outubro, os avaliadores e procuradores reuniram-se posteriormente nos dias 12, 13, 15, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26 e 27 desse mês, tendo sido, no último dia, entregues os bens ao procurador do conde Lourenço de Mendonça, dando-se nesse momento por encerrada a arrolação da *Biblioteca*.

A análise dos 178 fólhos¹² que compõem o título da *Biblioteca* veio a revelar um precioso conjunto das melhores obras à época, algumas delas certamente adquiridas enquanto o prelado esteve em Roma, e que espelham um homem profundamente espiritual e intelectual. As *Constituições do Bispado da Guarda* e o *Regimento dos Auditórios Eclesiásticos* foram ava-

liadas logo no primeiro dia pela quantia de 1.500 réis, e entre obras de quarto e oitavo¹³ surgiram muitas cujo valor actual é incalculável: é o caso da *Historia Bizantina da Famillia dos Emparadores de Constantino-pla*, composta por um tomo avaliado em 10.000 réis, ou a obra de numismática *Bibliotheca nummaria sive auctorum qui de re nummaria scripserunt* do monge beneditino Anselmo Banduri, que o bispo, enquanto coleccionador, tinha em seu poder¹⁴, e a qual foi avaliada pela fabulosa quantia de 80.000 réis.

A mundividência é evidente: a *Biblioteca* era composta por livros de várias áreas de conhecimento que não apenas a religião; desta última, destacam-se as hagiografias em grande número, a exemplo, um tomo da *Vida do Biato João da Cruz*, avaliado em 200 réis, a *Vida de Sam Francisco de Paulla*, exemplar único avaliado em 480 réis, a *Vida de Nuno Alvares Pireira* em “hum tomo de folha”¹⁵ avaliado em 1.200 réis e o incontornável *Flos Sanctorum*, da autoria de Frei José de Santo António, obra de três tomos avaliada em 3.600 réis. A sermonária é também contemplada, representada entre outras pelos dois volumes dos *Sermois do Padre Quintal*, avaliados em 960 réis, e um conjunto apreciável de breviários, sendo de assinalar o *Breviario Bracarense*, em dois tomos avaliados em 1.600 réis e também os dois volumes do *Breviario da Ordem de São Bernardo*, avaliados em 1.200 réis.

Ainda no contexto religioso, destacamos as obras de carácter teológico, devocional e místico. Das primeiras, há que assinalar o *Stimulus Pastorum*, de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, uma obra com várias reedições à época (PAIVA, 2006: 140-141), assim como o conjunto de doze tomos da *Theologia dogmatica et moralis secundum ordinem catechismi concilii Tridentini*, de Alexandre de Natalis, obra avaliada em 22.000 réis, e os três tomos da *Opera Theologica* de Giacomo Tomasini, avaliados em 4.500 réis.

As obras de carácter devocional são outra peça valiosa deste espólio: para além das hagiografias já nomea-

12 Grande parte da numeração dos fólhos do *Inventario* não se encontra visível, pois na maior parte deles o número foi cortado para encadernação do volume.

13 Um livro *in folio* (em folha) é feito de folhas dobradas uma vez no meio, originando cada folha 4 páginas. A mesma folha, dobrada duas vezes, produz o formato *in quarto* (de quarto); a folha dobrada três vezes, origina o formato *in octavo* (em oitavo) (ANÓNIMO, 1890: 4-6).

14 A descrição da colecção de numismática de D. João de Mendonça é absolutamente fabulosa, composta por moedas de ouro e prata provenientes de todas as partes do mundo conhecido no século XVIII (Biblioteca Municipal de Castelo Branco (BMCB), *Inventario do Bispo da Guarda e Castelo Branco D. João de Mendonça - Título do Numofilácio*, s.f.).

15 Biblioteca Municipal de Castelo Branco (BMCB), *Inventario do Bispo da Guarda e Castelo Branco D. João de Mendonça*, s.f.

das, vários livros de oitavo tais como a *Ladainha de Nossa Senhora*, avaliado em 800 réis, a *Devossão de Santicimo Coração de Jesus*, “hum tomo em outavo”¹⁶ avaliado em 100 réis ou o *Exercício Devoto para visitar os passos*, pelo mesmo valor, são referências a apontar. Outras se destacam, se considerado o contributo para o pensamento da época e profusa divulgação: Santo Inácio de Loyola e os seus *Exercícios Espirituais* marcam presença na listagem pelo valor de 200 réis, assim como onze obras, não descritas, do já referido Padre Manuel Bernardes, um conjunto avaliado em 5.500 réis. Frei Manuel do Sepulcro e os dois volumes da sua *Refeição Espiritual* foram avaliados em 1.800 réis, e relativa ao tema da *ars moriendi*, caro ao espírito do tempo, surge o beneditino Frei António de Alvarado e a sua *Arte de Bem Morrer* em um tomo, avaliado em 100 réis. Por fim e em aura ascética, de referir o livro de Paulo Cardoso *Escada Mística de Jacob para subir ao Ceo da Perfeição*, “hum tomo em outavo”¹⁷ avaliado em 120 réis, e as indispensáveis obras de Santo Agostinho, *Confisois* e a *Mística Ciudad de Dios*, avaliadas por 200 e 360 réis respectivamente.

Também a História era, como já referido, um dos interesses de D. João de Mendonça, tendo especial relevo na sua *Biblioteca* várias biografias e crónicas de reis de Portugal, entre elas de D. Afonso Henriques, da autoria de José Pinto Pereira, de D. Fernando I, por autor não descrito, e de D. Sebastião, da autoria de D. Manuel de Meneses, assim como também relatos de além-mar, merecendo menção duas *Historia do Japam* (uma da autoria do “Padre Pinheiro” e outra da autoria do “Padre Gusmão”)¹⁸, avaliado o conjunto em 3.000 réis, uma *Historia do Maranhão*, da autoria do Padre Manuel Rodrigues avaliado em 1.200 réis e um exemplar da obra de Fernão Mendes Pinto *Peregrinaçam* avaliado em 1.000 réis. Outro exemplar avaliado, de referência obrigatória, é a *Historia Imperial e cesarea*, do espanhol Pedro Mexía, à qual foi atribuído o valor de 1.500 réis, e os onze tomos da *Historia da Academia Real de Bellas Letras*, avaliados em 9.000 réis; também a colecção completa e composta por sete tomos, da obra *Azia, Europa e Africa portuguezas*

da autoria de Manuel Faria de Sousa, fazia parte do espólio e foi avaliada em 8.000 réis, e dois volumes de uma *Historia de Portugal em Italiano*, avaliados em 1.800 réis. De Damião de Góis é referida a existência de um volume avaliado em 100 réis, embora não se descreva qual a obra¹⁹.

Como seria natural, também a bibliografia de âmbito eclesiástico fazia parte do espólio encadernado de D. João de Mendonça: para além do volume do *Sermonial dos Bispos*, avaliado em 600 réis, surgem também as *Memórias do Bispado da Guarda* em um tomo, da autoria do conhecido Manuel Pereira Leal, avaliado em 1.200 réis. Sobre o contexto jurisdicional, surgem alguns exemplares, nomeadamente os *Estatutos da Irmandade dos Clérigos Pobres*, da qual D. João era irmão, o *Compêndio e Estatutos da Companhia de Jesus*, em dois volumes em quarto avaliados em 1.600 réis, e os vinte e nove tomos do *Regimento da Bula da Cruzada*, avaliados em 28.000 réis.

A riqueza desta *Biblioteca* expressa-se também na qualidade da lista de Bíblias, destacando-se entre estas a *Bíblia Hebraica e Latina* avaliada em 9.600 réis. Outras obras literárias a referenciar são as *Histórias do Futuro* do Padre António Vieira, pelo valor de 500 réis, as enigmáticas *Profeçias de Nostradamus*, em “hum tomo em outavo de pasta que foi visto e avalliado em 100 reis”²⁰, a obra de Augustin Calmet *The Phantom World* em um tomo avaliado em 1.800 réis e os dois volumes em quarto de *Dom Quizote de la Manxa*, de Miguel de Cervantes, avaliados em 800 réis.

Da Antiguidade Clássica surgem autores como Marco Túlio Cícero, com a referência à existência de quatro tomos, não descritos e avaliados em 10.000 réis, dois tomos em oitavo de Ovídeo, não descritos e avaliados em 300 réis, um exemplar de Caio Suetónio (não descrito, mas que se reportava provavelmente à sua obra *Vidas dos Doze Césares*) avaliado em 120 réis, a *Naturalis Historia* de Plínio, avaliada em 4.800 réis e a *De Matematica* de Euclides, avaliada em 2.400 réis.

16 Biblioteca Municipal de Castelo Branco (BMCB), *Inventario do Bispo da Guarda e Castelo Branco D. João de Mendonça*, s.f.

17 Biblioteca Municipal de Castelo Branco (BMCB), *Inventario do Bispo da Guarda e Castelo Branco D. João de Mendonça*, s.f.

18 Biblioteca Municipal de Castelo Branco (BMCB), *Inventario do Bispo da Guarda e Castelo Branco D. João de Mendonça*, s.f.

19 Na listagem dos livros inventariados existem alguns lapsos: em algumas descrições, ou se refere apenas o nome do autor e o número de volumes da obra, ou então apenas o nome da obra com o respectivo número de volumes. Por estes motivos, em alguns casos é praticamente impossível identificar a obra em causa.

20 Biblioteca Municipal de Castelo Branco (BMCB), *Inventario do Bispo da Guarda e Castelo Branco D. João de Mendonça*, s.f.

O espólio justificaria plenamente uma detalhada descrição pelo seu notável conteúdo, para definição da *persona* que foi D. João de Mendonça: entre muitas outras obras que ficam por nomear, encontram-se listados outros exemplares que o bispo, como já referido, teria adquirido durante a sua estadia em Roma, e que certamente terão tido influência determinante na sua formação intelectual e gosto estético: a obra *Homo Symbolicus* de Octavius Scarlatinus, avaliada em 1.600 réis, os dois tomos da *Roma Subterranea novissima*, de Pauli Aringhi avaliados em 4.000 réis, o livro *Siria Sacra* de Biagio Terzi avaliado em 1.200 réis, assim como também três livros relativos às *Arte Grega*, *Arte Hebraica* e *Arte Franceza*, avaliados num total de 600 réis. Neste contexto, e por fim, há a destacar a presença do neoplatónico Marsílio Ficino, com a referência à existência de três obras deste autor, não descritas e avaliadas em 3.600 réis.

Desconhece-se, até ao momento, se a *Biblioteca* de D. João de Mendonça ainda existe e permanece completa com os seus herdeiros, como foi a sua última

vontade. O condado de Vale de Reis foi agraciado, em 1862, com o ducado de Loulé, mas não se sabe o que terá acontecido em concreto com os bens da família, ou após o grande terramoto de 1755, ou durante e após a implantação da República. Várias tentativas de contacto foram estabelecidas com os descendentes dos duques de Loulé, no sentido de se tentar deslindar se ainda existirá espólio remanescente, mas até ao momento não foi obtida qualquer resposta. No entanto, para além de todo o legado referido anteriormente, a ter-se conservado a vasta *Biblioteca*, seria uma mais-valia para um estudo mais fundamentado do nível de erudição dos bispos deste tempo e da expressividade que esta teve nas suas vidas e obras, e particularizando D. João de Mendonça, para a análise do impacto da experiência dos três anos que passou em Roma, enquanto bispo assistente do Sólido Pontifício: no extenso *Título da Biblioteca*, também se encontrava o manuscrito *Jornada do ilustríssimo Bispo Dom João de mendonça que foi para Roma*, em um tomo que foi avaliado em 200 réis, que muito valeria para a historiografia eclesiástica se ainda existisse.

BREVES NOTAS CONCLUSIVAS

Percorrer e analisar os 178 fólhos que compõem o *Título da Biblioteca* de D. João de Mendonça é perceber que a um homem religioso, nestes tempos, era exigido um entendimento basilar da existência humana, na sua dualidade entre matéria e espírito. Embora doutorado em Cânones, D. João de Mendonça pautou-se por uma peculiar curiosidade pelas mais variadas temáticas, revelando uma visão cosmogónica assente na *veritas* cristã. A profunda estima que este bispo tinha pelos seus livros – a alfaia mais preciosa da sua casa – revela-nos uma renovada concepção decorrente dos decretos tridentinos, na qual ao prelado se exigia o conhecimento que faria germinar a semente da doutrina cristã nas almas dos súbditos; na qual deveria ser a imagem do verdadeiro discípulo de Cristo traçado por Trento; na qual deveria ser aquele que estabeleceria a ponte com a realidade supraterrena e aquele que a tornaria visível aos olhos dos homens; na qual deveria ser aquele que revelaria aos súbditos a *Jerusalém*

Celeste, na sua pessoa e na sua obra, conduzindo-os à salvação eterna.

Os livros, enquanto cerne para um escrupuloso cumprimento da função apostólica e enquanto reflexo da erudição de um bispo, mostram, em última análise, não apenas a espiritualidade dos tempos pós-Trento, mas também o intelecto e a sensibilidade do homem que assumia o cargo de prelado. Embora a influência do tio de D. João de Mendonça, o arcebispo de Braga D. Rodrigo de Moura Teles, na conduta pessoal e pastoral do primeiro seja inquestionável, D. João diferenciou-se por um imaginário – claramente patente nos conteúdos da sua *Biblioteca* e, também, no vasto e restante património –, marcado por um profundo humanismo cristão, mundividente e que materializou no projecto dos Jardins do Paço Episcopal de Castelo Branco, após o seu regresso de Roma. Ter-se-á certamente inspirado no exemplo que o seu tio, D. Rodrigo,

deixou patente no Bom Jesus do Monte (Braga), mas enquanto que, neste último e em linha com as conduta e devoção pessoais de D. Rodrigo, se exigia a purga de tudo o que era humano como condição *sine qua non* para a salvação da alma, o discurso visual e espiritual do Jardim projectado por D. João de Mendonça exaltou, por sua vez, virtudes humanas como a

inteligência, que o bispo ampliou exponencialmente pelo conhecimento que sorvia da sua vasta biblioteca pessoal. Foi o seu profundo afecto pelos livros que lhe elevou o espírito na orientação dos seus súbditos à visão do que era eterno – mostrando-se, afinal, não apenas como *pastor de almas*, mas como verdadeiro *pastor de homens*.

REFERÊNCIAS

FONTES MANUSCRITAS

Biblioteca Municipal de Castelo Branco (BMCB), Inventário do Bispo da Guarda e Castelo Branco
D. João de Mendonça, cota B.B. 2735.

BIBLIOGRAFIA

ANÓNIMO – *Breves noções para determinar o formato dos livros etc. por um empregado da Bibliotheca de Evora*. Évora: Minerva Eborense, 1890.

GARCIA, Luís Pinto – *D. João de Mendonça – O Estudioso e o Coleccionador*. Castelo Branco: Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 1978.

MENDES, Maria do Carmo R. – “A Livraria do Convento de São Francisco da Covilhã. Entre a extinção e a actualidade”. *Invenire*, 6 (2013), 35-37.

MENDES, Maria do Carmo R. – *A Palavra da Imagem: ideologias, funções e percepções na linguagem pictórica barroca em Portugal (A Diocese da Guarda 1668-1750)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016. 2 Vols. (Tese de doutoramento).
Em: <http://hdl.handle.net/10451/26297>.

PAIVA, José Pedro – *Os Bispos de Portugal e do Império (1495-1777)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

SILVA, Pedro Rego da – *A Colecção de Pintura de D. João de Mendonça – Um Primeiro Olhar*. Ladoeiro: Associação do Rancho Folclórico do Ladoeiro, 2014.

COLORES PARA EL DUELO. LÁPIDAS DE CERÁMICAS EN LOS CEMENTERIOS ESPAÑOLES

COLOURS FOR MOURNING. CERAMIC TILES IN SPANISH CEMETERIES

M^o Elena Román Caro

Departamento de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

mroman185@alumno.uned.es

ORCID | 0000-0002-2191-8764

RESUMEN

La imagen que de los cementerios tenemos a veces es gris. El gris de la piedra, del cemento, del hormigón, de los caminos... pero no siempre fue así. Hubo un tiempo en el que, en algunos cementerios, brillaban los colores, los que procedían de la multitud de azulejos cerámicos que cubrían los nichos y algunas de las sepulturas a ras de suelo del camposanto. El azulejo, menospreciado en su humildad, fue durante decenas de años, el material escogido por las gentes para endulzar la muerte, para dar una nota de color al lugar donde se deposita el recuerdo. El presente estudio pretende realizar una caracterización de los tipos de azulejos que se usaron en los cementerios españoles por medio de lo que se practicó en una parte del territorio valenciano: concretamente, cien cementerios de la provincia de Castellón.

PALAVBRAS CLAVE

Cerámica | Cementerio | Lápida | Arte funerario | Castellón (España)

ABSTRACT

We have an image of cemeteries that is sometimes grey. The grey of the stone, of the cement, of the concrete, of the paths... but it was not always like that. There was a time when, in some cemeteries, the colours shone, those that came from the multitude of ceramic tiles that covered the niches and some of the graves at ground level in the cemetery. The tile, underestimated in its humility, was for decades the material chosen by people to sweeten death, to give a touch of colour to the place where memory is stored. The present study aims to characterise the types of tile that were used in Spanish cemeteries through what was practised in part of the Valencian territory: specifically, one hundred cemeteries in the province of Castellón.

KEYWORDS

Ceramic | Cemetery | Tombstone | Funerary art | Castellón (Spain)

La imagen que de los cementerios tenemos a veces es gris. El gris de la piedra, del cemento, del hormigón, de los caminos... pero no siempre fue así. Hubo un tiempo en el que, en algunos cementerios, brillaban los colores, los que procedían de la multitud de azulejos cerámicos que cubrían los nichos y algunas de las sepulturas a ras de suelo del camposanto. Es característico de los centros cerámicos más importantes que lleven al cementerio muestras de su quehacer. Es su forma de endulzar la muerte, de ornamentar esos lugares donde va a reposar el recuerdo de sus seres queridos.

El uso de las lápidas de cerámica no es por supuesto, una costumbre que afecte exclusivamente a la Península Ibérica, ya que en los cementerios europeos también se encuentran muestras de este trabajo. Es el caso, por ejemplo, de la tumba del ceramista Jules Paul Loebnitz en Pere Lachaise (Bertrand, 2016) o el cementerio Saint-Pierre, Marsella en la tumba del pintor D. Magaud a la que se le aplica formas escultóricas en terracota (Bertrand, 2010). Sin embargo, es Portugal el país que cuenta con más similitudes en la tipología de lápidas cerámicas con las que constituyen nuestro objeto de estudio, las situadas en Castellón, tal y como puede observarse en los estudios realizados por Ferreira Queiroz. En su análisis, Ferreira Queiroz da cuenta del carácter ornamental de la cerámica en los cementerios portugueses, llegando a localizar ejemplos de modelos utilizados en las casas lusas.

En los cementerios españoles era frecuente, aunque cada vez menos debido a la progresiva desaparición, encontrar lápidas cerámicas en los cementerios de aquellas localidades con tradición alfarera en pleno esplendor en el siglo XIX. Así se encuentran lápidas cerámicas en Sevilla, en Talavera, en Muel (Zaragoza) y en territorio valenciano. En contraposición a lo que ocurre en Portugal, las lápidas se usan como receptoras de epitafios y de la información vital del fallecido, así como de cerramiento del nicho o de la tumba en suelo, en ocasiones, como se ha podido constatar en el cementerio de San José en Castellón.

La historiografía del arte valenciana ha tratado la lápidas funerarias de cerámica en contexto con otras obras, o cuando se habla del contenido de algunos cementerios. Es el caso de la tesis doctoral de Joan Feliu (1999), que si bien se circunscribe únicamente a la ciudad de Onda, y este estudio contempla los trabajos cerámicos funerarios de toda la provincia, puso las bases terminológicas, que son totalmente válidas en la actualidad, y de las que bebe el presente artículo.

Se utiliza la cerámica en laudas sepulcrales desde la Edad Moderna como se constata en el sepulcro de Pedro Mexias de Sevilla¹ pero su origen es medieval, con la cultura andalusí. De hecho, el término azulejo, proviene de árabe "az-zulayj" que significa piedra pequeña; y fue la cultura árabe la que introdujo en Europa esta técnica. Su primer uso fue para conseguir ensamblajes geométricos de piezas cortadas de cerámica. Pero es en el siglo XVI, cuando empiezan a florecer centros de fabricación en ciudades como Málaga, Toledo o Sevilla. El objetivo era imitar los alicatados de tradición musulmana a costes más bajos, además de introducir nuevos estilos como los decorados geométricos en relieve y los decorados pintados en azul. La técnica empleada fue la de arista o cuenca. Mención aparte para los *socarrats*, modalidad netamente española para colocar en techos y vigas. Nace así la tradición valenciana del azulejo, con sus primeros centros en Manises y Paterna.

En España, la influencia italiana hace que se pinte sobre las baldosas como si fuesen cuadros. El estilo de los azulejos se alterará por completo, apareciendo grandes paneles decorados con escenas figurativas y narrativas. Y, pasando ligeramente por el barroco, el azulejo en esta época se podría resumir en la amplitud de temas y es el momento que entra a formar parte de la cultura funeraria.

A principios del siglo XIX empiezan a generalizarse, en Valencia, pero sobre todo en Alcora y luego en Manises y Onda las laudas cerámicas que contienen siempre fechas de valor inestimable para su datación. [Fig. 01]

1 La lápida sepulcral de la familia de Pedro Mexía y su familia simboliza el recuerdo de uno de los personajes ilustrados cruciales y desconocidos de la Sevilla del S. XVI. Cronista oficial del Emperador Carlos V, mantuvo interesante correspondencia con algunos de los más relevantes personajes políticos y culturales de la Europa de su época. A su muerte, en 1551 debió recibir sepultura en la bóveda de la Capilla mayor de la entonces parroquia de Santa Marina, de la que era feligrés. El alcance de sus publicaciones fue de gran importancia para la literatura e historiografía de la época; *Silva de varia lección* (1540) fue ampliada y reeditada constantemente en todos los idiomas importantes del XVI: italiano, francés e inglés además del español. Fruto de la importancia del personaje en el S. XVI fue la dedicatoria del epitafio de la tumba que hoy aún se conserva en la lápida.

Esta forma de decoración de las tumbas fue dando paso poco a poco a otros materiales y los azulejos fueron perdiéndose. Los cementerios de Castellón pasan a cubrir sus nichos con mármoles y granitos. Este hecho, hace que la gama cromática que inunda el espacio funerario vaya en las gamas de, blancos, grises y negros. Es como si la imagen en color, pasará a verse en blanco y negro. Los ceramistas dejan paso a los picapedreros y marmolistas, de hecho, en los periódicos de principios de siglo XX empiezan a verse anuncios de "Lápidas y Mármoles"² muestra del interés del público en esta forma de cubrir los nichos que llega hasta la actualidad.

A principios de nuestro siglo se empieza a tener en cuenta el valor de estas piezas y se empiezan a restaurar³. Algunas otras se han acomodado entre las vitrinas de los museos dejando atisbar un poco como debieron ser los cementerios en la segunda mitad del siglo XIX.

Entre las que se encuentran en los museos destacan las que podríamos denominar metafunerarias ya que representan en su interior escenas de cementerios y monumentos sepulcrales, por lo que sirven además como un valioso testimonio de los cementerios decimonónicos. [Fig. 02]

Respecto a cómo el azulejo llega al cementerio (Cebrián; Navarro, 2019: 167-186) si bien es una afirmación que hace referencia al ámbito cultural valenciano, puede extrapolarse al resto del territorio español.

No serà fins a l'últim terç, del segle XVIII, en consonància amb l'eclosió de la tauelleria valenciana, quan començarem a veure els primers exemples destacables artísticament. La centúria següent [el siglo XIX] és la que més mostres ens ha proporcionat, per un augment en la demanda d'aquestes obres ceràmiques, situant l'apogeu de la producció de làpides al llarg de tot el segle XIX.⁴



Fig. 01. Placa funeraria de D. Cristóbal Jiménez, ca. 1819 (Fotografía de Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí)



Fig. 02. Lápida de Filomena Peris. Escena de cementerio. Fotografía del Museo del Azulejo Manuel Safont de Onda (Castellón)

- Las publicaciones *Revista de San Sebastián* y el *Heraldo de Vinaroz*, muestran en sus números editados desde 1898 hasta 1936, la *incesante pugna entre tres marmolistas: Pablo Batalla, Francisco Vaquer y Paulino Caballero*. En *Heraldo de Castellón*, ocurre lo mismo con Cabedo y en Valencia, en la *Guía de Valencia* de los años 1916 y 1924, se cuenta con la presencia del marmolista Santiago Ortiz. Todos ellos destacan en sus anuncios publicitarios que son especialistas en trabajos funerarios.
- Según noticia publicada en el periódico *El Mediterráneo* el 23 de noviembre de 2003, la diputación de Castellón restauraba dos paneles cerámicos: "El segundo panel cerámico corresponde a la lápida sepulcral de Gabriela Vicent, fallecida el 9 de mayo de 1833. Se trata de los azulejos más antiguos que han llegado a nuestros días procedentes del cementerio de La Vilavella, bendecido en 1816. La composición fue encontrada en el año 2000 por un encargado del camposanto, Vicente Navarro, quien hizo entrega del mismo al museo. Gabriela Vicent, casada con Luciano Font, era vecina de la ciudad de Valencia y feligresa de la parroquia de San Nicolás. Según consta en la documentación del archivo parroquial, en su entierro, al que asistieron siete cantores, se gastaron un total de 32 libras. Es probable que su muerte aconteciera mientras tomaba los baños en la población."

Debido a la necesaria concreción, nos vamos a servir del caso de la provincia de Castellón en la Comunidad Valenciana para ejemplificar la conquista por parte de los azulejos funerarios de los cementerios. Los cementerios visitados dentro del necesario trabajo de campo con el que pulsar la realidad de la presencia de paneles cerámicos realizando la función de lápidas funerarias constituyen aproximadamente un centenar⁵. De estos, se ha constatado la presencia de cerámica en su recinto, bien como lápidas bien como elementos decorativos, por ejemplo, paneles devocionales, como el que aparece en la fachada del cementerio de Sant Jordi del Maestrat, que representa a la Virgen del Carmen, en aproximadamente una veintena de ellos. Además, se ha comprobado que la cronología que comprenden las piezas estudiadas va desde la década de los 80 del siglo XIX hasta los años 40 del siglo XX. Si bien, la cronología puede alargarse algo más, llegando hasta los 60 en localidades como Nules, Onda o Alcora, dónde la presencia de la industria cerámica es más importante. Sin embargo, la presencia de las lápidas cerámicas no es general en los cementerios citados, ya que no vendrían a ser más de un 25% en estos espacios. Del resto de los cementerios visitados, la cerámica baja su presencia a entre un 5-10% según estimaciones propias⁶. Además de presentar un mayor número en los cementerios de las localidades urbanas que en las rurales.

El proceso de industrialización de la provincia viene, en gran parte, de la mano de la cerámica. En un proceso gradual, a partir de la segunda mitad del siglo, además de la capital, Castellón de la Plana, también se fundan en Onda una serie de establecimientos azulejeros, que capitalizarán la producción ya que algunos contaban con tradición anterior en producción de loza y, de forma más o menos puntual, azulejos. La producción se diversificará hasta el final de la centuria en otros centros productores, algunos ya tradicionales, por influjo de los anteriores como Manises, Quart, Font d'En Carrós, Alcudia, Castellón, Alcora, Ribesalbes, etc.

A partir de este momento, la cerámica de la provincia se extiende por doquier y tiene su reflejo en todos los ámbitos urbanísticos, incluyendo los cementerios. Estudiando las lápidas existentes en los cementerios de Castellón, podemos observar una clara evolución, tanto en las formas como en los motivos decorativos, según las fechas de cada una de ellas.

Tratamos en primer lugar de las lápidas cerámicas compuestas de una sola pieza, adaptada al nicho arqueando la parte superior del rectángulo para cubrir el espacio que genera la bóveda nichal, a diferencia de los paneles de enterramiento conformados por varios azulejos de pequeño formato. Todas estas lápidas solían estar decoradas únicamente en su parte superior, pero también aparecen ejemplos pintados en su totalidad, dejando en el centro la leyenda con el nombre del difunto, edad y fecha del fallecimiento, en ocasiones acompañada por el recuerdo piadoso de parientes, jaculatorias y frases como "rueguen a Dios por su alma", "la tierra le sea leve" o un simple "descanse en paz".

Dentro de lo que denominamos azulejos de cementerio podemos distinguir dos tipos, según lo observado en los cementerios provinciales. En un primer lugar encontramos, esos azulejos que cumplen una función meramente informativa. Es decir, los que contienen simplemente el nombre del difunto y su fecha de defunción. Se utilizan dos colores diferentes, sin que hayamos podido encontrar relación o razón para la utilización de uno u otro. Como ejemplo encontramos en Almassora el uso del dorado y del azul en sepulturas tanto femeninas como masculinas. En ellas, aparecen en ocasiones dibujada alguna cruz, corona floral, motivos vegetales o cintas. Aunque en algunos casos, se introduce más información o, incluso una pequeña oración. Como es el caso de la pequeña localidad de Sant Jordi en la que una de las lápidas infantiles se lee: «Pues descansas hijo amado / en la mansión de la gloria / los que tanto te han llorado / te ofrecen esta memoria». Son versos

4 Traducción propia: No será hasta el último tercio del siglo XVIII, en consonancia con la eclosión de la azulejería valenciana, cuando empezaremos a ver los primeros ejemplos destacables artísticamente. La centuria siguiente es la que más muestras nos ha proporcionado, por un aumento en la demanda de estas obras cerámicas, situando el apogeo de la producción de lápidas a lo largo de todo el siglo XIX.

5 La provincia de Castellón cuenta con un total de 136 localidades según consulta realizada en 5 de septiembre de 2022 en el Instituto Nacional de Estadística de España: <https://www.ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=2865&L=0>

6 En el trabajo de campo realizado, que se centró en las partes más antiguas de los cementerios urbanos y en la totalidad del recinto en los rurales, pudimos observar como en las hileras de los nichos se observaba trabajo cerámico entre uno cada 10 nichos aproximadamente en las ciudades donde la presencia de industria cerámica llega hasta la actualidad. También observamos la nula presencia de lápidas cerámicas en los cementerios rurales. Entendemos como cementerios rurales aquellos que pertenecen a localidades inferiores a 5000 habitantes, que son 126 del total de 136.

sencillos que vienen a constatar la percepción de la sepultura como lugar donde descansa la memoria de los fallecidos, no tanto sus restos sino el recuerdo de quien fue. El arco cronológico de esta tipología abarca las últimas decenas del siglo XIX. [Fig 03]

El segundo grupo lo comprendería aquellas lápidas que ofrecen un acabado artístico. Entre las diferentes obras de arte o con vocación artística que encontramos en los cementerios castellonenses, destacan lo que vamos a llamar, siguiendo la clasificación que dio Feliu en 1999, placas de cementerio, reciben este nombre las lápidas cerámicas compuestas de una sola pieza, adaptada al nicho arqueando la parte superior del rectángulo para cubrir el espacio que genera la bóveda del nicho. Todas estas lápidas solían estar decoradas únicamente en su parte superior, pero también aparecen ejemplos pintados en su totalidad, dejando en el centro la leyenda con el nombre del difunto, edad y fecha del fallecimiento, en ocasiones acompañada por el recuerdo piadoso de parientes, jaculatorias y frases como «rueguen a Dios por su alma», «la tierra le sea leve» o un simple «descanse en paz». [Fig. 04]

Otra tipología cerámica es la que Feliu denomina "paneles de enterramiento". Se refiere a esos nichos que se cierran con varios azulejos de pequeño formato. Podemos encontrar con dos azulejos, cuatro azulejos, nueve o doce. Se da en ellas un estilo casi naïf, de carácter muy popular. [Figs. 05, 06]

Tanto en uno como en los otros, iconográficamente se trataba de motivos enlazados con el tema de la vanitas de herencia barroca. La composición de lugar para la meditación planteada por San Ignacio de Loyola se encontraba patente en las guías espirituales habitualmente utilizadas en el siglo XIX, de esta forma, a pesar de que los motivos ornamentales barrocos se tenían como totalmente superados por el Academicismo en toda la producción cerámica provincial, la imagen angustiosa barroca de la predestinación de la muerte siguió siendo el tema predilecto de los consejos del director espiritual y de los sermones de los predicadores. La imagen de la muerte fue siempre el argumento religioso más temido por el pueblo, en contra de la vanidad del mundo, a la vez que resultaba ser inapelable por necesidad (Feliu, 1999).

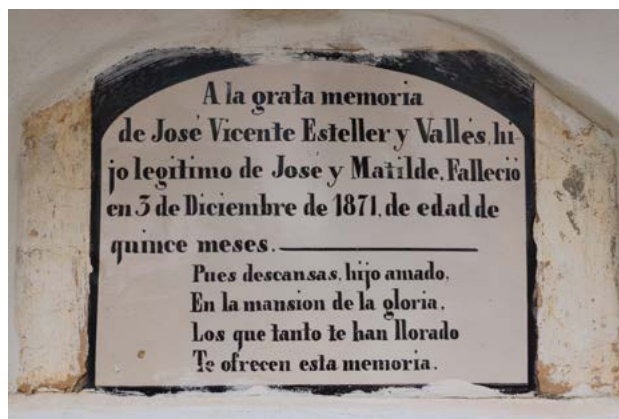


Fig. 03. Placa funeraria de José Vicente Esteller, ca. 1871 (Fotografía propia)



Fig. 04. Placa cerámica de María Falomir, ca. 1926. (Fotografía propia)

Fueron comunes las calaveras y los esqueletos, símbolos directamente alusivos a la muerte desde el gusto macabro bajomedieval, utilizados como una provocación piadosa dirigida a los corazones de los que se quedaban en tierra, especialmente receptivos a las consignas religiosas por el dolor causado por la pérdida de un ser querido. Y reforzando aún más el neomedievalismo del que habla Poblador (2015: 7) como “nostalgia de un mundo que se va industrializando poco a poco”.

También, dentro de una estética más amable, se recurrió a la representación fastuosa del panteón, imágenes de ángeles y la figura del santo onomástico del difunto, curiosamente mayoritariamente en el caso de mujeres. Asimismo, encontramos representados paisajes que aluden al propio cementerio.

Si bien las primeras sepulturas cubiertas con estelas cerámicas surgieron en época medieval y su uso tuvo continuidad hasta finales de siglo XIX, en la mayoría de los lugares, aunque en Castellón se encuentran ejemplos hasta el primer tercio del siglo XX. Durante esta última etapa, los alfareros produjeron un novedoso y abundante muestrario de lápidas de una sola pieza, que llegan a tener escenas de todo tipo, de gran detalle y con multitud de elementos alusivos a la muerte, desplegando un repertorio icnográfico a la par del que simultáneamente está produciendo la escultura más monumental.

Estudiando las lápidas existentes en los cementerios, principalmente de Almassora y Burriana, ya que son los que más sepulturas conservan aún con azulejos *in situ*, podemos observar una clara evolución, tanto en las formas como en los motivos decorativos, según las fechas de cada una de ellas. Las más antiguas se remontan a los años en torno a 1855 a 1860, siendo éstas de tamaño ligeramente inferior, oscilando entre 25 y 35 cm. de lado, y generalmente cuadradas o con el borde superior curvado casi en semicircunferencia.

Cabe destacar que, a medida que fue avanzando el siglo XIX, se difundieron las lápidas terminadas en ángulo o ligeramente curvas, a la vez que pasaron de ser casi siempre cuadradas a una tendencia al ensanchamiento, que puede entroncar con las formas de las nuevas lápidas que se empezaban a fabricar en piedra o mármol.



Fig. 05. Placa funeraria de José Maña, ca. 1904. Cementerio de Almassora. Panel de dos. (Fotografía propia)



Fig. 06. Placa de Mariana Victoria y Astors, ca. 1861. Cementerio de Burriana. Panel de 4. (Fotografía propia.)

Las placas solían componerse generalmente de una sola pieza, a diferencia de la tradición del ensamblaje de varios azulejos, aunque también se puede encontrar algún ejemplo de este tipo. El proceso de fabricación comenzaba recortando la placa de barro con la forma deseada, que se cocía, y a la que se aplicaba posteriormente un barniz de estaño, tras lo que se procedía a su decoración con uno o varios tonos.

El tipo de decoración que se impuso aproximadamente desde 1610, y que perduró hasta nuestro siglo, se basaba en motivos azules, en diferentes gamas, destacándose con claridad sobre el fondo siempre blanco-lechoso de su barniz estannífero.

El color más frecuente es un azul grisáceo, generalmente pálido, que se enriquece a menudo mediante gradaciones tonales, llegando hasta un azul intenso o violáceo, que se impuso a finales del siglo XIX. A veces se solía acompañar a este color dominante con algunos efectos de verde esmeralda claro, morado de manganeso, que daba calidades negruzcas o pardas, o, en algunos casos, rosa claro para detalles florales.

En cuanto a los motivos de decoración, podemos hallar diferentes y muy variados estilos. En las lápidas más sencillas, junto al tema habitual de nombre y edad del difunto y fecha de su muerte, aparece como única ornamentación una cruz en la parte superior y la clásica fórmula RIP en caracteres ligeramente distintos. En las más antiguas predomina una decoración simple de bandas onduladas o paralelas enmarcando la placa, en algunas ocasiones con hojas de palma o piñas en las esquinas, o incluso con clavos tipo diamante. También es común observar que estas primeras formas vegetales muestran una estilización especial que ya aparece en la utilizada por estas mismas fechas en vajilla y en la azulejería de este área, decoración a la que nos recuerda en gran medida.

Además de estas formas decorativas sencillas, ya sean geométricas o vegetales, encontramos con frecuencia motivos más artísticos, como capillas, mausoleos, cipreses, sauces, o, más comúnmente, ángeles, en las lápidas infantiles.

Aunque también encontramos temas relacionados con el padre tiempo. Este es un tipo iconográfico que llega al siglo XIX desde el Barroco (Panofsky, 1989: 115-116). Hace referencia a una figura mitológica antropo-

morfizada que es la representación misma del tiempo. El padre tiempo se representa como un hombre viejo que lleva atributos como relojes de arena, calendarios u hojas que caen de sus ropas, así como calaveras o niños soplando pompas de jabón como lo vemos en el lapidas de Vinaròs. El hecho de ir acompañado por símbolos de la muerte, para recordar que el paso de la vida lleva inexorablemente a su fin, lo convierte en un tipo muy adecuado para el arte funerario.

Lo más general es que este tipo de decoración esté tratada en un estilo más preciosista, y que sea aquí donde la conjunción de diferentes colores y tonalidades se haga patente, mientras que los datos que describen al difunto aparecen siempre en la habitual tonalidad de azul. También resulta interesante el hecho de que las lápidas más sencillas se decoran principalmente con la cruz, como esencial motivo, mientras que las más elaboradas renuncian a ella para introducir elementos de carácter más artístico, como los que hemos mencionado ya (Padilla, 1988: 10).

Un tema muy interesante es el de la onomástica del difunto, no por la originalidad del tema que es bastante habitual en los cementerios, como reflejó ya en su día Bermejo (1998: 231) sino por la cantidad de estampas de santos que se llevan al azulejo. Un claro ejemplo de esto es el camposanto de Almassora. Unos pocos casos servirán para constatar esta afirmación. Valgan de muestra las lápidas en la que se representa la figura del Salvador, que se inspiran en la devoción a un Salvador que se encuentra en una ermita de Onda, ciudad próxima a Almassora y de las que hay una decena aproximadamente en el cementerio de Onda, así como otras tantas en el de Almassora. Un caso muy significativo también es la presencia de San Vicente en estos recintos funerarios, al ser esta una devoción muy arraigada en territorio valenciano. Resulta llamativo que siendo San Vicente un santo al que se le representa en ocasiones con un ángel trompetero que llama al juicio final, el artista haya prescindido de él, siendo como es un motivo muy relacionado con la muerte (Rèau, 1998:328-321). [Fig. 07]

Siguiendo a Cebrián y Navarro (2019:168), la elección de la pintura cerámica en lugar de las lápidas con motivos esculpidos o grabadas se debe a diversas razones, entre ellas el gusto por la policromía. En ocasiones, juega un papel importante los gustos estéticos de un grupo social determinado o incluso las modas

imperantes. Lo que se puede observar como un hecho es la presencia de la azulejería en los cementerios durante el siglo XIX.

Al hilo del grupo social que usa la cerámica con una función funeraria, Santonja (2021: 34-36) descarta la idea de que sean las personas pertenecientes a los estratos sociales inferiores o con pocos recursos los que eligen este soporte, para ello cita a Bolufer y Castelló (2012:3) que reportaron lápidas cerámicas para gente de alto estatus de principios del siglo XIX, como pueden ser labradores enriquecidos, burgueses, pertenecientes a alto rango militar o miembros del estrato eclesiástico poniendo como ejemplo un par de ellas que se encontraron en la ermita de San Juan de Jávea⁷. A la misma conclusión llegó Ferreira Queiroz (2012:1-10) para la realidad de los cementerios portugueses, por lo que se puede inferir que al menos, en este aspecto del origen social de los promotores del uso de las placas cerámicas en los cementerios, la realidad valenciana y la portuguesa es similar. En cuanto al espacio geográfico que comprende este estudio, cabe puntualizar que no se han localizado en los cementerios visitados lápidas anteriores a las décadas finales del siglo XIX, por lo que no cabe la interpretación realizada sobre el estrato social de origen de los habitantes de la provincia de Castellón.

En cuanto a los artistas que realizan las lápidas funerarias de azulejos son los mismos que pintan los plafones, los zócalos, etc. Estas obras no se firman por parte del pintor que las crea, sino por la fábrica donde se cuece el azulejo. Podemos comprobarlo en la lápida de Maria Falomir de Almassora que contiene la firma de la fábrica Ramón Piñón de Onda.

Señalan Cebrian y Navarro (2019: 168) que poco a poco se descarta el uso de las lápidas de cerámica y se sustituyen por las de piedra, y señalan la posibilidad de que sea a casusa de la fragilidad misma del material cerámico, que impedía que las lápidas pudieran ser reutilizadas si se debía de volver a abrir el nicho que las contenía. Sin embargo, señalan los autores, en lugares con tradición cerámica del ámbito de su ámbito geográfico de estudio, como es el caso de Manises, es relativamente frecuente que se siga usando hasta bien avanzado el siglo XX. Entre las lápidas

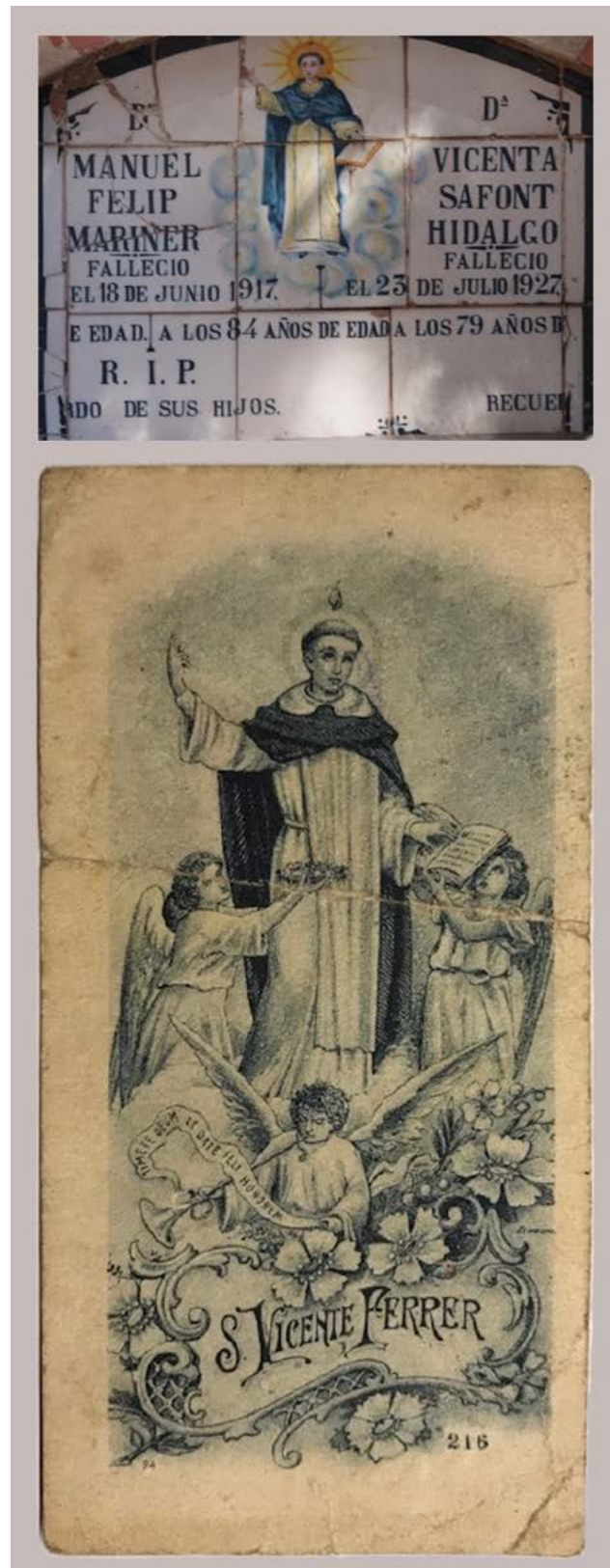


Fig. 07. La difunta se llama Vicenta y se plasma un San Vicente predicando con el libro abierto. Tal y como se representaba en las estampas de la época.

⁷ "Mariana Prat, esposa del gobernador militar de Dénia, muerta el 1823, o del rector de la iglesia de Santo Bertomeu, Jaume Català, finado el mismo año" (Santonja, 2021: 34-36) Traducción propia del valenciano.

consignadas en el trabajo de campo realizado para este artículo, también se ha podido constatar que en esas localidades donde la tradición cerámica perdura hasta entrado el siglo XX o, incluso, continúan en la actualidad, es frecuente que se siga usando placas cerámicas para cubrir los nichos. Es el caso de los cementerios de Nules, Onda, Almassora y Vila-real. Entre la historiografía, hemos encontrado referencias a los lugares de ejecución de algunas de ellas, las Fábricas de azulejos Porcar de Castellón y Ramón Piñón de Onda (Feliu, 1999:233).

No podemos dejar de confirmar como las autoridades patrimoniales han hecho esfuerzos importantes por proteger otro tipo de paneles cerámicos como son los que se encuentran en las calles⁸, no considera de interés introducir dentro del catálogo de elementos a proteger las lápidas cerámicas. En el caso de Almassora, cuenta con un conjunto reseñable de estas lápidas. La más antigua que conserva el recinto se remonta al año 1815 y por la historia del recinto del que ya se ha tratado en este estudio, deducimos que debe provenir del anterior cementerio. Conserva la necrópolis un conjunto de paneles cerámicos policromados y realizados de una sola pieza que comprende desde los años 1905 a 1929, caracterizados por mostrar una iconografía referente a la onomástica del difunto o difunta. Es un hecho reseñable que no se observa en ningún otro cementerio de la provincia.

La necesariamente breve reflexión sobre los azulejos de los cementerios que se ha realizado en este texto, pretende poner de relieve dos aspectos principalmente. En primer lugar, que se tiene como un camino natural

que un elemento que se utiliza en los hogares, en la vida cotidiana, en los espacios habituales en los que transcurre el devenir de los días y dotado tanto de funcionalidad como de intención embellecedora, como es el azulejo, vaya a ocupar la vida después de la muerte. Así como que los azulejos que han sido parte de la vida terrenal acompañen a su vez la vida eterna. Por esta razón los azulejos cierran la sepultura y la embellecen, y, al mismo tiempo se convierten en la tarjeta de visita del finado ante sus deudos y visitantes.

Y enlazando con esto último, el segundo de los aspectos a reseñar de la presencia de azulejos en los cementerios tiene que ver con la estética de estos, con el interés por dotar a estos humildes elementos, de una función ornamental. Se observa en el modo en que se usan diferentes tipologías de letras, en la elección de la imagen sacra, profana o paisajística que va a ocupar la lápida, en la disposición de los elementos en el espacio, dónde se aprecia la mano artística del artesano y, en definitiva, un tratamiento artístico del espacio disponible. La percepción de la lápida cerámica como lugar intrínseco y perteneciente al cementerio se observa en el hecho de que se han conservado paneles cerámicos que representan escenas de camposantos, en una especie de lenguaje metacementeril, del cementerio dentro del cementerio. La particularidad del uso de paneles cerámicos en la provincia de Castellón en lugar de lápidas de piedra que ya eran comunes en otros cementerios de España, otorgan a este ámbito funerario del cementerio contemporáneo castellonense un uso definitivamente estético y decorativo, que llena de color un espacio pensado para el duelo.

8 La disposición adicional quinta de la Ley 4/1998, del patrimonio cultural valenciano, se introdujo por la Ley 5/2007, de 9 de febrero (DOCV de 13.02.2007), que modifica la Ley 4/1998 y, entre otras cuestiones, introduce la disposición adicional quinta con la siguiente redacción: "Reconocimiento legal de bienes inmuebles de relevancia local, en atención a su naturaleza patrimonial. Tienen la consideración de bienes inmuebles de relevancia local, y con esta denominación deberán ser incluidos en los respectivos catálogos de bienes y espacios protegidos, las siguientes categorías de elementos arquitectónicos: [...] la arquitectura religiosa anterior al año 1940 incluyendo los calvarios tradicionales que estén concebidos autónomamente como tales, y los paneles cerámicos exteriores anteriores al año 1940."

REFERENCIAS

- BERMEJO LORENZO, Carmen – *Arte y arquitectura funeraria. Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998.
- BERTRAND, Régis y GROUD, Guénola – *Patrimoine funéraire français, Cimetières et tombeaux*, Paris: Editions du patrimoine, CNM, 2016
- BERTRAND, Régis – “Estudio de los cementerios franceses contemporáneos. Los problemas de método”, *Trace* [En línea], 58 | 2010, Publicado el 01 diciembre 2010, consultado el 06 septiembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/trace/1553>
- CEBRIAN Josep Lluís; NAVARRO, Beatriu – “La memòria ceràmica més enllà de la mort. Plafons de taulells i plaques funeràries dels segles XVIII i XIX”. *Recerques del Museu d’Alcoi*, 28 (2019), 167-186
- ESTALL POLES, Vicent – *Historia, arte y tradición de los azulejos valencianos*. Fundación Museo del Azulejo de Onda, 2009.
- FELIU FRANCH, Joan – *La cerámica arquitectónica de Onda en el s. XIX*. Castelló: Universitat Jaume I, 1999 (PhD tesis)
- FERREIRA QUEIROZ, J. Francisco – “Azulejería romántica nos cemitérios portugueses (1850 – 1880)”. *Actas de Azulejor*, 2012. www.franciscoqueiroz.com/Azulejaria_romantica_nos_cemiterios_portugueses_1850_1880.pdf
- GARCIA MARTIN, Francisco – “Laudas sepulcrales en la comarca de los Montes de Toledo”. *Revista de Estudios Monteños*, 2009, n.º 127, pp 18-28.
- MORENO ROYO, Jose Mº – “La cerámica en el Cementerio de Manises”. *Axiu Municipal de Manises*, 1987. <https://www.manises.es/sites/default/files/files/arxiu/sala-lectura/sala-lectura/la-cer-mica-en-el-cementerio-de-manises.pdf>
- PADILLA MONTOYA, Carmen – “La cerámica funeraria en algunos centros alfareros”. *Actas del IV Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares*. Zaragoza, 1988, p. 45-48
- PASCUAL BAREA, Joaquín – “La inscripción sepulcral de Pedro Mexía: cuestiones textuales, autoría y composición a partir de la lauda de Arias Montano y de cuatro poemas preliminares”. *Excerpta Philologica*, 3, 1993, p. 313-331.
- PANOFSKI, Erwin – *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1989
- PEREZ IBÁÑEZ, Marta – “La cerámica funeraria de Muel”. *Namia: Estudios de artes y costumbres populares*, 51-52, 1990, p. 39-42
- POBLADOR MUGA, María Pilar – “El neogótico y lo neomedieval: nostalgias del pasado en la era de la industrialización”. *Congreso El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II, Zaragoza, 2014* LOMBA SERRANO, Concha; LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos; ARCE OLIVA, Ernesto Carlos; CASTÁN CHOCARRO, Alberto (coord.), Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 2015.
- RÈAU, Louis – *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, P-Z*. Barcelona: Del Serbal, 1998.
- SANTONJA, Josep Lluís – *Animetes santes. Costums tradicionals valencians sobre el més-enllà*. Valencia: Edicions del Bullent, 2021.

O REAL MOSTEIRO DE SÃO DINIS DE ODIVELAS: PRIMEIRO ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE DISPERSÃO DO ACERVO MONÁSTICO

THE ROYAL MONASTERY OF SÃO DINIS DE ODIVELAS: FIRST STUDY OF THE PROCESS THAT DISPERSED THE MONASTIC COLLECTION

Giulia Rossi Vairo

Instituto de Estudos Medievais, Universidade Nova de Lisboa
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal
e-mail: grossivairo@fcsh.unl.pt
ORCID | 0000-0003-4080-4751

RESUMO

O artigo aborda o processo de dispersão do património móvel do Mosteiro de S. Dinis de Odivelas, fundado pelo rei D. Dinis em finais do século XIII, através do estudo dos diversos inventários compilados a partir de 1886 na sequência da nacionalização do extinto cenóbio. Os inventários, conservados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, e nunca até hoje objeto de investigação, permitem entender a importância da inventariação dos bens móveis e imóveis na ótica da sua preservação e constituem a base para futuros aprofundamentos do tema. A primeira parte do artigo é, porém, dedicada à descrição do imóvel aquando da sua passagem na posse do Estado, graças às Memórias descritivas de 1887 e 1889 igualmente conservadas no arquivo nacional e inéditas. Da leitura destes relatórios desprende-se o estado de abandono e decadência do complexo monástico, àquela data já espoliado do seu valioso e rico acervo. Nesse sentido, o parágrafo conclusivo trata das vicissitudes de um precioso capitel, raro testemunho da época fundacional da casa religiosa, disputado entre diferentes instituições e agora desaparecido, tomado como caso de estudo emblemático do destino sofrido pela maioria das peças do património monástico de Odivelas.

PALAVRAS-CHAVE

Mosteiro feminino | Memória | Extinção das ordens religiosas | Inventários | Património monástico

ABSTRACT

This paper examines the process which dispersed the moveable heritage of the Monastery of São Dinis de Odivelas, founded by King Dinis at the end of the 13th century, through an analysis of the inventories compiled from 1886 in the wake of the nationalisation of the dissolved convent. The inventories, stored in the Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisbon, and never previously studied, demonstrate the importance of inventorying movable and immovable assets from the point of view of their conservation, thus providing a basis for further research on the subject. The first part of the paper describes the monastic complex when it came into the possession of the State, as presented in the unpublished *Memórias descritivas* of 1887 and 1889, also kept in the national archive. These reports reveal the state of abandonment and decay of the monastery, which had already been stripped of its rich and valuable possessions. The concluding section then deals with the vicissitudes of a precious chapter, a rare architectural piece dating from the foundation of the convent, disputed between different institutions, which has now disappeared, presented here as an emblematic case-study of the fate of most of the Odivelas monastic heritage.

KEYWORDS

Female monastery | Memory | Extinction of religious orders | Inventories | Monastic heritage

INTRODUÇÃO

Estudar o processo de dispersão dos acervos monásticos após a aplicação do decreto de supressão das ordens religiosas no País, assim como tentar reconstruir o percurso das peças que a estes pertenceram no passado, representa hoje para qualquer historiador de arte um desafio deveras empolgante, mas, simultaneamente, por vezes extremamente frustrante. À pesquisa arquivística e à análise dos inventários do património, móvel e imóvel,

das casas religiosas compilados na altura da sua secularização, deveria seguir-se uma “atividade de reconhecimento”, nem sempre fácil de concretizar, que permitisse reconstruir o desvio das obras ou a sua recolocação nos museus nacionais. Neste sentido, o caso do mosteiro de São Dinis de Odivelas é exemplar não só pela potencialidade da matéria, mas também pelas problemáticas que se apresentam neste campo de investigação.

AS MEMÓRIAS DESCRITIVAS DO MOSTEIRO DE 1887 E 1889

Após o falecimento de D. Bernardina da Encarnação Correia, última monja professa, ocorrido no dia 15 de junho de 1886, as portas do Mosteiro de São Dinis, situado em Odivelas, a cerca de 10 km de Lisboa, abriram-se oficialmente ao mundo exterior. De facto, na sequência da aplicação do decreto de 31 de maio de 1862, que regulava a execução do artigo 11.º da lei de 4 de abril de 1861 em matéria de extinção dos conventos femininos (Azevedo, 2000: II, 232-235), o complexo monástico foi incorporado na Fazenda Nacional, que tomou posse dos espaços conventuais no dia 4 de agosto¹. No entanto, o que se deparou aos olhos dos que conseguiram ali aceder não tinha nada a ver com o cenóbio do passado, estimado pelo cronista alcobacense Francisco Brandão, em meados do século XVII, como “magnífico e sem iguais” (Brandão, 1976: 218) em Portugal e em toda a Europa. Efetivamente, apresentava-se uma arquitetura “híbrida”, ainda notável pelas suas dimensões e pela multiplicação dos

edifícios e dos anexos, mas profundamente desfigurada e alterada devido às catástrofes naturais que atingiram a estrutura, assim como à intervenção dos homens². Além disso, o mosteiro aparecia despojado e depauperado do valioso património histórico-artístico que devia ter existido³, expressão material da devoção e da religiosidade dos seus benfeitores que se sucederam ao longo dos séculos, primeiro entre todos o rei D. Dinis, o fundador.

A seguir à passagem do complexo monástico para a posse do Estado, as autoridades começaram a considerar a possibilidade de reconvertê-lo para o seu reaproveitamento e, ao mesmo tempo, evitar a sua definitiva ruína e conseqüente perda. Nesta perspetiva, pensou-se inicialmente instalar aí um “recolhimento para mulheres regeneradas” (Figueiredo, 1889: 22), a seguir, “uma associação piedosa e d’ensino para o sexo feminino”⁴, e, por fim, “um sanatório [...] e um

1 Auto de posse do Convento de Odivelas e de todos os seus bens móveis e imóveis: Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), *Ministério das Finanças (MF)*, *Direcção-Geral da Fazenda Pública (DGFP)*, *Convento de São Dionísio de Odivelas de Lisboa*, img. 830-831.

2 Orçamento para a restauração da igreja, ala de leste, e edificações anexas, refeitório, e cozinha do extinto Convento de Odivelas para a instalação de uma associação piedosa e de ensino feminino, Lisboa, 22 de setembro de 1887: ANTT, *Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria (MOPCI)*, *Direcção de Edifícios Públicos e Fornecimentos de Materiais (DEPFM)*, Mç. 442, *Processo 16 Diversas obras no Convento de Odivelas* (sem foliação). V. *infra*.

3 *Ibidem*.

4 Projecto das novas obras. Lisboa, 3 setembro de 1887: ANTT, *MOPCI*, *DEPFM*, Mç. 442, Proc. 16.

instituto destinado à educação e manutenção de órfãos⁵ de oficiais do Exército, concretizando-se finalmente apenas o segundo propósito. No entanto, para poder dar seguimento a tal iniciativa, tornava-se necessário realizar várias obras para adaptar os ambientes, reestruturá-los e consolidá-los. Assim, a pedido do rei e da Casa Real que promoviam e apoiavam a iniciativa⁶ foi compilado um estudo preparatório, incluindo um projeto para os trabalhos a executar e as respetivas previsões de despesa. Deste dossiê fazia parte uma *memória*, como é definida pelo seu próprio autor, datada de 22 de setembro de 1887, que documenta o estado dos edifícios monásticos à data.⁷ O documento foi redigido por José Maria Nepomuceno, arquiteto conceituado diplomado na Academia de Belas-Artes, já responsável pelo restauro do Convento da Madre de Deus de freiras clarissas coletinas (1872). No âmbito dos trabalhos preparatórios da campanha de obras da qual foi incumbido pela Direção das Obras Públicas do Distrito de Lisboa, Nepomuceno escreveu a memória que constitui hoje uma fonte deveras importante, pois descreve, apesar de sumariamente, a fábrica de Odivelas, identificando os elementos arquitetónicos sobreviventes às transformações, consequência das intervenções mandadas executar ao longo do tempo e dos eventos trágicos que afetaram a estrutura, como por exemplo – mas não só – o devastador terramoto de 1755.

No relatório lê-se que “do notável e extinto convento de Odivelas só existe, que seja digno de mencionar-se, o portal da igreja, o exterior da capela-mor e três que lhe ficam juntas e no interior do edifício alguns fustes e capiteis, no claustro velho, e as lapides sepulcrales da casa capitular”. Assinaladas estas exceções, o autor afirma que o conjunto se apresenta como “uma massa de construções irregulares, feitas em diferentes epochas, sem sujeição a qualquer plano regular, sem feição arquitetónica”. O arquiteto acrescenta ainda que o aspeto “tristonho e desnudado” do cenóbio é o resultado da negligência das religiosas e dos trabalhos já realizados, expressando-se em termos de “maiores vandalismos, não escapando ao furor da destruição os

foros dos tectos e o revestimento das paredes”. Não obstante, recorda que no templo permanece o túmulo do rei D. Dinis que “pelo seu valor histórico e pela sua antiguidade” merece especial cuidado. Todavia, em conclusão Nepomuceno declara perentoriamente que “o resto do edifício pela sua forma e estado não merece conservar-se”.

Passados quase dois anos, Nepomuceno volta a formular um idêntico juízo severo numa segunda memória um pouco mais desenvolvida e detalhada, compilada em novembro de 1889, na previsão do início de uma campanha de obras de requalificação já aprovada e orçamentada⁸. No texto, o autor salienta que o mosteiro “nunca foi um modelo d’arte, nem de construção, como o podem ser outros edifícios de igual natureza que ainda restam do mesmo século”, como parecem atestar “a sua forma pouco elegante, e as paredes revestidas de cantaria e cheias de basalto secco que se observa na cappella-mor e nas do abside”. Além disso, devido ao aumento do número das religiosas, ao longo das centúrias tinham sido realizadas intervenções que alteraram profundamente alguns espaços, destacando as obras do período manuelino como as mais notáveis, consistindo estas na construção de duas galerias do claustro. Finalmente, Nepomuceno sublinha como os últimos cinquenta anos de vida conventuais marcaram o destino de abandono e ruína do complexo, desmoronando-se muros e sótãos e “rasgando-se paredes”. No entanto, esta leitura contrasta parcialmente com o parecer expresso no relatório redigido poucos anos antes pela Real Associação dos Arquitetos Civis e Arqueólogos Portugueses, fundada em 1863 e incumbida de fazer um levantamento no País dos monumentos de interesse nacional com o objetivo da sua preservação. Neste texto o mosteiro de Odivelas vinha catalogado como monumento de 2.ª classe, isto é, “com alguma relevância histórica, arquitetónica e histórico-artística” devido às características do edifício e por guardar o túmulo do rei D. Dinis (*Relatório e Mapas*, 1881: 10).

Na realidade, ao visitar hoje o complexo, não obstante o agravamento do estado de ruína do mosteiro

5 Gabinete de Estudos Arqueológicos da Engenharia Militar/Direção de Infra-Estruturas do Exército. *Concelho de Odivelas*, PM n.º 1, caixa 1, pasta n. 1, fls. 3-4.

6 Paço (Lisboa), 31 de agosto de 1887: ANTT, MOPCI, DEPFM, Mç. 442, Proc. 16.

7 Orçamento para a restauração da igreja, ala de leste...: *Ibidem*.

8 Orçamento suplementar ao elaborado em 22 de setembro de 1887 para a conclusão das obras de reparação da Igreja, ala leste, oficinas anexas, refeitório e cozinha, do extinto convento de Odivellas para a instalação d’uma associação piedosa e d’ensino para o sexo feminino. Memória. Lisboa, 25 de novembro de 1889: *Ibidem*.



Fig. 01. Igreja de S. Dinis, Odivelas; cabeceira, primeiro quartel do séc. XIV (fot. de Giulia Rossi Vairo).

durante os passados cento trinta e cinco anos, confirma-se a análise pouco gratificante feita pelo encarregado da Direção das Obras Públicas nas suas memórias. Em termos arquitetónicos, raros são os vestígios que remontam à época fundacional e que conservam a sua matriz medieval ou que permitem intuir o seu arranjo original⁹. Entre estes, regista-se a cabeceira, no exterior (Fig. 01), e a zona absidal, no interior, constituída pela capela-mor e dois absidiolos laterais (Fig. 02); o portal (Fig. 03), embora alterado no registo superior, como se deprende da marca no pano murário deixada por um frontão triangular desaparecido; e a capela (de São Luís?) ao lado da entrada do templo (Fig. 04), com acesso autónomo mas comunicando com o absidiolo do Evangelho através de uma abertura rasgada na

parede, recentemente atribuída a uma campanha de obras imediatamente posterior à morte do rei Dinis, mas remontando ainda ao século XIV (Rossi Vairo, 2022: 82-84). Destacam-se ainda o alpendre decorado com azulejos do século XVII, parte de uma das galerias do Claustro de D. Dinis, também identificado na bibliografia oitocentista como Claustro Novo, que apresenta alguma decoração escultórica trecentista concentrada nos raros capitéis ainda subsistentes (Fig. 05), e o “desenho” em planta da sala do capítulo que foi alvo de “vandálicas” intervenções durante o processo de transformação do convento, como registava o historiador e arquivista Borges de Figueiredo, autor de uma monografia sobre o mosteiro de Odivelas (Figueiredo, 1888: 57).

9 Esta afirmação baseia-se no que foi possível averiguar durante as visitas de estudo realizadas até novembro de 2017. De facto, após a saída definitiva do Instituto de Odivelas (Infante D. Afonso), colégio sob a tutela do Exército português, destinado exclusivamente ao ensino de estudantes de sexo feminino entre o 5º e o 12º ano, desde 1900 sediado nos locais do antigo cenóbio (junho de 2015), e após a passagem do complexo do Ministério da Defesa para a Câmara municipal, o mosteiro entrou numa fase de obras, ainda em curso, visando um novo reaproveitamento da estrutura. Por esta razão, durante os últimos anos foi bastante difícil, senão impossível, aceder aos locais, apesar das circunstanciais visitas organizadas pelo município, certamente não adequadas para o desenvolvimento de qualquer tipo de investigação aprofundada no sentido de verificar o que ainda se mantém original e se conserva *in loco*. Nunca foi possível, por exemplo, aceder à sala do capítulo que conserva alguns importantes vestígios medievais.



Fig. 02. Igreja de S. Dinis, Odivelas; Abside e presbitério, primeiro quartel do séc. XIV (fot. de Giulia Rossi Vairo).



Fig. 03. Igreja de S. Dinis, Odivelas; Portal, primeiro quartel do séc. XIV (fot. de Giulia Rossi Vairo).



Fig. 04. Igreja de S. Dinis, Odivelas; Portal da capela (de São Luís?), post 1325 (fot. de Giulia Rossi Vairo).



Fig. 05. Mosteiro de S. Dinis, Odivelas; Claustro Novo, capitel, primeiro quartel do séc. XIV (fot. de Giulia Rossi Vairo).

O MOSTEIRO DE SÃO DINIS E SÃO BERNARDO: DE OBRA PRO REMEDIO ANIMAE A PANTEÃO RÉGIO

Apesar do estado atual, ao ler as memórias de 1887 percebemos que à data já pouco restava da primitiva fábrica do Real Mosteiro de São Dinis e São Bernardo de Odivelas, mandado edificar em finais do século XIII pelo rei D. Dinis e de acordo com a rainha consorte Isabel. A carta de fundação e dotação com a qual o monarca beneficiava a abadia feminina cisterciense de propriedades, terras, bens, estatutando as primeiras ordenações da comunidade religiosa, remonta a 27 de fevereiro de 1295. Nesta data, durante uma cerimónia solene presidida pelo bispo de Lisboa, titular da diocese de pertença, foi lançada a primeira pedra do futuro complexo monástico (Sousa, 1947: 133-140). Como se depreende do diploma fundacional, na origem a instituição do cenóbio fora expressão da *pietas* de D. Dinis, representando uma majestosa obra *pro remedio animae*, isto é, para a salvação da alma sua e dos seus familiares, em primeiro lugar do defunto pai, e dos seus sucessores. A empreitada configurava-se também como uma ação de graças e um ato de devoção para com a Virgem Maria e todos os santos, muito especialmente São Dinis, santo protetor homónimo do rei, e São Bernardo, figura eminente de Cister. Contudo, a criação do mosteiro representava também um “ato político”, considerando o envolvimento e o aval, desde o princípio, da Igreja lusitana, assim como a assistência e a participação da corte e dos poderosos do reino no lançamento da primeira pedra do templo.

Anos mais tarde, nomeadamente ao longo de 1318, a igreja de Odivelas veio a ser considerada como o panteão familiar e, em sentido lato, o panteão régio (Rossi Vairo, 2019: 84-98), uma vez que os reis Dinis e Isabel aí estabeleceram a sua sepultura, devido à “especial devoção” que ambos nutriam para com a abadia feminina¹⁰, em alternativa ao presbitério da igreja de Alcobaça, inicialmente indigitado pelo casal como lugar para o eterno descanso, e cuja galilé, até àquela altura, constituía a principal necrópole régia (Silva, 2003). A instituição do panteão régio enquadrava-se no plano de reconciliação e pacificação empreendido pelo monarca e partilhado também pela sua esposa na tentativa de aplacar os diferendos

surgidos, ao longo do biénio 1316-1317, com Afonso, o herdeiro do trono, e com a própria rainha consorte e que exigiram a mediação do papa João XXII (Rossi Vairo, 2014: 135 e sgs.). Ao contrário dos seus antepassados, D. Dinis foi o primeiro monarca no reino de Portugal a conceber a ideia de criar *ex nihilo* um “espaço simbólico de unificação do reino” (Gomes, 1997: IV, 283), mandando edificar um mosteiro e, a seguir, elegendo-o depositário e custódio da memória da Monarquia. A historiografia portuguesa tem atribuído ao rei D. João I, fundador da dinastia de Avis, o primado desta conceção ao criar a Capela do Fundador na igreja de Santa Maria da Vitória, na Batalha, para servir de panteão régio (Silva; Redol: 2007). Contudo, refletindo sobre o contexto no qual amadureceu o projeto dionisino e sobre as modalidades da sua concretização, para além da sua cronologia, conclui-se que, na realidade, foi o rei D. Dinis que, juntamente com a rainha D. Isabel, inaugurou, a este respeito, um novo curso na História do Portugal medievo.

No entanto, é também verdade que o panteão régio de Odivelas teve vida breve, uma vez que não sobreviveu à guerra civil que assolou o reino *grosso modo* entre 1319 e 1324 e que viu afrontarem-se pai e filho, mas também marido e mulher. Nesta sequência, os cônjuges separaram-se na morte e, de certa forma, na recordação dos vindouros, optando por uma sepultura individual em lugares distintos e geograficamente distantes: o rei manteve o seu propósito de tumulação no mosteiro de Odivelas enquanto a rainha elegeria a igreja do Mosteiro de Santa Clara e Santa Isabel de Coimbra, refundado por ela a partir de 1317, como *locus sepulcralis*. Não obstante, entre 1318 e cerca de 1322, o Real Mosteiro de São Dinis e São Bernardo constituiu-se como panteão da família real, como o estudo das fontes tem vindo a revelar e a evidência dos vestígios materiais tem vindo a confirmar. Entre estes, destaca-se o projeto monumental do casal régio, só em parte realizado, que previa a colocação de dois sarcófagos um ao lado do outro, de acordo com o ritual de sepultura cisterciense, no centro da igreja, entre a capela-mor e a coro das monjas (Rossi Vairo, 2019: 92-94); e o monumento fúnebre do infante

10 Avinhão, 27 de fevereiro de 1319: Cidade do Vaticano, Arquivo Apostólico Vaticano, *Regesta Vaticana*, 69, ep. 375, fl. 119vº.

D. Dinis, filho do herdeiro do trono Afonso e da princesa Beatriz de Castela, o primeiro neto varão, homónimo do rei, falecido em 1318 com pouco mais de um ano de idade. Efetivamente, o infante D. Dinis, cuja morte provocou enorme desgosto no monarca e nos seus familiares, foi o primeiro membro da Coroa a ser sepultado no panteão de Odivelas, uma vez que, embora por pouco tempo, ele encarnara a (possibilidade de) continuidade dinástica, surgindo nas fontes e nas crónicas como o “o infante que avya derdar os Regnos de Portugal e do Algarve”. Exatamente por esta razão foi realizado um túmulo que perpetuaria a memória da criança, sendo este resultado da encomenda conjunta do avô e dos pais (Rossi Vairo, 2023: 9-44).

Na sequência do conflito e do fracasso do panteão régio, a igreja monástica acolheu exclusivamente o

corpo de D. Dinis que, confirmando as vontades anteriormente expressas, mandou executar o seu mausoléu para ser colocado no meio do templo. Além disso, nos últimos dois testamentos conhecidos (Sousa, 1947: 125-132; Brandão, 1980: 582-589), o rei deixava ao mosteiro paramentos litúrgicos retirados da sua capela particular, como capas, mantos, vestimentas e dalmáticas, assim como uma grande cruz de prata, descrita nas fontes com alguns pormenores, para ser utilizada no altar-mor, durante as procissões e pelos capelães encarregados de celebrar as missas e rezar pela alma do rei e dos seus familiares. Ainda em vida, o soberano entregara ao cenóbio relíquias e relicários e outras peças valiosas destinadas ao culto (Melro, 2011). No entanto, ao longo dos séculos, estes objetos foram desaparecendo, como de resto se verificou também na maioria das casas religiosas do País.

O PROCESSO DE DISPERSÃO DO PATRIMÓNIO MONÁSTICO

Do antigo e valioso acervo monástico pode-se afirmar que, *in loco*, ficou essencialmente a tumulária régia, isto é, o mausoléu do rei D. Dinis (Fig. 06) e o sarcófago do infante D. Dinis (Fig. 07), e também a extraordinária campa sepulcral da abadessa Urraca Pais de Molnes, em funções a partir de 1318, ano da instituição do panteão régio, conservada na sala do capítulo (Fig. 08), um *unicum* no seu género em Portugal, devido às suas dimensões e às características estilísticas (Figueiredo, 1888: 51-57). Contudo, na realidade estas obras representam exemplos de património integrado e, como tais, não deslocáveis para fora do edifício, pelo menos em princípio, considerando o que aconteceu com os painéis de azulejo, igualmente exemplos de património integrado, que se encontravam no refeitório monástico (Arranja, 2018: 71-75) e, mais recentemente, no alpendre (Fig. 09)¹¹.

Pelo contrário, o rico e valioso património histórico artístico móvel que no passado existiu no mosteiro sofreu um destino de perda e dispersão. Cronologicamente, este processo decorreu maioritariamente durante a última centúria de vida do cenóbio, e sobretudo após a publicação do decreto de extinção das ordens religiosas em 1834¹², não podendo excluir-se que algo se passara também antes. Apesar do decreto de 1834 não abranger as casas femininas, o caminho estava traçado uma vez que desde 1833, mesmo antes de avançar o projeto nacional de reforma dos conventos de *sorores*, foi proibida a aceitação de novas profissões. A partir de 1835 verificou-se de fato a preocupação crescente por parte do Estado com a proteção dos bens móveis das religiosas que se concretizou numa ação de sensibilização e de responsabilização

11 Recentemente (dezembro de 2018-janeiro de 2019), os painéis azulejares do alpendre (séc. XVII) foram objeto de vandalismo, sendo desmontados e roubados. Infelizmente, a intervenção de recolocação dos que foram encontrados e de preenchimento das lacunas não tem sido executada com o rigor necessário, antes pelo contrário: MOREIRA, Cristina Faria – “Azulejos do século XVII estão a ser roubados do Mosteiro de Odivelas”. *Público* (3 jan. 2019) [em linha; disponível em: <https://www.publico.pt/2019/01/03/local/noticia/roubados-centena-azulejos-mosteiro-odivelas-1856590>]; TAVARES, António – “A malfeitorias nos Azulejos do Mosteiro de Odivelas”. *Notícias LX* (9 jun. 2020) [em linha disponível em: <https://noticiaslx.pt/2020/06/09/as-malfeitorias-nos-azulejos-do-mosteiro-de-odivelas/>].

12 Decreto de 28 de maio de 1834. *Legislação régia – 1833-1834 – Coleção Legislação*. em linha; disponível em: <http://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/15/107/p456>, pp. 65-67.

das freiras pela sua conservação. No entanto, todas as comunidades de donas viviam tempos difíceis, vendo-se as madres superiores repetidamente impelidas a vender ou alienar objetos valiosos, por vezes com a cumplicidade de procuradores e administradores, para poderem sustentar as necessidades primárias das suas religiosas.

Face a tal dramática situação, a rogo do rei D. Pedro V, em 1857 as autoridades dirigiram-se ao Patriarcado e aos vigários capitulares das dioceses do País, a fim de solicitarem junto dos recolhimentos femininos a compilação de inventários nos quais ficassem registadas e descritas todas as peças de pretensão ou real valor artístico, visando impedir a degradação, o roubo e a vandalização por parte de visitantes ocasionais à procura de especiais “lembranças” e de ladrões apostados na posterior venda das peças (Rodrigues, 2017: 204 e sgs). Procurava-se assim contrariar a dispersão dos preciosos acervos monásticos. Não obstante, a este pedido nem todos os conventos deram seguimento: particularmente evasivas foram as respostas das casas religiosas de Santarém e de Lisboa, razão pela qual foi preciso insistir junto das entidades eclesiásticas para obter a documentação.

O pedido foi encaminhado também para a abadessa de Odivelas: com algum atraso com respeito à publicação da portaria real, a 30 setembro de 1859 teve finalmente início a compilação do primeiro inventário¹³. Todavia, ao analisar o conteúdo do manuscrito, entre os vários títulos – sete no total – destaca-se a significativa ausência de um registo especificamente dedicado a objetos como pinturas, paramentos, imagens, etc. Se, por um lado, efetivamente encontramos um capítulo (V) no qual vêm referidas e avaliadas as alfaias litúrgicas do mosteiro, por outro, este é excessivamente breve (fls. 344rº-347rº), sendo inventariados apenas dezoito números, muito poucos, especialmente considerando a extensão dos outros títulos¹⁴. Aquela que, para todos os efeitos, se apresentava como uma negligência, senão até como uma omissão, por parte da abadessa, na disponibilização da informação pretendida, não passou despercebida ao monarca e ao Cardeal-Patriarca que, nos finais de 1859, chegaram a autorizar Joaquim Possidónio da Silva, arquiteto da Casa Real, para que



Fig. 06. Igreja de S. Dinis, Odivelas; capela do Evangelho, túmulo do rei D. Dinis, entre 1318 e 1324 (fot. de Sergiy Scheblykin)..



Fig. 07 Igreja de S. Dinis, Odivelas; capela da Epístola, túmulo do infante D. Dinis, 1318 (fot. de Giulia Rossi Vairo).

13 Minuta 1859 Concelho de Belém Inventário dos bens do Convento de Religiosas de S. Dionízio de Odivellas, fls. 365: ANTT, MF, DGFP, Convento de São Dionízio de Odivellas de Lisboa, img. 1855-2586.

14 Título V Descrição e avaliação das alfaias pertencentes ao serviço de culto. Minuta 1859 Concelho de Belém. Inventário dos bens do Convento de Religiosas de S. Dionízio de Odivellas: *Ibidem*, img. 2541-2549.

entrasse no cenóbio de Odivelas¹⁵, sendo a clausura, aí como noutros conventos femininos, um dos maiores impedimentos para o cumprimento da tarefa.

Joaquim Possidónio Narciso da Silva foi um dos mais convictos promotores de uma política governamental de defesa e tutela do património monumental e histórico-artístico nacional, um dos fundadores da Real Associação dos Arquitetos Cívicos e Arqueólogos Portugueses (1863) e do Museu do Carmo (1866), instalado na capela-mor da igreja do antigo convento dos Carmelitas, em Lisboa, e destinado a receber e conservar aquelas peças que se encontravam dispersas, em virtude de os edifícios onde se integravam terem sido alvo de vandalizações, ou por terem sido abandonados pelas comunidades religiosas (Martins, 2002; Chagas, 2003). Na realidade, há décadas que Possidónio da Silva se deslocava pelo território nacional, com uma atenção especial para os distritos de Santarém e de Lisboa, para efetuar levantamentos planimétricos, gráficos e fotográficos de alguns monumentos com o intuito de identificar os objetos que ainda lá permaneciam e visando a sua salvaguarda e preservação.

Nestas andanças, em 1860 iniciou as suas visitas a Odivelas (Chagas, 2003: 224), que não ficaram por aquele ano, pois ainda em junho de 1868 a abadessa D. Maria Carlota Anchieta, em funções já em finais da década dos 50¹⁶, dirigia ao arquiteto uma amável carta em que o convidava a regressar ao mosteiro. No texto lê-se que, durante uma visita anterior, Possidónio da Silva manifestara interesse por algumas antiguidades dadas a conhecer pelo padre capelão, para integrar no “seu Museu”, e que a madre não se opunha à cedência de uma “pedra”, a substituir “por outra qualquer lage”, assim como à entrega “de aquella cabecinha de frade”, retirada com a maior probabilidade do túmulo do rei D. Dinis, desde que ele interviesse junto das instituições para a reparação do teto da igreja então em péssimas condições¹⁷. Na verdade, esta era a quarta vez que a abadessa assinalava o problema: em cartas dirigidas ao Governo em 1865¹⁸, 1866¹⁹ e 1867²⁰, a madre tratara o mesmo assunto, lamentando



Fig. 08 Mosteiro de S. Dinis, Odivelas; sala do capítulo, campa sepulcral da abadessa Urraca Pais de Molnes, ca. 1340 (fot. de Figueiredo, “Sepultura de Uraca Paes abadessa de Odivelas”, 1888, est. IV).

15 Lisboa, 10 de novembro de 1859: ANTT, *Arquivo Particular. Possidónio da Silva, Correspondência, 1866 a 1883*, cx. 5.

16 A abadessa D. Maria Carlota Anchieta já estava em funções na altura da compilação do inventário de 1859.

17 Real Mosteiro de São Dionísio de Odivellas, 30 de junho de 1868: *Ibidem*, Tomo III (8º), n. 390.

18 Real Mosteiro de São Dionísio de Odivellas, 12 de julho de 1865: ANTT, MF, DGFP, *Convento de São Dionísio de Odivellas de Lisboa*, img.1251-1252.

19 Lisboa, 5 de maio de 1866: *Ibidem*, img. 1236-1238.

20 Real Mosteiro de São Dionísio de Odivellas, 12 de julho de 1867: *Ibidem*, img. 1230-1232.

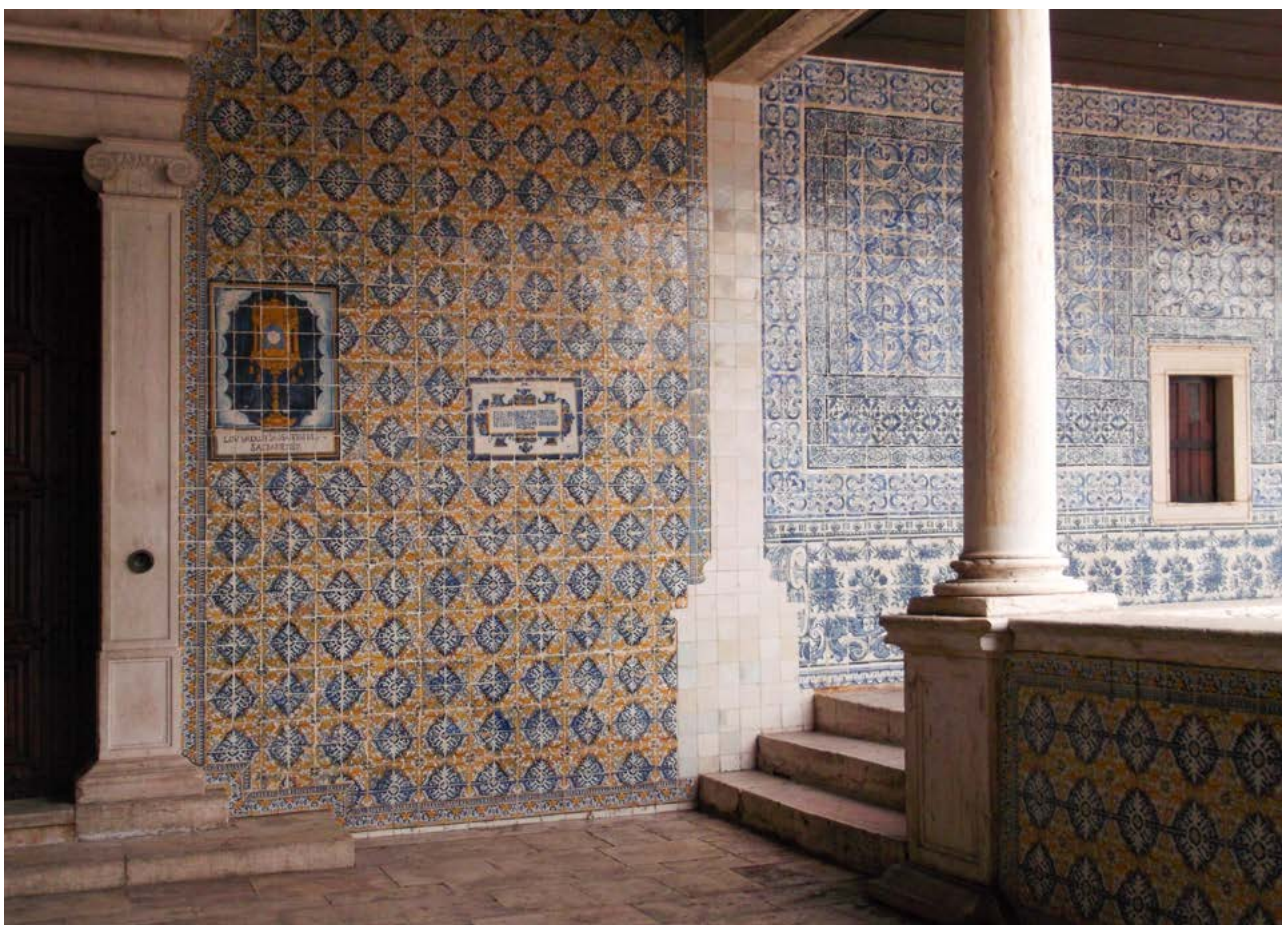


Fig. 09 Painéis de azulejos do alpendre do mosteiro de S. Dinis de Odivelas, séculos. XVII e XVIII (fot. de Giulia Rossi Vairo).

sempre o estado de ruína da cobertura do templo que servia de “jazigo do Rei fundador”²¹ e a crónica falta de recursos da comunidade religiosa. Tal circunstância revela que, evidentemente, não fora dado nenhum seguimento pelas autoridades competentes às súplicas da abadessa. Para além disso, este relato obriga-nos a considerar as preocupações muito concretas com os quais se deparava a abadessa, frequentemente apontada pela historiografia como a principal responsável pela alienação das obras de arte do mosteiro, sendo que, pelo contrário, ao menos neste caso, ela preferia

entregá-las a quem entendia ser capaz de conservá-las e, de certa forma, “musealizá-las”, em vez de assistir à sua degradação e perda. Esta mesma circunstância leva-nos a interrogar se os próprios funcionários que foram incumbidos de tutelar e salvaguardar o património histórico-artístico, tanto do cenóbio de Odivelas como de outros conventos, ainda que animados por boas intenções, não terão por vezes contribuído para a sua descontextualização e conseqüente dispersão. No caso específico, perdeu-se o rasto da “cabeçinha de frade” mencionada na carta da madre superiora.

21 *Ibidem*, img. 1231.

INVENTARIAR PARA CONSERVAR (E RENTABILIZAR)

Depois da morte da última monja foi coligido um novo inventário. Foram, aliás, elaborados vários inventários, conforme a tipologia de objetos, cuja redação decorreu entre agosto de 1886 e julho de 1891. Todos eles continham uma breve descrição dos diversos lotes ou peças e também a sua avaliação financeira. No fim do processo de inventariação, o património móvel, imóvel e fundiário do mosteiro de Odivelas foi avaliado na avultada quantia de 220.699:242 réis.

O primeiro rol do inventário a ser lavrado, logo a seguir à tomada de posse do convento por parte da Fazenda Nacional, foi o relativo ao complexo monástico, incluindo a igreja, com todo o seu remanescente recheio, as dependências e propriedades (agosto de 1886)²². Sucessivamente, procedeu-se à compilação dos outros respeitantes ao património móvel, começando pelos bens de valor histórico artístico: o inventário de todos os objetos em prata (setembro de 1886)²³ e o inventário de todos os bens histórico-artísticos, isto é, pinturas, paramentos e alfaias litúrgicas, imagens, tecidos, tapetes, cerâmicas, azulejos, relógios, luminárias, etc. (março de 1887)²⁴. Assim sendo, todas as obras de arte que ainda permaneciam no convento após os conturbados anos que se seguiram à extinção das ordens religiosas e que foram omitidas durante a primeira campanha de inventariação, ficaram registadas neste rol, contando-se na totalidade setecentos e cinquenta e três números. Tratava-se, na realidade, de uma quantidade relativamente exígua, considerando a

fama de magnificência da fundação régia. Seguiu-se a redação do inventário de todos os móveis, utensílios domésticos e objetos diversos (abril de 1887)²⁵; o inventário da livraria monástica, que continha não só manuscritos iluminados e livros litúrgicos, mas também obras impressas (maio de 1887)²⁶; e o inventário dos títulos de dívida pública (junho de 1887)²⁷. Finalmente, sem pressa, foi coligido também o inventário do arquivo, incluindo todos os livros do cartório, cartas soltas e pergaminhos (julho de 1891)²⁸.

A sistemática compilação dos diversos inventários tinha como objetivo identificar e registar aquilo que ainda subsistia do acervo para, a seguir, poder considerar um destino diferente para as várias peças, auspiciando a sua (re)utilização em outros contextos (para além de os rentabilizar, no caso dos géneros alimentícios ou agrícolas armazenadas nos depósitos do convento)²⁹.

Um papel fundamental neste processo de redistribuição e recolocação do património artístico móvel do mosteiro de São Dinis foi desenvolvido pela Real Academia de Belas-Artes de Lisboa que, “para promover a civilização geral dos portugueses, difundir o gosto do belo e proporcionar meios de melhoramento”, como se lê no decreto de 25 de outubro de 1836 que estabelecia a missão e os objetivos da Academia³⁰, ficou encarregada de selecionar aquelas obras que, em absoluto, não podiam deixar de ser integradas nas coleções públicas nacionais. Não esqueçamos

22 Distrito de Lisboa. Concelho de Loures. Convento de Odivellas. Inventário do edificio, suas dependências e propriedades pertencentes ao suprimido Convento de São Dionísio ed Odivellas, 1886 fls. 10 (11 números): *Ibidem*, img. 828-847.

23 Distrito de Lisboa. Concelho dos Olivaeas. Convento de Odivellas. Inventário de todos os objectos de prata pertencentes ao suprimido Convento de São Dionísio ed Odivellas, 1886 fls. 13 (56 números): *Ibidem*, img. 864-887.

24 Distrito de Lisboa. Concelho de Loures. Convento de Odivellas. Inventário dos paramentos, alfaias, imagens, quadros sacros e mais objectos relativos ao culto, encontrados no suprimido Convento de São Dionísio ed Odivellas, 1887 fls. 48 (753 números): *Ibidem*, img. 1122-1220.

25 Distrito de Lisboa. Concelho de Loures. Convento de Odivellas. Inventário de mobílias, utensílios domésticos e objectos diversos, encontrados no suprimido Convento de São Dionísio ed Odivellas, 1887, fls. 16 (279 números): *Ibidem*, img. 1010-1042.

26 Distrito de Lisboa. Concelho de Loures. Convento de Odivellas. Inventário de todos os livros encontrados no suprimido Convento de São Dionísio ed Odivellas, 1887, fls. 15 (202 números): *Ibidem*, img. 1078-1108.

27 Distrito de Lisboa. Concelho de Loures. Convento de Odivellas. Descrição dos títulos de dívida pública pertencentes ao suprimido Convento de São Dionísio ed Odivellas, 1887, fls. 16 (57 números): *Ibidem*, img. 607-625.

28 Distrito de Lisboa. Concelho de Loures. Convento de Odivellas. Inventário do arquivo do Real Mosteiro de São Dionísio de Odivellas, 122 fls.: *Ibidem*, img. 1599-1848.

29 Autoriza-se a venda em hasta pública de bens alimentares provenientes do mosteiro de Odivelas e conservados nos depósitos do mesmo. Lisboa, Concelho de Olivaeas, 20 de dezembro de 1886: *Ibidem*, img. 1375-1376.

30 Decreto de 25 de outubro de 1836. *Colecção de leis e outros documentos officiais publicados desde 10 de Setembro até 31 de Dezembro de 1836. 6ª série*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1837, pp. 79-80. em linha; disponível em: <http://net.fd.ul.pt/legis/1836.htm#>.

que o Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia nasceria justamente em 1884 (Martins, 2017) e que as suas coleções aproveitaram largamente do processo de extinção das ordens religiosas, incorporando “a custo zero” peças que provinham dos conventos, muito especialmente dos femininos, em nome da salvaguarda do património que tinha passado a ser considerado nacional. Nesta perspetiva, aqueles objetos procedentes de uma realidade monástica, totalmente despojados e esvaziados do seu significado e valor devocional, viriam então a ganhar nova importância e um novo valor, graças à sua “materialidade”, no processo de construção da identidade nacional através da criação dos museus e das coleções públicas estatais.

Conforme a tipologia dos objetos, diversas foram as instituições que ficaram responsáveis por levantar e custodiar peças provenientes de Odivelas. À Academia de Belas-Artes e à Real Associação dos Arquitetos Cívicos e Arqueólogos Portugueses foi entregue a maioria das obras de arte na perspetiva de estas virem a ser incorporadas nos vários museus nacionais. Para a Biblioteca Nacional transitou a maior parte do património

livreiro cenobítico, embora os manuscritos iluminados mais antigos e valiosos, preventivamente selecionados, fossem entregues ao Mosteiro de São Vicente de Fora sob a supervisão da Cúria eclesiástica. Para os restantes objetos reputados de menor valor, sobretudo mobiliário mais “moderno”, isto é, dos séculos XVIII-XIX, chegou a ser autorizada a alienação em hasta pública, não se sabendo, no entanto, se efetivamente se procedeu ao leilão³¹. Tendo em conta estas informações, pode-se avançar a hipótese de que, em geral, a maior parte dos objetos procedentes do extinto convento de Odivelas não deixou a região de Lisboa, integrando possivelmente outros edifícios eclesiásticos, como no caso documentado de uma pintura que representava São Bernardo, deslocada em 1897 para uma capela da igreja do Convento de São Domingos de Benfica³²; ou as coleções dos museus da cidade de Lisboa como, por exemplo, o Museu Nacional de Arte Antiga, onde existe um pequeno núcleo de obras provenientes do mosteiro de Odivelas. Contudo, não é de todo de excluir que certas peças tenham vindo a integrar coleções privadas (como, por exemplo, as coleções do Museu Arqueológico do Carmo).

E PARA CONCLUIR, A HISTÓRIA DE UM CAPITEL

Em jeito de conclusão, para melhor entender o processo de dispersão do património monástico de Odivelas depois de 1886 e compreender as dificuldades em detetar percursos e encontrar materialmente as peças do antigo acervo, analisa-se um caso de estudo concreto, de certa forma exemplar para o entendimento desta problemática, que tem como “protagonista” um famoso capitel.

A peça em questão é, ou era, um dos raríssimos vestígios medievais que ficaram registados em documentos oitocentistas, uma autêntica “reliquia”, custodiada como tal pela comunidade religiosa, mas que, no passado recente, desapareceu, perdendo-se o seu rasto.

O capitel tinha dimensões consideráveis, medindo a superfície do ábaco 64 x 74 cm, e estava apoiado numa porção de fuste hexagonal, circunstâncias que pressupõem um suporte igualmente notável, entretanto também desaparecido. Ostentava uma decoração escultórica, surgindo num ângulo um cacho de uvas, noutra uma folha de parra, enquanto os dois restantes ângulos mostravam cada um uma cabeça. É razoável crer que, apresentando-se decorada nas quatro faces, a obra deveria ter estado colocada na nave, na proximidade do presbitério, e não na capela-mor. A peça apresentava um letreiro esculpido na pedra, que se desenrolava por duas faces, constando nele um nome próprio, com muita probabilidade o nome

31 Autoriza-se a venda em hasta pública de alguns bens inventariados, nomeadamente moveis e outros objetos ainda existentes no convento de Odivelas. Odivelas, 12 de junho de 1889: ANTT, MF, DGFP, *Convento de São Dionísio de Odivelas de Lisboa*, img. 926-929.

32 Lisboa, 7 de dezembro de 1897: ANTT, MOPCI, DEPFM, Mç. 442, Proc. 16.

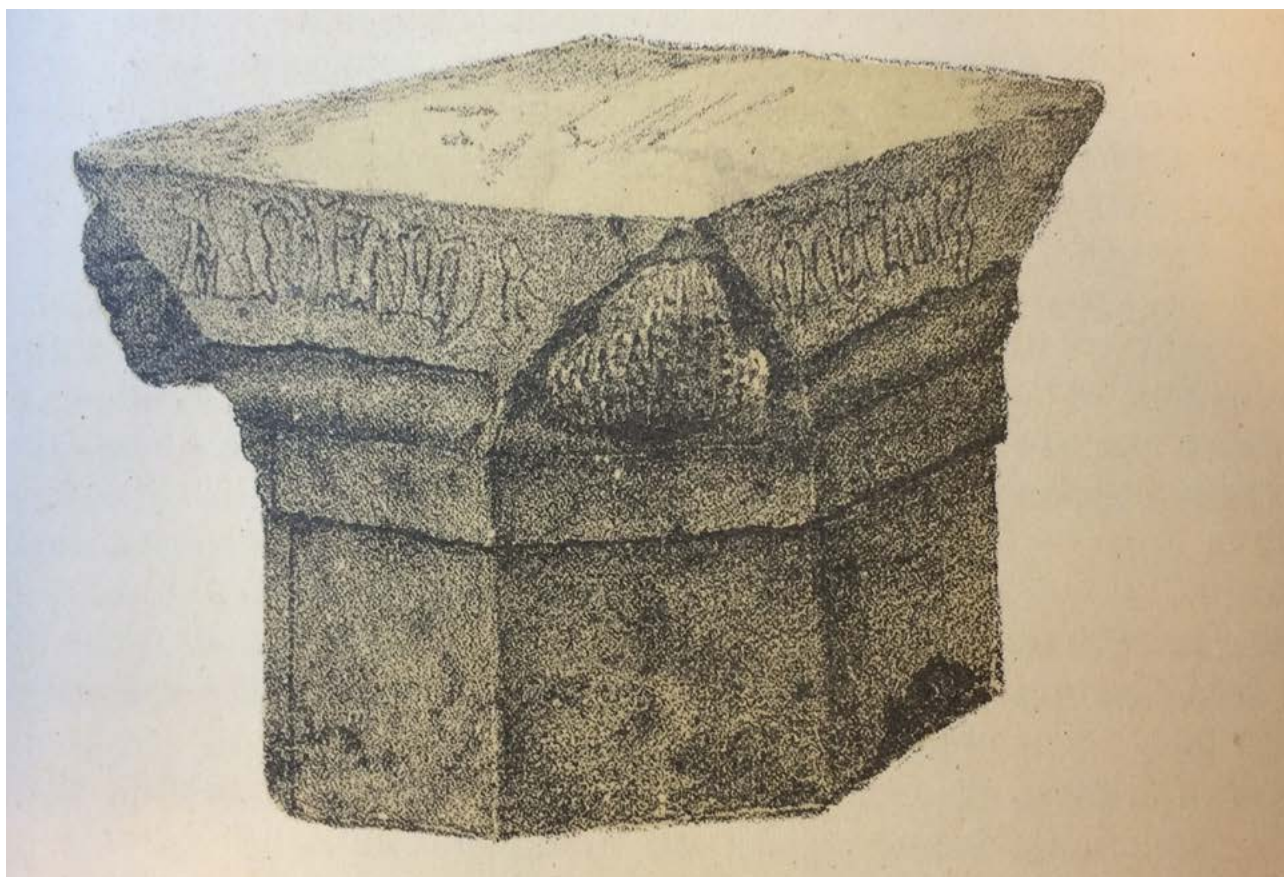


Fig. 10 Capitel (fot. de Figueiredo, “O primeiro architecto de Odivellas”, 1887, est. XVI)..

do primeiro arquiteto da fábrica de Odivelas: “Antão Martins” (ANTAM MTINZ, com abreviatura em cima do M) (Figueiredo, 1887: 145-151).

O capitel estava documentado como ainda subsistente no mosteiro aquando da sua passagem para a posse do Estado, agora não na sua originária colocação – uma vez que, nessa altura, na igreja já nem a divisão em naves existia –, mas sim transferido “no jardim”, aludindo-se provavelmente com esta palavra ao claustro³³. Do capitel foi realizado um desenho a lápis, pelo que, hoje em dia, podemos imaginar a sua feição (Fig. 10). Apesar de ter sido deslocado, é um facto que as monjas resistiram até ao fim à sua cedência, reconhecendo nele o último testemunho, o mais prestigiado, do glorioso passado da régia fundação.

Em finais de 1887, o capitel foi objeto de troca de correspondência oficial, recuperável através de um relatório de 1888³⁴, para determinar qual deveria ser a instituição a encarregar-se da sua custódia. Inicialmente considerou-se a cedência da peça à Real Associação dos Arquitetos Cívicos e Arqueólogos Portugueses, comunicando a decisão à instituição assim como à administração do concelho de Loures ao qual na altura Odivelas pertencia administrativamente (Madeira, 1974: 102-105). Todavia, poucos dias depois surgiu a possibilidade de entregar a escultura à Academia de Belas-Artes, razão pela qual foi novamente transmitida a notícia quer à administração, quer à Academia.

Foi assim que, no decorrer das obras no mosteiro, um dia apareceu o administrador de Loures, escoltado

33 Lisboa, 30 de junho de 1888: *Ibidem*, img. 1354.

34 Lisboa, 22 de novembro de 1887: ANTT, MOPCI, DEPFM, Mç. 442, Proc. 16.

pelos oficiais e pelo escrivão do concelho, exigindo do aparelhador da obra a entrega do capitel. Mas, no dia seguinte, um funcionário da Academia de Belas-Artes chegou para solicitar o mesmo. Ao relatar os acontecimentos, o engenheiro diretor das obras lamentava a irregularidade de autoridades distintas virem reclamar materiais sem terem as autorizações necessárias da Direcção-Geral das Obras Públicas e Minas, entidade responsável pelas obras e pelo edifício. A esta pedia então o engenheiro que tomasse as devidas providências para fazer frente a tal anómala situação³⁵. Naturalmente, de tudo isto resultou a produção de ofícios, despachos, negociações, ordens, tornando todo o processo ainda mais demorado e burocraticamente pesado, afastando-se a possibilidade de chegar a uma solução partilhada. No entanto, no meio da discussão, o administrador de Loures voltou a Odivelas alguns dias depois e aí levantou o capitel, em princípio por conta da Academia³⁶, sem que se saiba até hoje onde afinal este foi parar.

As vicissitudes do famoso capitel ilustram bem as discussões, o caos burocrático, a falta de coordenação a nível da supervisão, os problemas de comunicação entre as instituições encarregadas de resguardar

o edifício e o património monásticos que se seguiram à secularização do mosteiro de Odivelas em 1886. De facto, não obstante a consciência do valor histórico e memorialístico do cenóbio, cuja igreja alojava o túmulo muito danificado do rei fundador, mesmo considerando os bons propósitos das entidades envolvidas – o governo, o Patriarcado, a Academia de Belas-Artes, o município e também a própria comunidade religiosa –, não foi possível garantir a conservação nem do complexo, já em estado avançado de ruína, exigindo este imponentes obras de reestruturação, nem impedir a perda e a dispersão do remanescente acervo monástico, já gravemente saqueado. Fica também patente a dificuldade manifestada por parte dos responsáveis pela salvaguarda e tutela do recheio da antiga casa religiosa em dar destino às peças mais valiosas, sendo hoje tarefa bastante complexa encontrar o seu rastreio, reconstruir o historial e identificar os diversos destinos colecionísticos.

Neste sentido, a breve história do capitel é reveladora do caminho árduo a percorrer e dos obstáculos que se apresentam à investigação que tenha como objetivo reconstituir a composição dos acervos monásticos após a supressão das ordens religiosas no País.

REFERÊNCIAS

FONTES MANUSCRITAS

Cidade do Vaticano, Arquivo Apostólico Vaticano, *Regesta Vaticana*

Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Ministério das Finanças, Direcção-Geral da Fazenda Pública (DGFP), Convento de São Dionísio de Odivelas de Lisboa*

Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Direcção de Edifícios Públicos e Fornecimentos de Materiais*.

Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Arquivo Particular. Possidónio da Silva, Correspondência, 1866 a 1883*.

Lisboa, Gabinete de Estudos Arqueológicos da Engenharia Militar/ Direcção de Infra-Estruturas do Exército, *Concelho de Odivelas*.

35 Lisboa, 30 de junho de 1888: ANTI, MF, DGFP, *Convento de São Dionísio de Odivelas*, img. 1354.

36 Lisboa, 1 de dezembro de 1887: *Ibidem*, img. 1449-1450.

FONTES IMPRESSAS

BRANDÃO, Fr. Francisco – *Monarquia Lusitana. Parte V*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1976.

_____ – *Monarquia Lusitana. Parte VI*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.

SOUSA, António Caetano de – *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Coimbra: Atlântida-Livraria Editora, 1947.

ESTUDOS

ARRANJA, Anabela Querido Cardeia – “A “migração” dos painéis azulejares presentes no refeitório das monjas no Mosteiro de Odivelas”. SOARES, Clara Moura; MARIZ, Vera (eds.) – *Dinâmicas do Património Artístico. Circulação, Transformações e Diálogos*. Lisboa: ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018, pp. 71-75.

CHAGAS, José António Amaral Trindade – *Joaquim Possidónio Narciso da Silva (1806-1896): Contributos para a salvaguarda do Património Monumental Português*. Évora: Universidade de Évora, 2003 (Tese de doutoramento). Em: <http://hdl.handle.net/10174/11489> (acesso: 01/06/2020).

COELHO, Maria Helena da Cruz – *D. João I*. Rio de Mouro: Temas & Debates, 2008.

“Extinção das ordens religiosas”. AZEVEDO, Carlos (dir.) – *Dicionário de História religiosa de Portugal*. Rio do Mouro: Círculo de Leitores, 2000, vol. II, pp. 232-235.

FIGUEIREDO, António Cardoso Borges de – “O primeiro architecto de Odivellas”. *Revista Archeológica e Histórica*, II, n.º 10 (1887), pp. 145-151.

_____ – “Sepultura de Urraca Paes abadessa de Odivelas”. *Revista Archeológica. Estudos e Notas*, II (1888), pp. 51-57.

_____ – *O Mosteiro de Odivelas. Casos de reis e memórias de freiras*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1889.

GOMES, Saul – “Os panteões régios monásticos portugueses nos séculos XII e XIII”. 2.º Congresso histórico de Guimarães. *Actas do Congresso*. Guimarães: C.M.G./Universidade do Minho, 1997, vol. IV, pp. 281-295.

MADEIRA, Silva – *Elementos subsidiários para a história do concelho de Loures*. Lisboa: Silva Madeira, 1974.

MARTINS, Ana Cristina – *Possidónio da Silva e o Elógio da Memória. Um percurso na Arqueologia de Oitocentos*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2002.

MARTINS, João Paulo Castro – *Museu Nacional de Belas Artes (1884-1911). A “arqueologia” de um museu e a gestão das coleções*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2017 (Tese de doutoramento). Em: <http://hdl.handle.net/10316/85553> (acesso: 15/06/2020).

MELRO, Rita Alexandra Ginja – *O tesouro de D. Dinis no contexto dos tesouros medievais*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011. (Tese de mestrado). Em: <http://hdl.handle.net/10451/4147> (acesso: 30/06/2020).

Relatório e Mapas. Acerca dos edificios que devem ser classificados Monumentos Nacionaes apresentados ao Governo pela Real Associação dos Architectos e Arqueólogos Portugueses em conformidade da portaria do Ministério das Obras Públicas de 24 de Outubro de 1860. Lisboa: Vallemant Frères Typ, 1881.

RODRIGUES, Rute Andreia Massano – *Entre a salvaguarda e a destruição: a extinção das ordens religiosas em Portugal e as suas consequências para o património artístico dos conventos (1834-1868)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2017. (Tese de doutoramento). Em: <http://hdl.handle.net/10451/29993> (acesso: 5/07/2020).

ROSSI VAIRO, Giulia – *D. Dinis del Portogallo e Isabel de Aragona in vita e in morte. Creazione e trasmissione della memoria nel contesto storico e artistico europeo*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2014 (Tese de doutoramento) Em: <http://hdl.handle.net/10362/13854> (acesso: 15/06/2020)

_____ – “O Mosteiro de S. Dinis e S. Bernardo de Odivelas, primeiro panteão régio no reino de Portugal medievo”. TAVARES, Rui (dir.) – *Portugal. Uma Retrospectiva. 1290 (vol. 20)*. Lisboa: Edições Tinta da China – Público, 2019, pp. 84-98.

_____ – “Seeing double in Odivelas - Nuns and Monks in the Monastery of St Dinis, a royal pantheon in late Medieval Portugal”. *Convivium - Exchanges and Interaction in the Arts of Medieval Europe, Byzantium and the Mediterranean. Supplementum* (2022a), pp. 76-91.

_____ – “Monumentum and Memento: The tomb of Infant Dinis in the Monastery of St Dinis and St Bernardo at Odivelas (Portugal)”. *Church Monuments. Journal of the Church Monuments Society*, 37 (2023), pp. 9-44.

SILVA, José Custódio Vieira da – *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaca*. Lisboa: Ministério da Cultura/Instituto Português do Património Arquitectónico, 2003.

SILVA, José Custódio Vieira da; REDOL, Pedro – *Mosteiro da Batalha*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico/Scala, 2007.

TO WEAR OR NOT TO WEAR?

THE WOMEN WHO DARED TO PARADE RENÉ LALIQUE'S JEWELLERY

Patrícia Ferrari

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal

patriciaferrari3@hotmail.com

ORCID | 0000-0002-8122-9434

ABSTRACT

Since 1895, when René Lalique (1860-1945) first exhibited his jewellery in Paris, some of his creations were perceived as eccentric museum pieces and considered unwearable by some critics. More than a century later, the same question still stands about these jewels: were they wearable or not? Although they frequently resemble works of art that should be displayed in a museum, these pieces were actually made to be worn, but not by just anyone. In this sense, the aim of our essay is to reflect upon the wearers of these jewels, namely the women who dared to display them on their apparel. By categorising them in separate groups, we intend to understand who wore Lalique's jewellery and what connection they had with their pieces. This will allow us to better understand the importance of the wearer in the reading and study of jewellery.

KEYWORDS

René Lalique | Jewellery | Art Nouveau | Collecting Studies

INTRODUCTION

By the end of the nineteenth century René Lalique was one of the biggest names in the world of jewellery. His creations were a delight for the public at the Paris Universal Exposition of 1900. However, though appreciated for their beauty and technical complexity, his jewels were frequently deemed unwearable. The purpose of this article is to demystify that idea and introduce some of the women who wore Lalique jewellery.

Considering the very intimate nature that characterizes jewels, knowing these women and the connection they had with their pieces will allow us to better understand the work of the artist and the role of the wearer in its development.

BETWEEN ADORNMENT AND ART – THE JEWELS OF LALIQUE

Precious, charming, sentimental, magical, protective, distinctive, meaningful – these are a few of the attributes that can define a jewel. Jewellery is, we dare to affirm, the most intimate and complex kind of artistic expression when it comes to symbolic dimension. It is a material extension – a projection – not only of the one who creates it but also of its wearer. Given the multiplicity of objects that can be seen as jewellery, what mostly defines this genre is the fact that it is made to be worn on the body and has an ever-present symbolical function (Unger, 2020). In the words of Liesbeth den Besten (2011: 12) «jewellery whether fine, costly, traditional or avant-garde, can be read as a symbol, precisely because it is brought into the public domain».

The use of jewellery is a human phenomenon that can be traced back at least 100000 years (Unger, 2011). Regardless of one's social class, gender, ethnicity, age, or other factors, anyone can wear jewellery; and almost everyone does. Even those who chose not to carry it usually keep charms and locket in a safe space, around the house or in their wallet, just for the sake of protection or because it reminds them of someone or something they identify with. But this is not the general idea we get when talking or reading about jewellery. We are used to the concept of shiny, expensive, over the top objects, worn by movie stars, royals, singers, and billionaires, sometimes even by common people, but only on very special occasions.

That is the picture that comes to our minds when the names of Cartier, Boucheron or Tiffany's are mentioned. Those pieces are commonly defined as Fine Jewellery and represent the highest class of 'objects of adornment'. The nineteenth century saw, however, a boom in Author Jewellery, or, as the historian and theorist Marjan Unger (2020: 26) defined, «Jewellery as personal expression of the maker». According to Unger, «these items are a reflection of contemporary culture and their value is mainly determined by their artistic quality» (2020: 26). They are created by artists and made to «express artistic ideas and concepts that still pay respect to taste, fashion or society, albeit on its own conditions» (Besten, 2011: 209). This is the point where a line between adornment and art may be drawn.

The French jeweller René Lalique (1860-1945) was one of those responsible for the expansion of Author Jewellery. Especially from 1890 onwards, his creations defined *Art Nouveau* Jewellery in France and revolutionized the very concept of jewel. Notwithstanding the great technical mastery of his work, the artist made an effort to distinguish himself among his peers through the use of less common, cheaper materials – such as coloured stones, ivory, horn, and glass –, unconventional settings, figurative motifs – including the human figure –, and an endless supply of themes – from Nature to Mythology and Literature. Lalique's jewels also stood out for their sculptural quality. They still do, as one may observe in museums such as the *Musée*

des Arts Décoratifs in Paris or the *Calouste Gulbenkian Museum* in Lisbon. Their closeness to a sculpture is such that people often question their wearability. A few historians even assume that some of these jewels «were never intended to be worn» (Bayer; Waller,

2005: 17). Therefore, these works are often seen as museum pieces and not as jewellery, and that perspective can be traced back to the time of their creation, when critics, including Henri Vever, «denied them any practical use» (Brunhammer, 1998: 24).

WEARABLE ART – DEFYING TRADITION

Starting in 1895, when Lalique first exhibited his jewels at the *Salon de la Société des Artistes Français*, not every art critic praised his creative work – although his abilities were never questioned. Lalique, who until then had been producing pieces for other *Maisons* according to the traditional fashion, was eager to explore a more artistic approach to jewellery and ready to let the public decide if they were worthy of their taste (Vever, 2001). For some critics, such as Louis de Fourcaud, Charles Blanc and even Henri Vever – who later recognized Lalique’s genius –, many of his creations were tasteless and eccentric, namely for their size and the portrayal of female nudes. Perceived as ‘complicated’, ‘bizarre’ and ‘unwearable’, defined as ‘museum objects’, ‘showpieces’ or ‘bibelots’ (Müller, 1998), was Lalique’s sculptural jewellery intended for people or showcases?

This question seems to prevail today, possibly because most studies about these works have been focused on the artist. The names of Lalique’s clients are usually mentioned as curious details, their connection to the pieces being overlooked. And though some of his jewels were probably never used, having been encased in museums or private display cases like art objects, they were, in fact, made to be worn. A close observation of the objects shows how they were conceived with the human anatomy in mind. Furthermore, in the words of the historian Sigrid Barten (1998, 140), Lalique «always ensured that his jewels were wearable by fitting hinges or joining the individual parts with circular links». Even his most complex works, like the *Dragonfly* or the *Serpents* corsage ornaments, both from Gulbenkian’s collection, are suitable for the human body. Hence, the pieces were physically wearable. But were they socially bearable?

«The brilliant jeweller needs to face the truth: Our wives and sisters are not Cleopatras or queens of Saba», exclaimed Louis de Fourcaud (1897: 174) in his review of the 1897’s *Salon*. Since the 1860s, French Fine Jewellery was essentially composed of pearls and diamonds,

its delicate shapes inspired by nature and a neo-rococo aesthetic. Women’s clothing followed the same style; incorporating ruffles, lace, velvet and embroideries, featuring arabesques, flowers and tendrils (Boucher, 1987) – everyday fashion was also stuck to conventions. In Jewellery, the focus on gems had the artistic features relegated to a secondary role. These jewels were mainly a way for men to show off their wealth by showering their women with precious stones (Falize, 1896). Though some pieces might also have had intimate or secret meanings, mostly as tokens of love, they were essentially status symbols. Lalique’s works, on the other hand, followed the lines of Author Jewellery, revolving around the artistic value and content of the works. This pushed away most people since it conflicted with the *bon ton* of *Belle Époque*’s attires (Müller, 1998). Yet, it appealed to those who were looking for a way to distinguish themselves other than by the amount of money in their safes.

These were the same people who resorted to *Haute Couture* fashion, in order to stand out from their peers. The second half of the nineteenth century was a time of great changes in this field, namely in France. Prominent women went to *Rue de la Paix*, at Paris 2nd *arrondissement*, to stock their wardrobes with the newest models from the *Maisons* of Paquin, Doucet, Redfern or Worth (Boucher, 1987). The last one, Charles Frederik Worth, was the great instigator of a revolution in the world of dress. The *couturier* introduced the practice of displaying pre-designed exclusive models, which were then selected by the customer and made-to-measure. He was also the first to use live models to exhibit his creations and initiated the practice of launching seasonal collections (Lipovetsky 1989).

Similar to what happened with jewellery, the attention that until then had been given to fabrics and materials was now being granted to the creativity and artistry of the dressmaker. However, this change only effectively took place between the decades of 1910 and

1920 (Müller, 1998). While traditional Fine Jewellery followed its path among the usual customers, sometimes influenced by the sinuosity of *Art Nouveau* (Bennett; Mascetti, 1994), Lalique's jewels, like *Haute Couture*, were meant for modern people, especially for irreverent women ready to take up space in the *fin de siècle's* society. These objects were «designed with a very select clientele, a financial-cum-cultural elite in mind»

(Brunhammer, 1998: 41) and, despite the negative opinions of some art critics, the jewels had a public of their own. In reality, Lalique achieved such popularity that by 1900 he had to resort to external workshops in order to meet the requests of his demanding clientele (Vever, 2001). But who were the people that bought these jewels? More importantly, who were the wearers, the audacious women who defied tradition?

DARING WOMEN – SETTING TRENDS

By the end of the nineteenth century, the absence of a trend-setting royal court in France's Third Republic led people to the search for new role models in society (Barten, 1977). Fashion was then defined by an intellectual and cultural elite that included «politicians, established painters, writers, newspaper publishers, actors, aristocrats and a financially strong, economically influential bourgeoisie» (Barten, 1977: 133). Lalique's whimsical creations fitted perfectly in their jewel boxes. Money also had its play in the equation, but more than that was needed for someone to carry a Lalique. A sense of artistic taste, cultural and literary knowledge, charisma and the boldness to embrace novelty were among the requirements.

Cultural events, such as exhibition openings, theatre performances and opera nights were an opportunity for the *femmes d'esprit* to display their newly acquired wonders to other women (Falize, 1896). When talking about contemporary jewellery, Besten (2011: 210) points out that, for some collectors, «wearing such provocative pieces on their body» is a way to «be part of a certain cultural elite». Likely, this same concept inspired *fin de siècle* ladies when purchasing new items for their apparel. Be it clothes, jewellery, or other accessories, these were the perfect occasions to show them off. However, according to the art critic Fritz Minkus-Linz, Lalique's jewellery was rarely seen in public (Barten, 1977: 9). Its details required physical proximity between the wearer and the observer, which made these pieces more adequate for intimate events. Nonetheless, they were still acquired and worn by «the most distinguished and fine women» (Minkus-Linz *apud* Barten, 1977: 9). Men, although much less frequently, also wore Lalique's jewellery. Among his male clients were Robert de Monstesquiou and Calouste

Gulbenkian that, apart from his well-known collection, owned some personal objects, including a tie pin¹.

This period also saw great transformations starting to take place in western society, with the rise of Feminism and women demanding what should have been their naturally given rights. They wanted to be seen and to define their image. Author Jewellery was unattainable for most women, but we shall not ignore the role of these jewels and their wearers in the redefinition of what a woman could be, especially because they were setting an example (Faxneld, 2017). In fact, similar but cheaper pieces of jewellery were affordable to middle class ladies (Faxneld, 2017). As such, following Simmel's (2008) considerations about fashion, in the same way that this kind of jewellery was a form of distinction, it could also be a way into this group of irreverent women. By deviating from traditional jewellery, these women were exerting their own taste, doing as they pleased instead of how they were told to. They were *femmes d'esprit* – intellectual, knowledgeable, and acquainted with the artistic and cultural environments of the epoch. They appreciated the beauty and recognised the literary references of Lalique's works, such as Baudelaire's *Fleurs du Mal*, Wilde's *Salomé*, Shakespeare, or *La Princesse Loïtaine* by Edmond Rostand. They understood the hidden mysteries and veiled symbolism of his jewels. They were artists, actresses, singers, dancers, writers, art collectors, members of royalty, aristocracy, and socialites, unafraid of provoking astonishment and opening the path for the 'New Woman'.

We may divide these women into three groups. First, the *Artists*, which comprises writers, actresses, singers,

1 Arquivos Gulbenkian, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa) – Paris – Coleção Gulbenkian: Obras de René Lalique. File MCG 00903.



Fig. 01. Sarah Bernhardt on the role of *Izeyl*, wearing a corsage ornament in the shape of a lotus flower, created by René Lalique, Paris, Théâtre de la Renaissance, 1894. (Photography: Atelier Nadar. Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et Photographie) © galica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Fig. 02. Liane de Pougy, ca. 1890-1898. (Photography: Atelier Nadar. Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et Photographie) © galica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

dancers, and visual artists. Secondly, the *Royals and Aristocrats*, including members of the royal courts and titled nobility. And lastly, the *Socialites*, mostly members of the bourgeoisie and people related to politics. In the first group, Sarah Bernhardt, the Parisian theatre star, grabs the spotlight. She had both stage and personal jewellery created by Lalique and is regarded as one of his first and most influential clients (Abdy, 1987). Pictures from the time show her using both types of pieces (fig. 01)². We must also mention the names of Natalie Clifford Barney and Renée Vivien, both writers and acquainted with the dancer Liane de Pougy (fig. 02) (Brunhammer, 1998). All three were Lalique's clients and characters in a love story that found its tokens in the artist's creations, showing their function as sentimental jewellery. Among the pieces owned by these women is a silver ring offered to Natalie by Liane de Pougy, now at the *Musée des Arts Décoratifs*³ (Brunhammer, 1998). The jewel features a

heart-shaped moonstone encircled by bats. Not only is it an emblem of love but also of homosexuality, symbolized by the flying creatures, which reinforces the intimate connection between the jewel and its wearer.

From the second group, *Royals and Aristocrats*, we highlight two figures: the Queen Alexandra of England, Princess of Wales, and the Comtesse of Béarn. While still a Princess, Alexandra was already recognized as a trendsetter (Mortimer, 1989). She embraced her femininity and wore daytime jewellery (Mortimer, 1989), including pieces by Lalique. The most well-known is a pendant with swans, likely a reference to Denmark, Alexandra's homeland. When in 1905 Lalique exhibited his work at Agnews, in London, this jewel was announced as part of the show and several people came with the purpose of seeing the pendant owned by the Queen (Thiébaud, 2007).

2 See BRUNHAMMER, 1998: pp. 100-101

3 For the inventory file of the ring see <http://collections.madparis.fr/bague-chauve-souris>.



Fig. 03. Nevarte Gulbenkian wearing the *Femmes et Serpents* brooch, created by René Lalique (1860-1945); ca. 1901-1903. © Arquivos Gulbenkian, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.



Fig. 04. *Femmes et Serpents* Brooch, ca. 1900-1901, René Lalique (1860-1945); ivory, crysoberyl, gold and enamel, 70 x 103 mm. Calouste Gulbenkian Museum, Lisboa, inv. no. 1156. © Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Museu Calouste Gulbenkian – Coleção do Fundador. Photography: Carlos Azevedo.

The Comtesse of Béarn, Martine de Béhague, used her noble position in favour of the arts, becoming a patron and art collector. According to Florence Müller (1998), she was one of the few high-society ladies bold enough to wear Lalique's jewellery. The Comtesse owned one of his most exquisite headpieces, featuring a mermaid⁴. It can be seen today at the *Musée des Arts Décoratifs* (Brunhammer, 1998).

In the third and last group, *Socialites*, we have also chosen two distinct and important names as examples. First, Marie Waldeck-Rousseau, wife of the politician Pierre Waldeck-Rousseau, France's Prime Minister between 1899 and 1902. The couple was well-acquainted with Lalique, as we can infer from the many letters exchanged between them and the artist⁵. Among those letters, different pieces are mentioned, such as a bracelet, a comb and a pendant, some of them having been commissioned. Another relevant client of Lalique was the

collector Calouste Gulbenkian, who owned a large and diversified collection of his works. However, our focus goes to his wife, Nevarte Gulbenkian. The correspondence between the collector and Lalique reveals that she owned some personal jewels made by the artist. A particular necklace was specially commissioned according to her taste. Furthermore, a picture from the beginning of the twentieth century shows Nevarte wearing one of the brooches that are now displayed at the Calouste Gulbenkian Museum (fig. 03). The piece, *Figures and Serpents* (fig. 04), shows two of Lalique's most used motifs, women and serpents, both considered inappropriate for a lady's attire by the most conservative critics. Nevarte, as well as the women above-mentioned, was not afraid of breaking conventions.

The jewels created by Lalique were not for everyone, a special sensibility was needed not only to carry them but also to know how to. When working on commissions, the

4 For the inventory file of the headpiece see <http://collections.madparis.fr/diademe-sirene>.

5 For the letters see THIÉBAUT, 2007.

artist had in mind the complexion and style of the person for whom the jewel was destined (Barten, 1977). Each piece was to be part of a set, that set being the wearer's body and attire. For Fritz Minkus-Linz, these were not typical jewels. They were demanding and required «a certain subordination of the cut and colour of the dress, a certain subordination of the person» (*apud* Barten, 1977: 9). Some neutrality was expected from the wearer's clothing so the creations of Lalique could stand out, much like in a museum showcase (Gasc, 1991). Contrary to traditional gem-set jewellery, these pieces

relied on the artistic dimension, resulting in a play of colours, shapes, motifs and figures deeply embedded with symbolism. They were supposed to be seen, not lost among the details of a dress. Lalique's jewellery was not meant to complement an outfit, but to be its axis. As such, the act of wearing was also an important step for the fulfilment of his creative purposes. The wearer was part of the artistic process, given that by carrying the jewel they were carrying the artist's message and adding to its aura. As players in the creative act, they brought these jewels to life, being part of its cosmos.

THE POWER IN JEWELLERY

Jewellery has a strong social meaning, not only as a symbol of wealth but also as a statement. It is a way to assert one's presence and self, even if simply to draw the attention of other people. As such, in the same way Barthes (1979) defined fashion, jewellery may also be regarded as a language – a system of signs. It is a way of exhibiting and communicating something, usually pieces of one's being. In the words of Umberto Eco (1989), «clothing therefore speaks», and jewels are a complement of clothing. The meaning of each symbol varies according to the public to whom it is exhibited (Barthes, 1979). We are constantly fed with the belief that these pieces are futile and meaningless, but they are not, especially for those wearing them. Jewels are intimate objects with a great psychological dimension. They play a role in the construction of one's persona, functioning as symbols of the self – an intermediary point between the inner and the outer selves. Jewellery is «an instrument in the way people relate to each other. It must be seen as an expression of the way they want to live and adorn themselves» (Unger 2011, 318).

Jewels may also work as ego enhancers, empowering the wearer by heightening their self-confidence and having a «positive effect on their attitude and mood» (Barten, 1977: 134). This aspect can be derived not only from their aesthetic aspects, but also from the protective powers some people attribute to them, or simply from the sense of status they confer. Nonetheless, as works of art, they are also relevant on their own, be it for the material aspects or the intellectual dimension they hold (Kohl, 2021: 233). In the case of Lalique's jewellery, the perception of power is mainly given by the symbols portrayed in his jewels, especially when

we consider that the late nineteenth century was very prolific concerning symbolism and hidden messages. This may be the most relevant element in the relationship between the pieces created by Lalique and the women who dared to wear them. His creations were a turning point for jewellery, a disruption in tradition, that set the pace for the following generations of jewellers. In the same way, the *femmes d'esprit* looked for a way to stand out, to break tradition by exhibiting their distinctive taste. They were modern women looking for modern jewellery.

In agreement with *fin de siècle's* aesthetic, the jewels of Lalique were charged with symbolic and mysterious overtones, granted by the depiction of magical and mythological figures, and plant and animal motifs full of meaning. A frequently represented animal was the serpent. Not the persecuted one from the bible, but the one associated with life, fertility and wisdom, that recalls womanhood and the sacred feminine. The serpent embodies female power. Wearing pieces with this symbol was a way for women to channel their inner goddess, to be empowered. As an animal commonly linked with evil, the sense of power over the observer given by these jewels was also magnified. The use of evil and demonic symbols also represented a challenge to the *status quo*, namely to moral values and constraints that defined women's lives (Faxneld, 2017). Wearing such jewels was a rebellious act perpetrated by daring women, like the ones we have mentioned, who wanted to exhibit their independence and assert their presence. Furthermore, in the same way that jewellery had a relevant influence on its wearer, the opposite also occurred, especially when dealing with women who were perceived as role models and

trendsetters (Besten, 2011). Their image being associated with Lalique's work was a contribution to its aura and an important factor for the marketing of his jewels.

As Marjan Unger (2011: 309) affirmed «the wearer can give his or her own meaning and even a certain quality to a piece, without altering it».

THE ROLE OF THE WEARER IN LALIQUE'S JEWELLERY

We may affirm that the wearer of jewellery, namely of Author Jewellery, serves as a displayer. Not in an objectifying manner, but as an element that plays its own part in the artistic act. As a matter of fact, we may not forget that jewels are made for the body. Therefore, the body is their inherent showcase, and contrary to the usual showcase, the body is alive. The wearer moves between contexts in time and space and has the ability to display the jewel in many different ways, by changing an outfit, a hairstyle, or simply its position on the body – when such is possible. In a sense, a jewel can be recreated and its meaning altered each time it is worn and paraded. The same happens when it is passed from one owner to another. Following Besten's (2011) argument, if we consider the standard communication model which applies to art, there are three elements to take into account: the creator, the message and the public. In jewellery, a fourth element must be added: the wearer. «The moment the wearer wears an ornament, they become an intermediary between the maker, the piece and the viewer» (Besten, 2011: 62).

The historian goes as far as to admit that the owner can become more relevant than the piece itself, since «it is their

name that bestows a piece of jewellery with history, class and magic» (Besten, 2011: 209). Marjan Unger (2011) also suggests that the wearer can be as significant as the maker when considering the value of a jewel, namely because a piece of jewellery can float through time and have multiple owners. We recall here the above-mentioned example of Queen Alexandra, whose pendant was an attraction at one of Lalique's exhibitions, not for the jewel itself, but for its wearer. As such, we cannot help but wonder to what extent did Lalique resort to the bold wearers of his jewels as a means to publicize his work. Besides commissions, which were done with a client in mind, did he ever intentionally create certain kinds of pieces in order to attract a very selective group within his clientele, names that would take his work beyond borders in space and time? And, for us historians, to what extent are the owners of each of his jewels relevant for the study and interpretation of those same works? Considering once more the pendant of Queen Alexandra, its meaning becomes clearer when the wearer's origins are taken into account. The same happens with the bat ornamented jewels of Natalie Clifford Barney. The wearer and their context clarify the meaning of a jewel.

CLOSING REMARKS – DEMYSTIFYING WEARABILITY

Considering the question that instigated this essay – to wear or not to wear? We arrive at the conclusion that the jewels created by René Lalique were not only wearable but their artistic aura and cultural relevance were sometimes even dependable on the wearer. As such, in order to have a complete understanding of his works, namely in the field of jewellery, we shall expand our knowledge on the wearers of the pieces. In this way, we aim to develop a greater and deeper study regarding this theme, by analyzing the different names that show in his customers' list, from which we mentioned only some examples.

The importance of a study of this type lies in the uncovering of new information regarding Lalique's clientele and the social impact of his creations, as well as in the fact that it will contribute to a better insight into the artist and his work. Thus, we may affirm that in the complex system that surrounds a piece of jewellery, the wearer plays an important role in influencing the way the jewel is perceived by the public. Other than this, the wearer may also be a key to the reading of these pieces, in the sense that their persona helps define the symbolical vocabulary used in its conception, espe-

cially when dealing with commissioned works. As Liesbeth den Besten concluded, the jeweller has an «ambiguous position in the realm of art» (2011: 107), since «their story of intention mixes with those of the

wearer» (2011: 107). Thus, by studying the wearers we are complementing and deepening the study of Lalique's jewellery and understanding their historical and cultural significance.

REFERENCES

ARQUIVOS GULBENKIAN, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa) – Paris – Coleção Gulbenkian: Obras de René Lalique.

BIBLIOGRAPHY

ABDY, Jane – “Sarah Bernhardt and Lalique: a Confusion of Evidence”. *Apollo*, 303 (1987), pp. 325-330.

BARTEN, Sigrid – *René Lalique. Schmuck und Objets d'art 1890-1910. Monographie und Werkkatalog*. München: Prestel, 1977.

BARTEN, Sigrid – “Materials and Techniques in the Jewelry of René Lalique”. BRUNHAMMER, Yvonne (ed.) – *The Jewels of Lalique*. Paris: Flammarion, 1998, pp. 120-145.

BARTHES, Roland – *Sistema da Moda* (trad. Lineide Mosca). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979.

BAYER, Patricia; WALLER, Mark – *The Art of René Lalique*. London: Quantum Publishing, 2005.

BENNETT, David; MASCETTI, Daniela – *Understanding Jewellery*. Suffolk: Antique Collector's Club, 1994 (1ª edição: 1989).

BESTEN, Liesbeth den – *On Jewellery: A compendium of international contemporary art jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2011.

BOUCHER, François – *20.000 Years of Fashion: The History of Costume and Personal Adornment*. New York: Abrams, 1987.

BRUNHAMMER, Yvonne (ed.) – *René Lalique*. Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1991.

BRUNHAMMER, Yvonne (ed.) – *The Jewels of Lalique*. Paris: Flammarion, 1998.

BRUNHAMMER, Yvonne – “The Lalique Epoch”. BRUNHAMMER, Yvonne (ed.) – *The Jewels of Lalique*. Paris: Flammarion, 1998, pp. 8-49.

ECO, Umberto – “O Hábito fala pelo Monge” (trad. José Colaço). AAVV – *Psicologia do Vestir*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989, pp. 7-20.

FALIZE, Louis – “Le Gout Personnel des Femmes dans l'Invention des Bijoux”. *Revue des Arts Décoratifs*, 16 (1896), pp. 111-119.

FAXNELD, Per – *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

FOURCAUD, Louis de – “Bijouterie”. *Revue des Arts Décoratifs* 17 (1897), pp. 172-174.

GASC, Nadine – “René Lalique et la mode, la réalité d'une influence”. BRUNHAMMER, Yvonne (ed.) – *René Lalique*. Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1991, pp. 82-95.

KOHL, Karl-Heinz – “West African fetish cult and European fetishism”. LINDEMANN, Wilhelm (ed.) – *Thinking Jewellery: on the way towards a theory of jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2011, pp. 219-235.

LINDEMANN, Wilhelm (ed.) – *Thinking Jewellery: on the way towards a theory of jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles – *O Império do Efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas* (trad. Regina Louro). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

MORTIMER, Tony L. – *Lalique – Jewellery and Glassware*. London: Octopus Publishing Group, 1989.

MÜLLER, Florence – “Lalique and Fashion”. BRUNHAMMER, Yvonne – *The Jewels of Lalique*. Paris: Flammarion, 1998, pp. 98-119.

SIMMEL, Georg – “A Moda” (trad. Antonio Carlos Santos). *IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte*, 1 (2008), pp. 163-188 (texto original publicado em 1911).

THIÉBAUT, Philippe (ed.) – *René Lalique: Correspondance d'un Bijoutier Art Nouveau 1890-1908*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2007.

UNGER, Marjan – “Temptation”. LINDEMANN, Wilhelm (ed.) – *Thinking Jewellery: on the way towards a theory of jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2011, pp. 302-319.

UNGER, Marjan – *Jewellery in Context – a multidisciplinary framework for the study of jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2020.

VEVER, Henri – *French Jewelry of the Nineteenth Century*, v. 1-3. London: Thames and Hudson, 2001 (1ª. Edição: 1906-1908)

L'ŒUVRE COMME MONNAIE D'ÉCHANGE. LES TRANSACTIONS ENTRE GUSTAVE FAYET ET LES MARCHANDS ENTRE 1900 ET 1910

THE ARTWORK AS CURRENCY FOR TRADE. THE TRANSACTIONS BETWEEN GUSTAVE FAYET AND THE MERCHANTS BETWEEN 1900 AND 1910

Gwendoline Corthier-Hardoin

Docteure en Histoire de l'art

Adjointe au service conservation du Musée d'art moderne de Céret, France

ORCID | 0009-0006-5244-2179

RÉSUMÉ

Cet article analyse les échanges d'œuvres entre Gustave Fayet (1865-1925), artiste et collectionneur central du début du XX^e siècle, et les marchands d'art parisiens. À partir d'archives inédites, ce travail dresse le portrait d'une collection d'art moderne singulière, principalement en raison des multiples échanges qui permettent à Fayet de réunir plus de 800 pièces d'artistes majeurs et plusieurs chefs-d'œuvres. De l'impressionnisme au fauvisme, en passant par le post-impressionnisme et le symbolisme, les œuvres collectionnées par Fayet répondent non seulement à ses inclinations artistiques, mais aussi aux lois de l'offre et de la demande. Cette collection, véritable témoignage des goûts des amateurs en France, rend aussi compte de l'évolution et des fluctuations du marché de l'art moderne au début du siècle.

MOTS-CLÉS

Artistes | Collectionneurs | Échanges | Marchands | Marché de l'art

ABSTRACT

This article analyses the exchange of artworks between Gustave Fayet (1865-1925), a central artist and collector of the early 20th century, and Parisian art dealers. Based on unpublished archives, this work paints a portrait of a singular collection of modern art, mainly due to the multiple exchanges that allowed Fayet to gather more than 800 pieces by major artists and several masterpieces. From Impressionism to Fauvism, via Post Impressionism and Symbolism, the artworks collected by Fayet correspond not only to his artistic inclinations, but also to the laws of supply and demand. This collection, a true testimony to the tastes of art lovers in France, also reflects the evolution and fluctuations of the modern art market at the beginning of the century.

KEYWORDS

Artists | Collectors | Exchanges | Art Dealers | Art Market

INTRODUCTION

Né en 1865 à Béziers dans le Sud de la France, Gustave Fayet est un personnage central du début du XX^e siècle. À la fois artiste, collectionneur, et entrepreneur – il est issu d'une lignée de marchands-armateurs qui avait fait fortune grâce au canal du Midi –, Fayet est un créateur et un amateur, qui fait preuve d'un grand sens des affaires (Guibourgé et all, 2015). Les bénéfices financiers qu'il tire de ses activités viticoles lui permettent en effet de réaliser de nombreux achats d'œuvres. En 1899, à l'âge de trente-quatre ans, Fayet acquiert en bloc quarante tableaux de la collection Armand Cabrol, estimée 33 255 francs, qu'il obtient pour 20 000 francs (Guibourgé et all, 2015: 95). Par cet achat stratégique, Fayet entre en possession de pièces d'Edgar Degas, Henri Fantin-Latour, Édouard Manet, Claude Monet, Adolphe Monticelli, Camille Pissarro, Pierre Puvis de Chavannes, Auguste Renoir, Auguste Rodin, Alfred Sisley, James Abbott McNeill Whistler, François-Louis Français, Jean-François Raffaëlli, Georges Seurat, Jules Breton, Jean-Louis Forain, Jean-Jacques Henner, Alfred Roll et Eugène Carrière. Ce lot d'œuvres, Fayet va rapidement s'en servir comme

d'une monnaie d'échange, principalement entre 1900 et 1910. Avec un sens aigu du calcul, un réseau à la fois dans le monde des artistes et des collectionneurs, et de nombreuses propositions aux marchands, Fayet parvient à rassembler un important ensemble de pièces majeures (Goulinat, 1925: 131-142). Grâce à un dépouillement exhaustif des échanges effectués par Fayet avec les galeries qu'il fréquente, une analyse des prix d'achat et de revente, et un examen minutieux des artistes choisis pour sa collection, cette étude rend compte des évolutions du commerce de l'art, des goûts en vigueur, mais aussi des choix plus personnels adoptés par Fayet durant la première décennie du XX^e siècle. Il s'agit, à partir d'archives inédites conservées en mains privées, de dresser le portrait d'un personnage encore trop méconnu et qui pourtant, à travers ses acquisitions, se révèle être au cœur d'un marché en pleine ébullition. En nous concentrant sur les échanges, il est également question de mettre en lumière une pratique courante du marché de l'art moderne, qui confère aux œuvres une double valeur, entre celle d'usage et celle d'échange.

LES CONTOURS DE LA COLLECTION

La collection de Fayet a été listée sur des fiches manuscrites par l'artiste collectionneur lui-même, et complétée de manière similaire par sa petite-fille Roseline Bacou¹. L'ensemble de ces fiches représente plus de 800 pièces de 62 artistes et comprend des dessins, aquarelles, peintures, sculptures, lithographies, gravures, bois sculptés, céramiques ou encore des pastels². Les artistes les plus représentés sont Paul Gauguin (342 œuvres), Odilon Redon (117 œuvres), Pierre Bonnard (71 œuvres), Adolphe Monticelli (44 œuvres), Aristide Maillol (34 œuvres), Henri de Toulouse-Lautrec et Édouard Vuillard (29 œuvres respectives), puis Constantin Guys (23 œuvres) et Vincent Van Gogh (17 œuvres).

Ces fiches sont particulièrement importantes en ce qu'elles révèlent des choix de Fayet, mais aussi des modes et lieux d'acquisition des œuvres. Le choix des artistes d'abord, éclectique, entre impressionnistes, Nabis, et symbolistes principalement. Cette apparente hétérogénéité n'est rendue visible que lorsqu'on appréhende la collection dans son entièreté. En réalité, celle-ci connaît une progression. Si Fayet s'intéresse d'abord à des artistes plébiscités par la scène artistique et marchande au tournant des années 1900, il sait aussi prendre des risques – en misant sur les artistes fauves par exemple –, puis affine ses goûts pour se consacrer majoritairement sur Gauguin (Bacou, 1991) ou Redon (Bacou, 1956).

1 Archives Gustave Fayet, collection particulière.

2 Ne sont pas comptabilisées ici les œuvres d'Extrême-Orient.

Les lieux d'acquisition et intermédiaires sont eux aussi variés: Eugène Druet (auprès duquel Fayet acquiert au moins 158 pièces), Ambroise Vollard (142 pièces), Bernheim-Jeune (84 pièces), Clovis Sagot (71 pièces) mais aussi dans une moindre mesure L. Moline³, Paul Durand-Ruel, Jos Hessel, Paul Rosenberg, ou encore Amédée Schuffenecker. À ces acteurs doivent être ajoutés les artistes eux-mêmes auprès desquels Fayet réalise des achats de gré à gré (Paul Gauguin, Henri Matisse, Odilon Redon), des individus jouant les entremetteurs – notamment ses amis Maurice Fabre et George-Daniel de Monfreid –, ou encore les achats qu'il réalise sur le

marché secondaire, comme la vente du Dr Hippolyte Mireur en 1900⁴, celle de Pochet en 1903 et 1904⁵, ou encore la vente de la collection du Roi de Serbie en 1906⁶.

Surtout, les fiches manuscrites réalisées par Fayet renseignent sur un élément déterminant : ses modes d'acquisition. Si elles ne permettent pas de connaître de manière exhaustive la part des échanges et des achats pour constituer la collection, elles mettent en lumière une pratique d'échange récurrente dans sa démarche de collectionneur.

UN PROCESSUS D'ÉCHANGE PRÉCOCE

Gustave Fayet – initié à l'art par son père Gabriel Fayet et son oncle Léon Fayet, eux-mêmes peintres et collectionneurs – découvre les réseaux marchands parisiens au tournant du XX^e siècle, par l'intermédiaire de Maurice Fabre (collectionneur) et de George-Daniel de Monfreid (artiste collectionneur). Après quelques acquisitions, et surtout son achat en lot à Cabrol en 1900, Fayet reçoit plusieurs courriers de la galerie Bernheim-Jeune, dont une facture faisant figurer un échange (**fig. 01**). Celle-ci mentionne l'obtention, par Fayet, du *Hameau de Peschadoires* (vers 1895, Musée d'Orsay) d'Armand Guillaumin contre une œuvre de Victor Vignon, une de Brindel, une de Paul Vayson et une de Guillaumin, auxquelles s'ajoutent 1 150 francs. Le second document indique que Fayet acquiert *Jeune femme de Manet* et *La Toilette* de Degas contre une pièce de Fantin-Latour, une de Guillaumin, une de Julien Gustave Gagliardini, un dessin d'Adolphe Léon Willette ainsi qu'un autre de Forain, accompagné de 3 000 francs. Les œuvres qu'ils cherchent à obtenir correspondent aux goûts des amateurs de l'époque, en particulier ceux de l'impressionnisme. Le précieux travail mené par Léa Saint-Raymond sur les acquéreurs d'œuvres d'art en 1900 révèle que leurs choix se portent princi-

palement sur les impressionnistes et ses annonciateurs, sur les post-impressionnistes, les symbolistes et quelques réalistes ou naturalistes (Saint-Raymond, 2021).

Le carnet de notes personnelles de Fayet indique que ce dernier met en place plusieurs stratégies, auprès de divers marchands, pour réaliser des échanges. Il tente et effectue par exemple plusieurs transactions à la fin de l'année 1900 avec la galerie Bernheim-Jeune, comme avec Durand-Ruel. Fayet écrit: "Mr Durand-Ruel. J'accepte votre prix de 5500'' pour les deux Degas en acquisition et vous me prendrez mon pastel de Sisley pour 800''. J'aurai donc à vous verser 4 700''⁷." Ses tentatives d'échanges sont alimentées par les différents conseils que lui prodigue son entourage, notamment Fabre. Celui-ci lui écrit avant le 28 janvier 1901: "Je ne suis pas passé chez Durand-Ruel. S'il te prend ton Sisley et te laisse les 2 Degas pour 5.000 f il me semble que c'est une affaire faisable!!!⁸."

Rapidement, les échanges se multiplient. En février 1901, Fayet parvient à échanger de nouveau avec Bernheim-Jeune, une œuvre de Stevens et de Carrière, contre une de Courbet et de Degas (**fig. 02**). Le mois

3 Directeur de la Galerie Lafitte, 20 rue Lafitte, à Paris.

4 Vente de la collection du Dr Hippolyte Mireur, Hôtel Drouot, Paris, 1900.

5 Vente de la collection de M. G. Pochet, Hôtel Drouot, Paris, 15 juin 1903 et le 5 avril 1904

6 Vente de la collection du Roi de Serbie, Hôtel Drouot, Paris, 16 février 1906.

7 Carnet de notes de Gustave Fayet, 15 décembre 1900, Archives Gustave Fayet, coll. part.

8 Lettre de Maurice Fabre à Gustave Fayet, avant le 28 janvier 1901, Archives Gustave Fayet, coll. part.

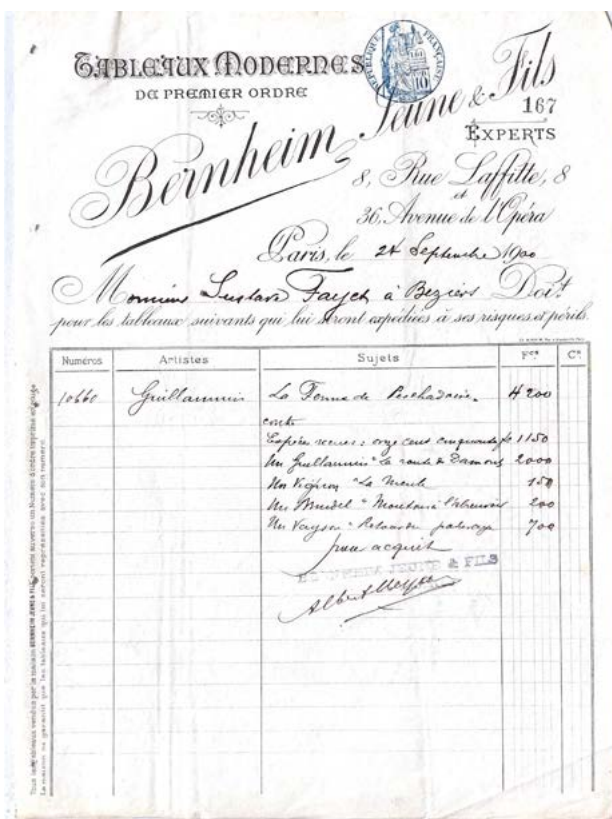


Fig. 01 Facture d'achat de la galerie Bernheim-jeune adressée à Gustave Fayet, 24 septembre 1900. Source : Gwendoline Corthier-Hardoin © Archives Gustave Fayet

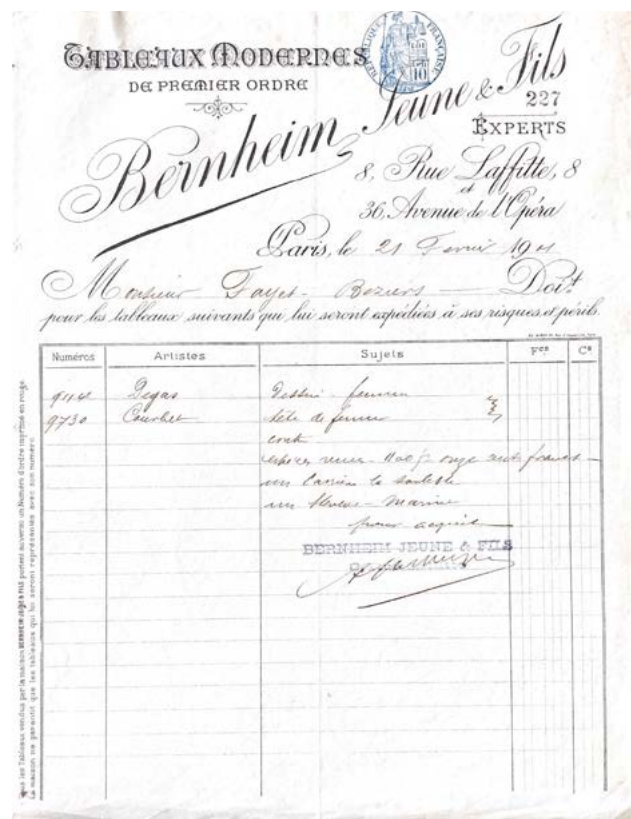


Fig. 02 Facture d'achat de la galerie Bernheim-Jeune adressée à Gustave Fayet, 21 février 1901. Source : Gwendoline Corthier-Hardoin © Archives Gustave Fayet

suis, il cherche à se séparer d'une œuvre de Fantin-Latour (probablement celle issue de l'échange avec Bernheim-Jeune en septembre 1900) et de Roll (obtenue lors de son achat à Cabrol) et récupérer une pièce de Degas moyennant une soule. Bernheim-Jeune lui propose en retour *Femme se chauffant* (vers 1883-1885, collection privée) – d'une valeur de 12 000 francs –, ainsi que *La place de Clichy* de Renoir, d'une valeur de 11 000 francs. Cette transaction, refusée par Fayet, se solde en décembre 1901 avec la même galerie, en obtenant deux pièces de Degas. La galerie lui écrit :

Cher Monsieur,

J'ai fait remettre en parfait état les cadres des deux Degas que vous m'avez achetés et que je vous expédierai demain en grande vitesse.

Pour la bonne forme je vous confirme que je vous ai cédé
1° un pastel de Degas n° 9127 femme se chauffant contre espèces deux mille et deux tableaux par Fantin Latour et Roll

2° un pastel de Degas n° 9453 "L'épine" contre espèces deux mille et deux tableaux par Guillaumin et Pissarro. Ayant reçu les quatre tableaux ci-dessus désignés vous reste sur ces deux affaires me devoir quatre mille francs⁹.

Au moment où Fayet obtient ces œuvres, il envoie une lettre à son épouse dans laquelle il confie: "Comme ces échanges m'amuse!!!¹⁰". Des mots qui rendent compte non seulement du caractère divertissant que ces transactions provoquent chez Fayet, mais aussi de la distinction de valeur qu'il accorde aux œuvres rassemblées.

9 Lettre de la galerie Bernheim-Jeune à Gustave Fayet, 9 décembre 1901, Archives Gustave Fayet, coll. part.

10 Lettre de Gustave Fayet à sa femme, novembre ou début décembre 1901, Archives Gustave Fayet, coll. part.

ENTRE VALEUR D'ÉCHANGE ET VALEUR D'USAGE

La distinction entre valeur d'échange et valeur d'usage a principalement été utilisée par Karl Marx dans *Le Capital* (Marx, [1867] 1872-1875). Selon lui, quand le marché régit l'économie, tout bien est susceptible d'être une marchandise. En ce sens, tout bien peut être compris sous l'aspect de sa valeur d'usage – un bien répondant à un besoin social – et sa valeur d'échange – un ordre de grandeur commun. Ainsi, c'est parce que les biens ont une valeur d'usage qu'ils peuvent être échangés. La valeur d'échange est alors définie par Karl Marx comme "la proportion dans laquelle des valeurs d'usage d'espèces différentes s'échangent l'une contre l'autre" (Bidet, 1985: 702). Sophie Cras précise à ce propos:

Passer de la valeur au prix implique de substituer la subjectivité ("l'estimation") à l'objectivité (le "mérite" propre), et la quantité ("le plus") à la qualité ("le mieux"). Au XIX^e siècle, le langage économique généralise l'emploi des expressions "valeur d'usage" et "valeur d'échange" pour caractériser cette opposition entre valeur et prix. [...] Dans la langue usuelle, la valeur signifie aujourd'hui indifféremment le prix du marché constaté et ce qui est estimé par un sujet moral, selon des critères normatifs ou psychologiques (Cras, 2018: 19).

Attribuer une valeur d'échange à une œuvre revient à lui attribuer un prix en plus de sa valeur subjective. Ce qui semble tout à fait singulier dans la démarche de Fayet repose sur sa capacité à alterner entre valeur d'usage et valeur d'échange sans que l'un ou l'autre soit incompatible. En revanche, certaines œuvres semblent davantage destinées à être utilisées comme d'une monnaie. Autrement dit, plusieurs pièces revêtent davantage une valeur d'échange que d'usage. Le carnet de notes personnelles de l'artiste en 1902 regorge d'exemples. Il écrit le 2 mai: "À changer: – Aman Jean

1 800 – Guignard 1500 – Van Gogh 900 – Monticelli 300 / 4 500¹¹." Plus tard dans le mois, il note aussi: "Dans une affaire je pourrais céder à Bernheim – Van Gogh courses 1 000 – Courbet Portrait femme 1 500 – 2 500¹²."

À la même période, Fayet mentionne dans son carnet une autre transaction, avec Vollard cette fois, pour laquelle il acquiert une pièce de Gauguin contre une autre, mais aussi une toile de Louis Valtat en échange d'une œuvre de Van Gogh. Celle de Valtat sera échangée, en 1903, avec le même marchand contre douze dessins de Gauguin¹³. De ce dernier, Fayet avait commencé à acquérir des pièces en 1900, dont *Les Trois Tahitiens* (1899, National Gallery of Scotland) et *Deux Tahitiennes* (1899, The Metropolitan Museum of Art) (fig. 03) achetées à Monfreid (Rougeot, 2013: 38). Au total, Fayet rassemble près de 300 pièces de Gauguin, par achats, par dons (trois monotypes lui sont par exemple offerts par le peintre), mais aussi par échanges. En 1904, il contacte en effet Vollard pour enrichir sa collection: "Je vous fais une dernière proposition, que vous accepterez certainement car elle est aussi raisonnable que les autres¹⁴", lui écrit-il. Dans cet échange, l'artiste collectionneur propose de céder une peinture de Gauguin et un pastel de Sisley contre cinq dessins de Gauguin. Une transaction présageant d'une inclination plus forte en faveur de cet artiste post-impressionniste dont il soutient ardemment le travail¹⁵.

Si Fayet éprouve une véritable passion pour la création de ses contemporains, le caractère mouvant de sa collection laisse entrevoir un nouveau type d'acteur sur le marché de l'art émergent au cours du XIX^e siècle, et qui se développe à l'aube du XX^e siècle (Moulin, 1967). Les entrées et les sorties d'œuvres de sa collection résonnent par exemple avec les multiples acquisitions effectuées par Alphonse Berthier, Prince de Wagram, faisant de lui

11 Carnet de notes de Gustave Fayet, 2 mai 1902, Archives Gustave Fayet, coll. part.

12 *Ibid.*, 25 mai 1902, Archives privées, Archives Gustave Fayet, coll. part.

13 Pour cet échange, Fayet accompagne l'œuvre de Louis Valtat d'une pièce de Renoir, une de Gauguin et 3 000 francs de soulte.

14 Lettre de Gustave Fayet à Ambroise Vollard, 1904, Archives Gustave Fayet, coll. part.

15 En plus de ses achats, dont *La Guerre* et *La Paix* (1901, Museum of Fine Arts, Boston), dernières œuvres réalisées à Tahiti par Gauguin avant son départ pour les Marquises et dont la commande de Fayet (1 500 francs) devait permettre à l'artiste de se rétablir pour entreprendre son voyage, Fayet participe à la reconnaissance de l'artiste en prêtant quasiment l'ensemble de sa collection lors de la rétrospective Gauguin au Salon d'Automne de 1906.

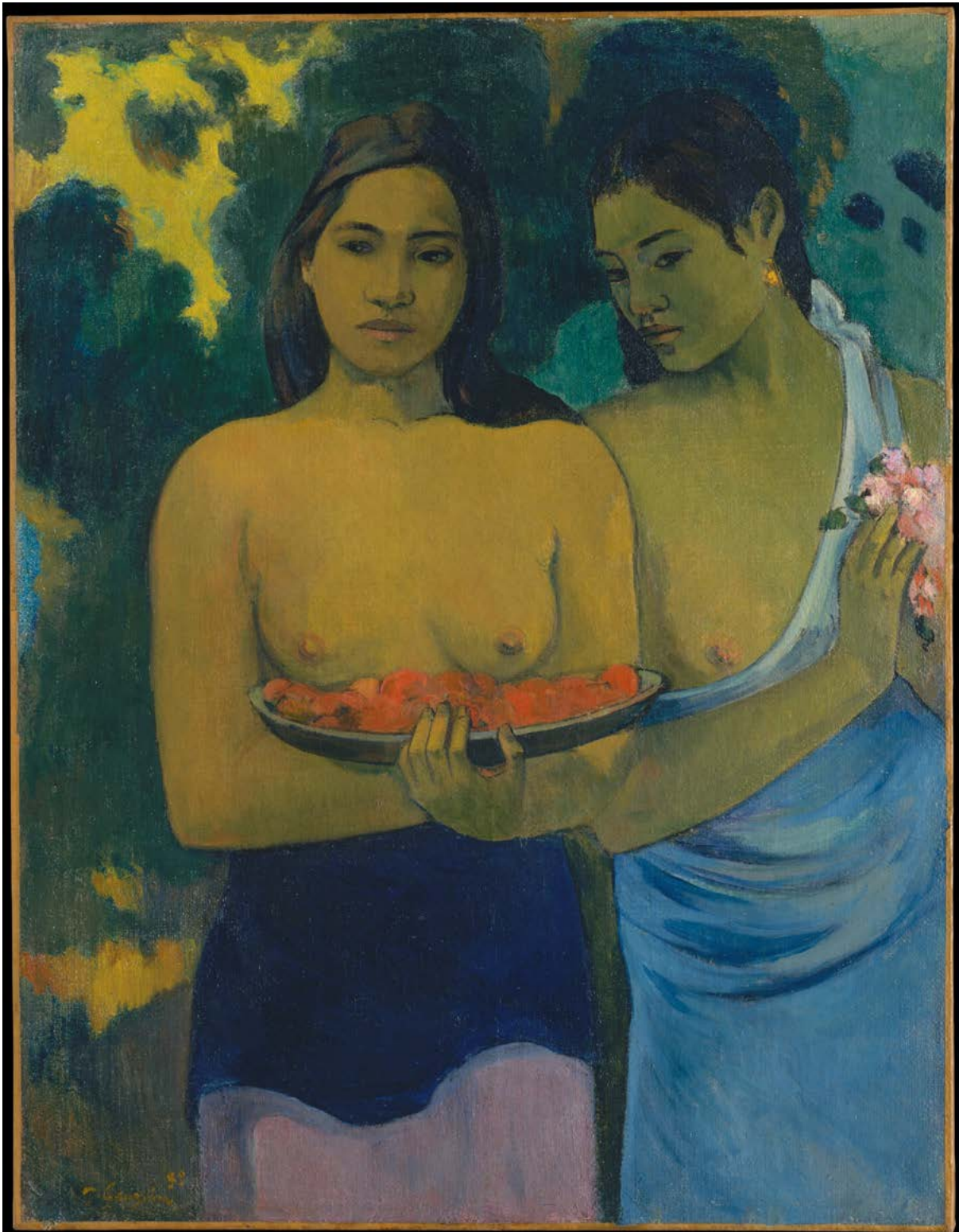


Fig. 03 Paul Gauguin, *Deux Tahitiennes*, 1899, huile sur toile, 94 x 72,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain.

un défenseur de l'art moderne (Salmon, 1982: 14-29); mais où l'historienne de l'art Anne Distel y voit davantage un comportement spéculatif (Distel, 1985: 41-44). Ceci dans la mesure où la majorité des tableaux achetés par Berthier ne lui sont pas livrés, ou sont restés entreposés chez leurs vendeurs. À la différence de ce dernier, Fayet vit au contact de ses achats, même s'il n'en jouit que peu de temps selon les artistes. Surtout, l'artiste

collectionneur met en place un véritable *display*, minutieusement pensé, où les œuvres de Gauguin côtoient celles de Van Gogh ou de Monfreid. Les échanges effectués par Fayet, comparés aux acquisitions de Berthier, révèlent surtout une tendance du marché de l'art et de ses amateurs à envisager la collection comme un objet fluctuant, étroitement lié à l'évolution des cotes des artistes.

ACQUÉRIR DES ŒUVRES D'ARTISTES PLÉBISCITÉS

En 1904, Fayet semble ainsi chercher à rassembler les œuvres d'artistes plébiscités, les impressionnistes d'une part; et trois post-impressionnistes d'autre part: Gauguin, Van Gogh et Paul Cézanne. Pour cela, les marchands sont des interlocuteurs privilégiés, en particulier les plus connus Vollard et Durand-Ruel, mais aussi Hessel et Schuffenecker, preuve de l'étendue du réseau déployé par Fayet, à l'instar des autres grands collectionneurs de son époque (Cabanne, 2003-2004). Grâce à un échange avec Schuffenecker, frère de l'artiste qui s'adonne au commerce de l'art, Fayet entre en possession de l'un des chefs-d'œuvres de Gauguin, *Le Christ Jaune* (1899, Albright-Knox Art Gallery) (fig. 04). Autre pièce magistrale, *Nature morte au perroquet* (dit aussi *Nature morte aux oiseaux exotiques*, 1902, Musée Pouchkine) est obtenue par Fayet lors d'un échange avec Vollard en mai 1904. Fayet revend par la suite cette œuvre en 1910 au célèbre collectionneur russe Ivan Morozov¹⁶ pour la somme record de 27 000 francs (Bacou, 1991: 29). Fayet, en qualité d'artiste et de collectionneur, a en effet conscience de l'importance de ces pièces, sur le plan financier mais aussi plastique. Ainsi, l'année précédente, Gauguin écrivait à Fayet à propos de deux croquis qu'il venait de lui envoyer: «je crois qu'ils peuvent vous intéresser à vous peintre en tant que procédé qui est d'une simplicité enfantine¹⁷.» Les œuvres réalisées par Fayet adoptent en effet elles aussi des contours simplifiés, ainsi que des couleurs franches apposées en aplat, qui font écho aux

créations de ses contemporains et qui résultent de son éducation artistique (fig. 05). Cette inclination artistique n'est pas anodine dans les choix réalisés par Fayet comme par d'autres grands collectionneurs qui lui sont contemporains. L'historien de l'art Malcolm Gee précise à ce propos que «songer simplement à acquérir l'art contemporain nécessite d'en connaître l'existence et d'y être réceptif. À cette époque [début du XX^e siècle] vit ainsi jour un groupe significatif de collectionneurs, souvent écrivains ou artistes, qui s'intéressaient au travail de leurs contemporains et y avait accès facilement (Gee, 2006: 153). Les motivations d'ordre pictural comme économique poussent donc Fayet à acquérir – mais aussi à céder – plusieurs pièces de sa collection. Au mois d'août 1904 par exemple, il parvient à obtenir une toile de Gauguin auprès de Vollard, contre une aquarelle de Caran d'Ache et 1 000 francs¹⁸.

Une évolution de la collection – par échanges – semble alors se dessiner. Au tournant des années 1900, Fayet paraît surtout échanger des pièces issues du lot de Cabrol, afin d'obtenir de meilleures pièces qui vont à leur tour lui servir de monnaie d'échange. Au milieu des années 1900, Fayet est non seulement parvenu à obtenir des œuvres importantes par ce biais, mais il oriente aussi ses échanges en faveur de Van Gogh, de Cézanne et surtout de Gauguin. De ce dernier, Fayet obtient par exemple une œuvre supplémentaire lors d'un échange avec Moline le 25 février 1905. Il entre en

16 Ivan Morozov, de même que Sergueï Tchchoukine, grands collectionneurs du début du XX^e siècle, sont en contact régulier avec Fayet. Ce dernier leur ouvre ses portes et leur fait découvrir sa collection d'art moderne conservée rue de Bellechasse à Paris.

17 Lettre de Paul Gauguin à Gustave Fayet, mars 1902, dans Gauguin (1950: 203).

18 Lettre de la galerie Ambroise Vollard à Gustave Fayet, 23 août 1904, Archives Gustave Fayet, coll. part.

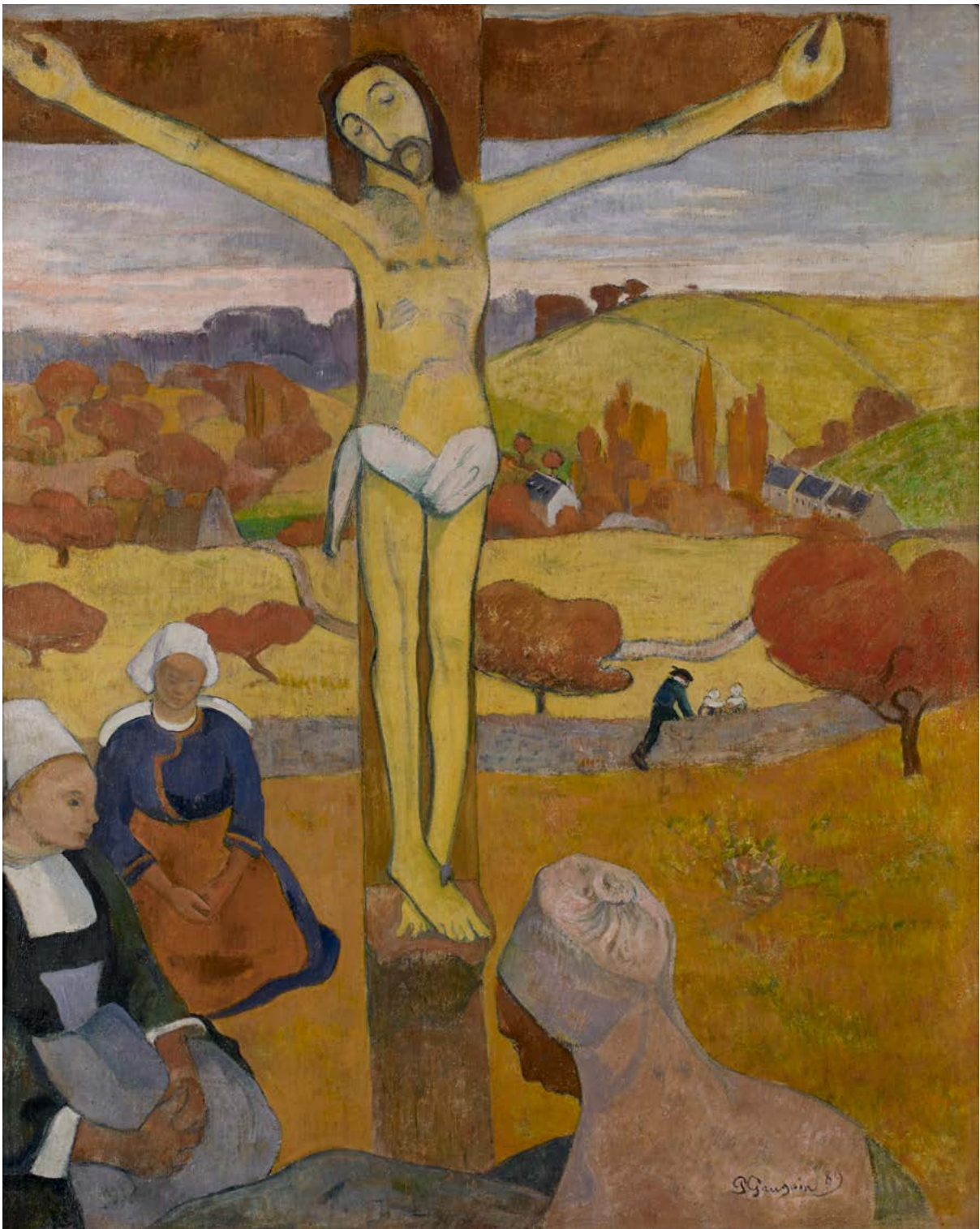


Fig. 04 Paul Gauguin, *Le Christ jaune*, 1889, huile sur toile, 127,9 x 108,1 cm, Albright Art Gallery, Buffalo. Public Domain.

possession de huit bois et de leurs épreuves contre une étude de Galand¹⁹ et huit cents francs²⁰. En outre, son carnet de notes en 1905 révèle que certaines œuvres sont indéniablement destinées à être échangées, et principalement produites par des artistes reconnus. Le 22 avril, par exemple, Fayet indique que les œuvres de Toulouse-Lautrec, de Pissarro et de Constantin Guys sont disponibles pour un échange (fig. 06). Même certaines pièces de Gauguin ont vocation à être échangées, mais contre des œuvres d'artistes Nabis cette fois²¹.

LES NABIS: UNE ACCÉLÉRATION DES ÉCHANGES AU MILIEU DES ANNÉES 1900

Les Nabis, que Fayet rencontre au début du siècle et collectionne principalement à partir du milieu des années 1900, occupent une place centrale dans sa collection. Le 7 février 1905, la galerie Bernheim-Jeune l'informe: "Cher Monsieur, Je vous confirme l'affaire que nous avons faite. Je vous cède le Vuillard n°19855 contre votre pastel de Degas "La toilette" et un pastel de Cottet "Deuil" prit en échange et pour solde²²." Trois mois plus tard, et toujours avec la même galerie, Fayet obtient de nouveau des œuvres de Vuillard, ainsi que de Bonnard. Bernheim-Jeune lui écrit: "Cher Monsieur Fayet, Soit, j'accepte votre seconde proposition: vos trois Lautrec et douze cents francs pour les deux Bonnard et le Vuillard²³."

À la fin de l'année 1905, Fayet imagine aussi un échange avec Druet dans lequel il céderait une aquarelle de Pissarro contre *Jeune femme se corsetant* de Bonnard²⁴.

19 Probablement l'artiste Léon Galand.

20 Reçu de L. Moline, 25 février 1905, Archives Gustave Fayet, coll. part.

21 Carnet de notes de Gustave Fayet, 18 juin 1905, Archives Gustave Fayet, coll. part.

22 Lettre de la galerie Bernheim-Jeune à Gustave Fayet, 7 février 1905, Archives Gustave Fayet, coll. part.

23 Lettre de la galerie Bernheim-Jeune à Gustave Fayet, 25 mai 1905, Archives Gustave Fayet, coll. part.

24 Carnet de notes de Gustave Fayet, 5 décembre 1905 Archives Gustave Fayet, coll. part.



Fig. 05 Gustave Fayet, *Les cyprès bleu*, 1902, huile sur toile, collection particulière pour harmoniser.

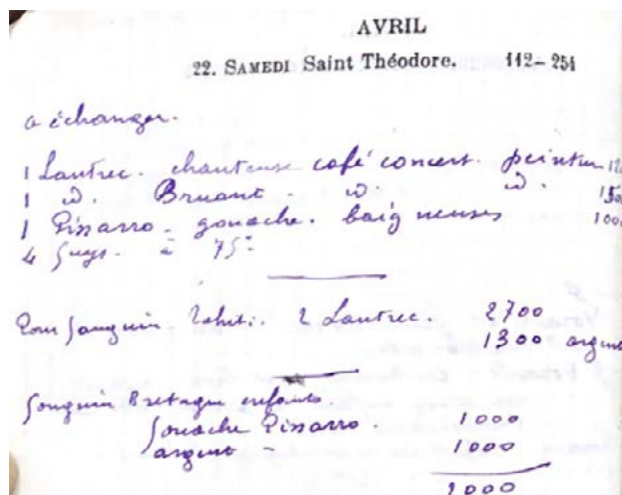


Fig. 06 Carnet de notes de Gustave Fayet, 22 avril 1905. Source : Gwendoline Corthier-Hardoin © Archives Gustave Fayet

Ce n'est pourtant pas contre cette pièce qu'il l'obtient mais contre *Upa upa, La Danse de feu* (1891, musée d'Israël) de Gauguin. En retour, Fayet entre en possession de plusieurs pièces nabis: *La Plage* de Denis et trois œuvres de Bonnard dont *Jeune femme se corsetant*. La fiche manuscrite de cette toile fait état d'une mention importante. La valeur de l'œuvre – 500 francs – est barrée. À côté de ce chiffre est écrit "1". Sur l'ensemble des fiches manuscrites rédigées par l'artiste collectionneur, 180 d'entre elles sont écrites ainsi (fig. 07). Il pourrait s'agir d'un moyen mnémotechnique utilisé par Fayet pour signifier que l'œuvre ne lui "coûte plus rien". Ceci parce qu'il prend grand soin – son carnet de notes en témoigne – d'inscrire minutieusement la valeur des œuvres qu'il possède au fur et à mesure des années. Ainsi, la cote élevée des pièces impressionnistes et post-impressionnistes qu'il a rassemblées (Degas, Toulouse-Lautrec, Pissarro, Gauguin) lui permet de réaliser des échanges au milieu des années 1900 pour acquérir des œuvres d'artistes Nabis avec lesquels il a plus d'affinités.

À la fin de l'année 1905, il échange par exemple avec Hessel une toile d'Henri Martin qu'il avait acquise pour 3 000 francs, contre une pièce de Bonnard valant 1 500 francs ainsi qu'un *Buste de jeunes filles, chapeau avec des fleurs rouges* dont l'auteur n'est pas mentionné²⁵. À la veille de Noël 1905, Fayet décide également de se séparer de deux pièces de Pissarro et de quatre pièces de Degas. Son carnet en mentionne les valeurs, qui ont augmentées depuis leurs acquisitions. *L'épine*, par exemple, obtenue lors de son échange avec Bernheim-Jeune en 1901 contre 2 000 francs et deux tableaux (de Pissarro et de Guillaumin), vaut désormais 10 000 francs. *Danseuse rajustant ses épaulettes* (1896-1899, collection privée) avait aussi fait l'objet d'un échange, à la fin de l'année 1900 ou au début de l'année 1901, avec Durand-Ruel²⁶. Fayet avait obtenu, contre une œuvre de Sisley, deux pastels de Degas estimés à 5 000 francs. Cinq ans plus tard donc, un seul pastel vaut la même somme.

Les œuvres impressionnistes sont alors prisées par les amateurs, ce qui incite très probablement Fayet à s'en dessaisir. Le 24 janvier 1906, il cède à Bernheim-Jeune une terre cuite de Rodin et 5 000 francs, contre huit œuvres de Vuillard et de Bonnard²⁷. L'échange appa-

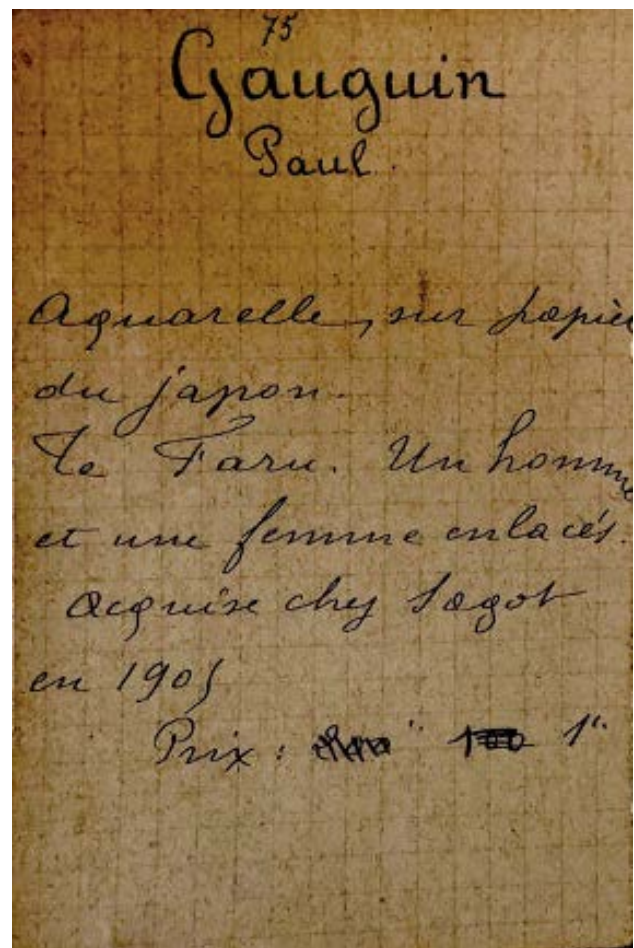


Fig. 07 Fiche n° 75, aquarelle de Paul Gauguin ayant probablement fait l'objet d'un échange. Source: Gwendoline Corthier-Hardoin © Archives Gustave Fayet

25 Carnet de notes de Gustave Fayet, 6 décembre 1905, Archives Gustave Fayet, coll. part.

26 Lettres de Maurice Fabre à Gustave Fayet, fin 1900 et 28 janvier 1901, Archives Gustave Fayet, coll. part.

27 Facture d'achat de la galerie Bernheim-Jeune adressée à Gustave Fayet, 24 janvier 1906, Archives Gustave Fayet, coll. part.

raît alors comme un mode d'acquisition particulièrement opportun pour Fayet qui, grâce à son sens des affaires, ses relations privilégiées avec les artistes, et

le réseau marchand qu'il développe, peut acquérir des œuvres d'artistes reconnus dont les valeurs sont élevées sur le marché.

MISER SUR LES FAUVES POUR ACQUÉRIR DES ŒUVRES SYMBOLISTES

Au milieu des années 1900, et parallèlement à ses acquisitions en faveur des Nabis, Fayet mise sur les jeunes artistes fauves. Ses acquisitions précoces se révèlent particulièrement bénéfiques pour réaliser des échanges par la suite, notamment grâce aux œuvres d'Henri Matisse. Celui-ci et Fayet se connaissent depuis 1900. Au mois de février cette année-là, Fayet lui commande une toile et lui fait parvenir l'une de ses céramiques (Palais des Congrès Georges Pompidou, 1998: 16). À partir de 1906, les deux hommes se voient régulièrement à Paris ou dans le Sud de la France, et Fayet multiplie les acquisitions. Le 26 janvier, il obtient une pièce de Matisse grâce au marchand Druet. Celui-ci lui adresse une facture mentionnant l'acquisition d'une nature morte du jeune fauve²⁸. Le 25 février, Fayet achète directement à Matisse quatre aquarelles ainsi qu'un dessin à l'encre, *Nu dans une chaise pliante*, pour 600 francs (Palais des Congrès Georges Pompidou, 1998: 62).

Citons également l'entrée dans la collection de Fayet d'une *Nature morte* de Matisse le 12 avril grâce à un échange avec Druet, contre une pièce de Flandrin et une soulte²⁹. Peu de temps avant le Salon des Indépendants, à l'automne 1906, Fayet achète également à Druet une dizaine d'œuvres de l'artiste fauve. Puis, le 1^{er} mars 1907, il imagine proposer à Félix Fénéon – directeur de la galerie Bernheim-Jeune – deux œuvres de Signac contre deux de Matisse; et avec Druet un dessin

de Lautrec accompagné d'une soulte contre *La Place de Saint-Tropez*³⁰ de Matisse. Au total, la collection de Fayet compte une quinzaine de pièces du peintre fauve (Rougeot, 2013: 134). La date de ces acquisitions est précoce et fait écho aux achats d'autres collectionneurs d'art moderne en Europe, pionniers dans leurs choix, tels que Hermann Rupf, très tôt acquéreur d'œuvres cubistes durant la première décennie du XX^e siècle. Les achats de Fayet semblent donc se situer entre deux écoles, celles de collectionneurs d'avant-garde; et celle d'amateurs suivant davantage les «valeurs sûres», à l'instar du couple Arthur et Hedy Hahnloser, ou du cousin de cette dernière Richard Bühler, amateurs d'une génération d'artistes plus âgés comme Vallotton, Bonnard ou Redon.

Là où Fayet se distingue probablement dans ses choix repose principalement sur le fait que toutes les œuvres de Matisse sont revendues ou échangées, pour certaines peu de temps après leur acquisition, notamment pour obtenir des pièces du symboliste Monticelli. Le 9 avril, la galerie Bernheim-Jeune lui adresse une facture stipulant l'échange de *Fleurs* (1906-1907, Barnes Foundation)³¹ de Matisse (avec 500 francs de soulte) contre un *Paysage* de Monticelli³². De la même manière et trois jours plus tard, Fayet obtient de Bernheim-Jeune le tableau *Seigneurs* de Monticelli, contre une *Nature morte* de Matisse³³, là encore avec une soulte de 500 francs³⁴.

28 PALAIS DES CONGRÈS GEORGES POMPIDOU – *Le Roussillon à l'origine de l'art moderne: 1894-1908 [exposition présentée Salle Maillol, Palais des Congrès, Perpignan, 4 juillet – 27 septembre 1998]*. Montpellier: Indigènes, 1998, p. 16. Exhibition catalogue.

29 Facture d'achat de la galerie E. Druet adressée à Gustave Fayet, 26 janvier 1906, Archives Gustave Fayet, coll. part. Il s'agit probablement de *Nature morte, tapis rouge (ou Vaisselle et fruits)*, 1906, huile sur toile, 61 x 73 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

30 Il s'agit possiblement de *Place des Lices, Saint-Tropez*, 1904, huile sur toile, 51,5 x 55 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhague.

31 L'œuvre sera ensuite revendue à la célèbre collectionneuse Gertrude Stein et à son frère Leo.

32 Facture d'achat de la galerie Bernheim-Jeune adressée à Gustave Fayet, 9 avril 1907, Archives Gustave Fayet, coll. part.

33 Il s'agit possiblement de *Nature morte à la statuette*, 1904, huile sur toile, 54 x 45,1 cm, Yale University Art Gallery, New Haven.

34 Facture d'achat de la galerie Bernheim-Jeune adressée à Gustave Fayet, 12 avril 1907, Archives Gustave Fayet, coll. part.

La reconnaissance de Matisse est alors en pleine ascension. Peu de temps avant le Salon des Indépendants de 1906, Fayet écrit à son épouse: "Les Indépendants vont ouvrir dans huit jours, le grand tableau de Matisse fait gondoler tous ceux qui le voient (Rougeot, 2013: 134)". En outre, Fayet est en contact avec Gertrude et Leo Stein, principaux collectionneurs des œuvres de Matisse à cette date, et partage avec eux l'intuition que Matisse représente l'un des artistes les plus doués de sa génération (Bacou, 2008: 63). Cependant, la crise économique que connaît le Midi viticole, l'achat de l'Abbaye de Fontfroide par Fayet, ainsi que sa clairvoyance dans les affaires l'incitent à se séparer d'une partie de sa collection pour obtenir des œuvres davantage symbolistes (fig. 08). Le 30 mai 1907, Fayet note ainsi dans son carnet: "J'ai échangé à Hessel un Monticelli contre 2 Matisse: *Paysage* et *Nature morte*³⁵." L'année suivante, un autre tableau de Matisse fait l'objet d'un échange avec la galerie Bernheim-Jeune. La facture révèle que Fayet cède *Une rue à Arcueil* (1903-1904, collection privée) de Matisse et une soule de 1 200 francs pour obtenir deux toiles de Bonnard: *L'estampe japonaise* et *Table sous la tonnelle*³⁶.

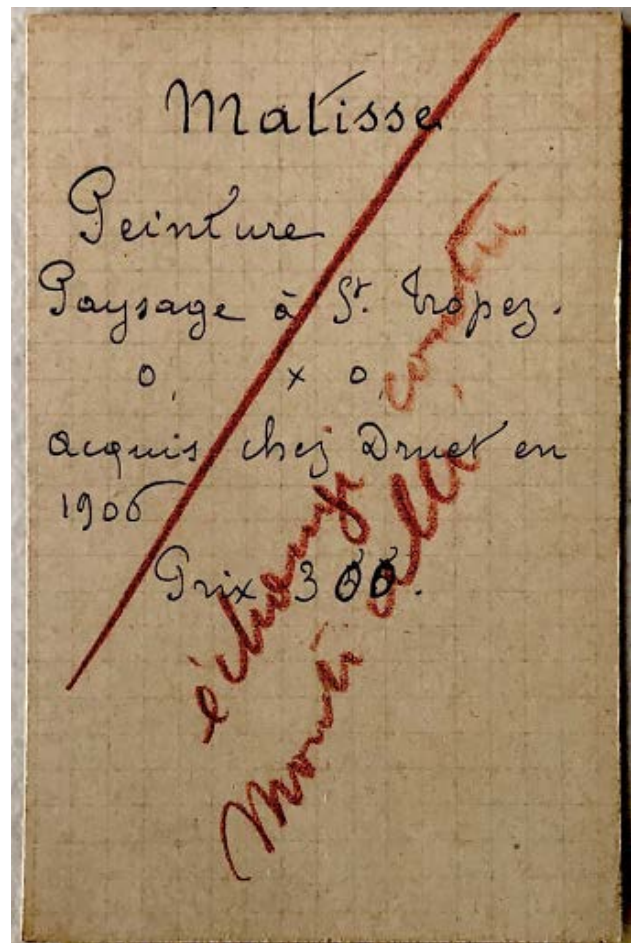


Fig. 08 Fiche manuscrite, tableau d'Henri Matisse ayant fait l'objet d'un échange contre une toile d'Adolphe Monticelli. Source: Gwendoline Corthier-Hardoin © Archives Gustave Fayet

DES ÉCHANGES EN FAVEUR DE MONTICELLI ET DE REDON

Parmi les symbolistes qu'affectionne Fayet, Monticelli représente une figure particulière. Ami de son père avec qui il partage des séances de peinture, Fayet achète des œuvres de Monticelli au tournant des années 1900 et les expose à Béziers dès 1902, en qualité de conservateur de musée³⁷. À la fin des années 1910, il recourt à de nombreux échanges pour obtenir les pièces de cet artiste décédé en 1886, en se séparant d'une part d'œuvres fauves, et d'autre part d'œuvres impressionnistes. Il échange par exemple avec le marchand

35 Carnet de notes de Gustave Fayet, 30 mai 1907, Archives Gustave Fayet, coll. part.

36 Facture d'achat de la galerie Bernheim-Jeune adressée à Gustave Fayet, 20 janvier 1908, Archives Gustave Fayet, coll. part.

37 Fayet devient conservateur des musées de Béziers entre 1900 et 1905. Il y défend les artistes de sa collection mais également d'autres n'en ayant jamais fait partie, tels que Pablo Picasso en 1901. Ce rôle institutionnel complexifie encore la personnalité de Fayet qui, loin de se limiter à être un acteur actif du marché de l'art, s'attache à diffuser le travail de ses contemporains en dehors de Paris.

Léonce Rosenberg, le 4 septembre 1908, un pastel de Toulouse-Lautrec et 1 000 francs contre *La femme au perroquet* de Monticelli³⁸. Trois mois plus tard, c'est avec Moline qu'il réalise un échange. Celui-ci lui écrit: "J'ai ce jour échangé à M. Fayet trois peintures de Monticelli que je lui ai livrées contre un dessin rehaussé au pastel de Degas, *Femme à sa toilette*, qu'il m'a livré³⁹". Au mois de janvier 1909, il procède aussi à un échange avec Bernheim-Jeune qui lui envoie :

Cher Monsieur,

En rentrant de Bruxelles je trouve votre mot. Je vous confirme l'échange que nous avons fait.

Je vous ai cédé un tableau de Monticelli "La femme à la rose" et vous m'avez remis pour solde trois aquarelles de Matisse, trois aquarelles de Signac, deux aquarelles de Cross, un dessin de Matisse et deux épreuves de Matisse⁴⁰.

Les multiples transactions réalisées par Fayet en faveur de Monticelli sont probablement dictées par l'attachement sentimental qui le lie à cet artiste. En effet, si Fayet avait jusqu'ici opté pour des artistes plébiscités ou en voie de reconnaissance, il choisit désormais de rassembler les œuvres d'un artiste dont la cote n'augmente pas significativement sur le marché secondaire⁴¹. En 1908 ou 1909, Fayet obtient une autre toile de Monticelli, *Femmes nues à l'entrée d'un bois*, grâce à une transaction avec Rosenberg. Contre cette toile, Fayet cède *Femme nue de dos* de Toulouse-Lautrec, un pastel de Degas intitulée *Femme au bain*, une *Nature morte* à l'aquarelle de Cézanne, ainsi qu'une soule de 500 francs⁴². Le 12 février 1909, grâce au même marchand, Fayet acquiert trois toiles supplémentaires de Monticelli: *Le couvert*, *La danse* et *L'amour*; contre *Paysages à Arles* de Van Gogh, un tableau de Marquet et un dessin de Gauguin⁴³. Quatre jours plus tard, encore avec Rosenberg, un nouveau tableau entre dans

la collection de Fayet: un paysage de Monticelli contre deux dessins de Gauguin⁴⁴. Ces échanges dessinent les contours d'une nouvelle étape de sa collection, qui se réduit par les cessions qu'il réalise, et s'affine par les choix qu'il opère. Car outre Monticelli, Fayet s'attache aussi à rassembler un grand nombre d'œuvres de Redon.

Ce dernier et Fayet se rencontrent au tournant du siècle. Son ami Fabre lui fait part de son admiration pour Redon et l'incite à acheter ses œuvres (Rougeot, 2013: 47). S'en suivent plusieurs acquisitions, notamment des lithographies de sa période *Noire*. Fayet et Redon se fréquentent régulièrement durant les années 1900 et nouent une solide amitié, entremêlée d'achats de gré à gré, auxquels s'ajoutent des dons de la part de Redon. Après son acquisition de l'Abbaye de Fontfroide le 23 janvier 1908, Fayet propose à l'artiste d'investir les murs du bâtiment. La réhabilitation et la décoration de l'abbaye marquent une étape charnière dans le parcours de collectionneur de Fayet, dont les acquisitions – et par extension les échanges – s'orientent vers les œuvres de Redon (Gamboni et al., 2022).

En 1908, il parvient à obtenir trois de ses œuvres en échangeant *Lecture* de Matisse et 500 francs avec Bernheim-Jeune⁴⁵. Durant la même période, Fayet échange aussi avec Moline une pièce de Paul-César Helleu qu'il détient (accompagnée de 200 francs) contre deux toiles de Redon. C'est ensuite en 1910 que d'autres échanges relatifs aux œuvres de Redon ont lieu. Le 17 mars, la galerie Bernheim-Jeune lui adresse une facture mentionnant l'acquisition d'une *Tête de femme* de Redon contre une aquarelle de Gauguin et 500 francs de soule⁴⁶. Le lendemain, un nouvel échange a lieu avec la galerie. Fayet parvient à obtenir cinq pièces de Redon contre un pastel de Ker-Xavier Roussel, une pièce en grès et une figure de Gauguin, accompagnés de 3 000 francs⁴⁷.

38 Lettre de la galerie Léonce Rosenberg à Gustave Fayet, 4 septembre 1908, Archives Gustave Fayet, coll. part.

39 Lettre de L. Moline à Gustave Fayet, 14 décembre 1908, Archives Gustave Fayet, coll. part.

40 Lettre de la galerie Bernheim-Jeune à Gustave Fayet, 13 janvier 1909, Archives Gustave Fayet, coll. part.

41 Ce constat se base sur les prix d'adjudication de vingt-cinq œuvres passées en ventes aux enchères qui ont eu lieu entre 1895 et 1912.

42 Lettre de la galerie Léonce Rosenberg à Gustave Fayet, 1908 ou 1909, Archives Gustave Fayet, coll. part.

43 Lettre de la galerie Léonce Rosenberg à Gustave Fayet, 12 février 1909, Archives Gustave Fayet, coll. part.

44 Lettre de la galerie Léonce Rosenberg à Gustave Fayet, 16 février 1909, Archives Gustave Fayet, coll. part.

45 Lettre de la galerie Bernheim-Jeune à Gustave Fayet, 27 janvier 1908, Archives Gustave Fayet, coll. part.

46 Facture d'achat de la galerie Bernheim-Jeune adressée à Gustave Fayet, 17 mars 1910, Archives Gustave Fayet, coll. part.

47 Facture d'achat de la galerie Bernheim-Jeune adressée à Gustave Fayet, 18 mars 1910, Archives Gustave Fayet, coll. part.

Enfin, un mois plus tard, et toujours par l'intermédiaire de la galerie Bernheim-Jeune, Fayet acquiert sept pièces de Redon contre deux dessins de Guys et 2 500 francs de soult⁴⁸. Autant de transactions qui concentrent la collection sur quelques artistes clés, et annoncent un tournant dans sa pratique d'amateur comme de plasti-

ciens. Non seulement ses acquisitions ralentissent, mais Fayet développe par la suite un travail remarquable en réalisant des tapis d'après ses buvards (Doyon, 1924). Ceux-ci seront exposés un an après sa mort, en 1926, au Pavillon de Marsan à Paris, aux côtés des œuvres de Redon.

CONCLUSION

Leçon de choses:

Papa [Gustave Fayet]: Toto [son fils Antoine Fayet] que peut-on faire d'un mouton?

Toto: D'abord on peut l'acheter 20'' et le revendre 30'' – Puis on peut offrir les pattes en souvenir.

Cette conversation entre Fayet et son fils, écrite le 10 août 1906 dans son carnet de notes, éclaire parfaitement sa démarche d'artiste et de collectionneur. Fayet est un personnage multiple, et les achats comme les échanges qu'il effectue ne doivent pas le limiter au statut d'homme d'affaires. Bien au contraire, il est clair que son éducation et sa propre pratique artistique – et plus particulièrement son approche de la couleur – jouent un rôle fondamental dans ses acquisitions. Cela explique notamment ses choix en faveur des quelques post-impresionnistes, des Nabis ou encore des fauves. Mais

outre cette influence, il est aussi indéniable que Fayet est un homme qui suit de très près les fluctuations du marché de l'art. Pour cette raison, une véritable progression se distingue dans sa pratique de l'échange, passant d'artistes plébiscités par les institutions et le marché, pour ensuite miser sur les fauves, puis recentrer sa collection vers quelques figures symbolistes. La capacité de Fayet à anticiper la valeur des œuvres comme les nouvelles tendances du marché, mais aussi son aptitude à déployer un vaste réseau, en fait un personnage central pour comprendre les enjeux artistiques et marchands du début du siècle. Il incarne en effet un nouveau type de client sur le marché de l'art – où la collection se veut mouvante – à un moment particulier de l'évolution de champ de l'art moderne, à cheval entre les anciennes avant-gardes de la fin du XIX^e siècle et les nouvelles du début du XX^e siècle.

48 Facture d'achat de la galerie Bernheim-Jeune adressée à Gustave Fayet, 4 mai 1910, Archives Gustave Fayet, coll. part.

RÉFÉRENCES

- BACOU, Roseline – *Odilon Redon, 2 volumes*. Genève: Pierre Cailler, 1956.
- BACOU, Roseline – “Paul Gauguin et Gustave Fayet”. *Actes du colloque Gauguin 11-13 janvier 1989, École du Louvre*. Paris: Documentation française, 1991.
- BACOU, Roseline – “Gustave Fayet collectionneur”. *Cahiers de l’afpap*, II, 2008, 49-66.
- BIDET, Jacques – *Que faire du « Capital » ? : Matériaux pour une refondation*. Paris: Klincksieck, 1985.
- Braque, Klee, Léger... L’art de collectionner*. Arles, Grenoble: Actes sud, Musée de Grenoble, 2006.
- CABANNE Pierre – *Les grands collectionneurs. Tome I, du Moyen-Âge au XIX^e siècle*. Paris: Les Éditions de l’amateur, 2003; *Tome II, Être collectionneur au XX^e siècle*, 2004.
- CRAS Sophie – *L’économie à l’épreuve de l’art. Art et capitalisme dans les années 1960*. Dijon: Les presses du réel, 2018.
- DOYON René-Louis – *D’autres couleurs ou les tapis de Gustave Fayet*. Paris: A la Galerie de la Madeleine, 1924.
- DISTEL, Anne – «Les Amateurs de Renoir; le prince, le prêtre et le pâtissier», dans *Renoir* [exposition présentée aux Galeries nationales du Grand Palais, 16 mai-2 septembre 1985]. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1985. Exhibition catalogue.
- GAMBONI, Dario; PINCHON, Pierre; HOUSSAIS, Laurent – *Redon retrouvé: œuvres et documents inédits*. Paris: Cohen & Cohen, 2022.
- GAUGUIN Paul – *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*. Paris: Georges Falaize [1918] 1950.
- GOULINAT, J. G. – “Les collections Gustave Fayet”, dans *L’Amour de l’art*. Paris, vol. 6, 1925.
- GUIBOURGÉ, Stéphane; D’ANDOUQUE DE SÉRIÈGE, Alexandre; ROUGEOT, Magali; GAMBONI, Dario – *Gustave Fayet: l’œil souverain*. Paris: Éditions du Regard, 2015.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice – *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918: une histoire transnationale*. Paris: Gallimard, 2015.
- MARX, Karl – *Le Capital*. Paris: Maurice Lachatre et Cie, [1867] 1872-1875.
- MOULIN, Raymonde – *Le marché de la peinture en France*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.
- PALAIS DES CONGRES GEORGES POMPIDOU – *Le Roussillon à l’origine de l’art moderne: 1894-1908 [exposition présentée Salle Maillol, Palais des Congrès, Perpignan, 4 juillet – 27 septembre 1998]*. Montpellier: Indigènes, 1998. Exhibition catalogue.
- ROUGEOT, Magali – *Gustave Fayet (1865-1925) : itinéraire d’un artiste collectionneur*. Paris: Université Paris Nanterre, 2013. 2 Vols. (PhD thesis), In: <https://bdr.parisnanterre.fr/theses/internet/2013PA100218.pdf> (Access: 10 October 2019).
- SAINT-RAYMOND, Léa – “L’impressionnisme dans le “système des objets” collectionnés”. *Colloque Collectionner l’Impressionnisme* (2021). In: <https://impressionnisme-recherche.net/gerer-collection/> (Access: 03 May 2022).
- SALMON, Marie-José – *L’Âge d’or de Maurice Denis [exposition présentée au Musée Départemental de l’Oise, 1882]*. Beauvais: Musée Départemental de l’Oise, 1982. Exhibition catalogue.

O SUJEITO DÓCIL: SUSAN BUCK-MORSS E BYUNG-CHUL HAN REVISITADOS

THE DOCILE SUBJECT: SUSAN BUCK-MORSS AND BYUNG-CHUL HAN REVISITED

Sílvia Catarina Pereira Diogo

ARTIS-IHA, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal

silviadiogo@campus.ul.pt

ORCID | 0000-0002-6945-0822

RESUMO

A distância contemplativa permite fetichizar a literatura de costumes do século XIX. Nesta representam-se modos de estar burgueses cuja veneração da parte do leitor pode ser de um escapismo alienante. Este comportamento tem antecedentes, i. e. os fenómenos de alienação oitocentista, alguns encontrados nas obras de Alexandre Herculano, Eça de Queiroz e Mary Shelley. Vamos percorrer criticamente um conceito-chave de matriz kantiana, a partir do estudo de Susan Buck-Morss, "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered": a autogénese, um estado alienante do *übermensch* que procura racionalizar o mundo. Abordaremos a alienação de duas formas distintas, mas não incompatíveis: uma que actua interiormente, através de estupefacientes e outros depressores psicológicos, e outra que se manifesta exteriormente, como produções teatrais e outros dioramas de alienação em espaço social. Desde a taberna aos dioramas, o homem procura, através de ferramentas anestésicas, suavizar as penas do dia-a-dia. Esta predisposição mental retratada por Herculano e Queiroz e analisada em profundidade por Buck-Morss e Byung-Chul Han reposiciona as sensibilidades dos séculos XVIII e XIX numa linha que empurra o ser humano para o culto da sensação através de objectos anestésicos. Pretendemos assim fornecer uma panorâmica do estado de alienação oitocentista à luz do estudo de Buck-Morss e perceber como é que se actualiza nos quadros de interpretação da obra *A Salvação do Belo*, de Byung-Chul Han.

PALAVRAS-CHAVE

Estética | Anaesthesia | Autogénese | Immanuel Kant

ABSTRACT

Contemplative distance makes it possible to fetishise 19th-century novels of manners. These generally represent bourgeois affairs that awaken admiration in the reader and can lead to the alienation of the self and escapism. This behaviour is not without antecedents, i.e. the phenomena of 19th-century alienation in the works of Alexandre Herculano, Eça de Queiroz and Mary Shelley. We explore a key Kantian concept based on Susan Buck-Morss's study "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered": autogenesis, a state of alienation of the *übermensch* that aims at rationalising the world. Alienation will therefore be regarded in two distinct but not incompatible ways: one that acts within the subject, via narcotics and other psychological depressants, and another that manifests outside the subject, via theatre productions and dioramas of alienation in social space. From taverns to dioramas, man seeks, through a series of anaesthetic tools, to soften the blows of everyday life. This mental predisposition, portrayed by Herculano and Queiroz and thoroughly analysed by Buck-Morss and Byung-Chul Han, repositions man's sensibilities of the 18th and 19th centuries towards the cult of sensation via the omnipresence of anaesthetic objects. We will provide an overview of 19th-century states of alienation in the light of Buck-Morss' study and explain how this state is updated within the framework of Byung-Chul Han's *Saving Beauty*.

KEYWORDS

Aesthetics | Anaesthesia | Autogenesis | Immanuel Kant

PREÂMBULO AOS SINTOMAS DA GERAÇÃO OITOCENTISTA

A devoção que hoje se exhibe ao romance burguês decorre em parte da sua obsolescência: o género de tipo naturalista parece ter sido convertido em ícone quase religioso à conta das projecções formalistas do início do século XX (Buchloh, 2016: 24, 29-33) que, de modo geral, entretecem uma posição de não continuidade com aquele, sendo diametralmente apostas. Não obstante, essa postura pouco favorável à literatura realista ou naturalista permite-nos precisamente recuperá-la hoje com devoção salutar. Herdamos esse sentimento quer através de leitura imposta ou improvisada a este tipo de obras de *fin de siècle* — ou mesmo da aurora ou maturidade oitocentistas — e subsequente estudo e exame, quer pelo efeito de sublimação e de transporte no tempo que a leitura destas obras em nós pode desfechar. O romance parece educar-nos para a imaginação de outros tempos e figuras. Aprendemos desse modo a venerar, por exemplo, a postura de escárnio e crítica de Eça de Queiroz perante a sociedade do seu tempo — que, aliás, de modo geral, entretece a actualização duma sociedade burguesa corrompida pelos males de uma afectação colectiva, de espíritos volúveis regenerada *en par* de um dilettantismo ou mesmo *flanerie* generalizados. Ao mesmo tempo, aprendemos a estimar àqueles comportamentos condenados pelo autor nas obras (falamos dos males colectivos de uma sociedade afectada por convenções hipócritas e credices várias) a mais fervorosa dedicação e assimilamo-los. Nestes termos, a sociedade e o homem de que ela se compõe predispoem-se à assimilação, portanto; a este respeito, embora algo desajustado da nossa temática, não nos parece despidendo recordar que a aurora dos fenómenos de assimilação se reporta aos tempos idos gregos. Não nos parece, também, inverosímil que um fenómeno idêntico de assimilação contemporâneo — primo estéril dos sincretismos remontados, como dissemos, à antiga Grécia, por exemplo, ao cabo do arcaísmo grego, em que tradições são fundidas numa mais larga e actualizada versão (falamos aqui dos processos de

sinecismo, representativos, de resto, deste tipo de mentalidade¹) —, esteja inculcado na artéria de uma sociedade contemporânea, herdeira, legatária desses comportamentos de assimilação a que sempre retoma (Buchloh, 2003: 18, 31-33). A par de um efeito de assimilação no homem, o romance condena, denuncia e provoca no leitor veneração. Como resultado, o leitor afunda-se cultural e moralmente na obra. A estrutura antiga do estilo transforma-se em novidade estética e o leitor passa a venerar a boémia sobre que Eça se debruça, por exemplo, não por se recusar à crítica que ele sugere — porque se compenetra dessa crítica e a patrocina — mas porque passa a romancear os motivos, as circunstâncias e se apega às personagens: há vínculo. Não queremos com isto fazer mero elogio das formas antigas sobre as hodiernas; remetemo-nos apenas a um capricho de *gosto*, até porque as formas são por defeito históricas. Quer-se, pois, aventar que há espaço para as mais variadas liberdades de fruição e formações de *gosto* no quadro do que é hodierno. Destas coisas se tratará a espaços, mais adiante, e com mais acuidade, primeiro com Susan Buck-Morss, depois com Byung-Chul Han.

Na sua época, Eça de Queiroz dá fé de um embrutecimento colectivo que alastrava pela burguesia portuguesa². Alexandre Herculano havia previamente iniciado a recolha de mostras dessa indolência colectiva, sob muitos aspectos perniciosos. Leia-se um excerto de grande pertinência para a conjuntura que aqui se estabelece, sobre o efeito do estupefaciente por oposição à fé, seu congénere mais elevado, a par d’*O Pároco de Aldeia*, na medida em que “As preces levam, pelo menos, uma vantagem às drogas dos físicos: não custam nada e são mais ricas de esperança. E a esperança é a maior, quase a única virtude dos medicamentos” (Herculano, 1978: 87). Mais adiante, em simetria com o mesmo tipo de leitura, Herculano, num desabafo patriótico, desfere com escárnio bem humorado um capítulo inteiro de vilipêndios ao protes-

1 Para o que se refere, recomenda-se a leitura de Ferreira, 2008: 10.

2 De entre tantas obras do autor que denunciam esse torpor colectivo, seleccionamos *As Farpas* como leitura verdadeiramente afiada para a matéria: “A poesia contemporânea é uma pequenina colecção de pequeninas sensibilidades, pequeninamente individuais. (...). Júlia pálida, casada com António gordo, atira com as algemas conjugais à cabeça do esposo, e desmaia liricamente nos braços de Artur, desgrenhado e macilento. Para maior comoção do leitor sensível e para desculpa da esposa infiel António trabalha, o que é uma vergonha burguesa, e Artur é vadio, o que é uma glória romântica. E é sobre esta acção de lupanar que as mulheres honestas estão derramando as lágrimas da sua sensibilidade desde 1850!” Vide Queiroz, 2013: 25, 27.

tantismo anglicano: o desamparado povo inglês havia sido transferido para uma religião vaga, esfriada, e, em consequência disso, apenas encontrava consolo na taberna. Como resultado, “os miseráveis, dizemos, atiraram-se desorientados aos braços da embriaguez, porque a embriaguez tem o esquecimento, tem a sua horrível alegria” (Herculano, 1978: 107)³. Quer-se com estas referências chamar a atenção para a «nefasta», e todavia profícua, acção dos catalisadores de consolo e embrutecimento⁴ para a época destes autores; essencial, de resto, à contextualização oitocentista, para aliás podermos seguir de perto a filosofia crítica de Buck-Morss, que de modo geral se apoia numa contextualização deste tipo para a época em apreço, dando conta de como o desfasamento de sensibilidades no século XIX fez ressentir o *macrocosmo* ocidental dos inícios e meados do séc. XX, de que trataremos brevemente.

Ao mesmo tempo que a sociedade dos sécs. XVIII-XIX se consome nesse torpor colectivo, parece que, paradoxalmente, ela se catapulta para uma necessidade compensatória que tem o imprevisto de estimular a sensibilidade. Ora, esta disposição parece convocar um efeito de características sinestéticas; dele se conhece a produção de duas ou mais impressões de sensação sob influência de uma só impressão ou sensação,

segundo nos contam os dicionários quanto à condição fisiológica em específico (Simner et al., 2013: 19-24)⁵, mas não exclusivamente limitado a este registo. Pode também tratar-se de uma anomalia da sensação, ou, ser vulgarmente conhecido por «sincretização dos sentidos»: ver um ruído, ouvir uma imagem. Afigura-se-nos este tema pertinente porque, segundo vimos, a par dos excertos de autores reunidos, para a leitura que aqui entretecemos, parecem os receptores nervosos de sensação oitocentistas estar a atravessar uma crise de sintomas, em que ora têm de mais, ora têm de menos — uma leitura que será confirmada, em parte, pela postura de Buck-Morss que iremos referir. O fenómeno sinestético tem também projecção na literatura como figura de estilo; há como uma embriaguez de sensações que depois se emparelham no texto: pese embora a articulação com o argumento deste ensaio, o efeito de sinestesia não deve limitar-se às definições de torpor, «sobrecarga de estímulos» e sensações, apesar de aqui a leitura fazer-se dentro desse âmbito, não a ele condicionada, porém. Esta moldura pode confundir-se, adicionalmente, com uma deslocação do conceito da área da psicologia da percepção para o seu uso enquanto figura de estilo, na qual se acentuou essa sobrecarga⁶. Com efeito, é curioso que ela tenha sido pela primeira vez identificada no séc. XIX e aí vicejado (Simner et al., 2013: 19)⁷.

3 O *gin* é a bebida de eleição. Mais a mais, adiante, Herculano extracta de Eugène Buret uma descrição fundamental com que nos elucida desta conjuntura religiosa e das profundas consequências que a ausência de uma activa campanha religiosa na sociedade podiam ter junto da classe trabalhadora, que acossada pelo cumprimento dos deveres não recebia de volta da igreja protestante compensação devida com que pudesse atenuar os abusos diários sucessivos. A taberna é, pois, comparada à igreja: «A seriedade e o silêncio com que este licor ardente é tragado fazem arrear. É como se o povo assistisse a um ofício divino. Consumado o sacrifício, vão-se assentando no banco de madeira corrido em frente ao balcão, e ali ficam quados, mudos, como arrebatados em inefável êxtase. (...) Não é singular que a coisa única permitida ao povo seja embriagar-se?», Buret, *De la misère des classes laborieuses*, 1842, 2.4. apud Herculano, 1978: 108, 109. Este panorama pode ser confrontado com o descrito no capítulo oito do ensaio “Aesthetics and Anaesthetics”, de Susan Buck-Morss, de que vamos falar mais adiante, mas cuja menção prévia aqui deixamos para já.

4 A este propósito, para ilustração, façamo-nos valer de um exemplo audiovisual que retrata de maneira deliciosa o panorama generalizado dessa dormência colectiva. A série da BBC de nome *Blackadder*, criada por R. Atkinson et al, com estreia em Junho de 1983, teve incluída na terceira temporada, inserida no período pós Revolução Francesa, vários episódios de declarado escárnio ao estilo de «atitude» da nobreza e alta burguesia perante a vida no seio da comunidade inglesa dos finais do séc. XVIII. Ora, no segundo episódio dessa temporada, o anti-herói, Edmund Blackadder depara com três poetas à mesa dum «café literário», designadamente, Samuel. T. Coleridge, Percy B. Shelley e Lord Byron, inebriados. Lord Byron exclama: “My consumption grows ever more acute, and Coleridge’s drugs are wearing off.” À chegada de Blackadder, Byron replica: “Be quiet, sir! Can’t you see we’re dying?” e os poetas num quebranto coreografado parecem desmaiar para cima da mesa, após o que a dona do café esclarece: “Don’t you worry about my poets, Mr. Blackadder. They’re not dead, they’re just being intellectual.” Mais tarde, à procura de Blackadder, Shelley solicita ópio. Vide: <https://www.dailymotion.com/video/x5t001c> (2020.05.20).

5 A sinestesia é um fenómeno/transtorno neuropsicológico que dá acesso a várias e extraordinárias sensações. Vide Simner et al., 2013: 21-24 e, a título de curiosidade, veja-se o fenómeno na tragédia *Sete contra Tebas* de Ésquilo, quando as mulheres da cidade se vêm cercadas pelo inimigo, na medida em que, “Estimulada pela pressão do perigo, a mente das mulheres capta todos os sinais, numa sinestesia expressiva: ‘vejo este ruído’ (103), quando já o golpe dos dardos fere a resistência das defesas de Tebas, cf. Silva, 2005: 21. O fenómeno aqui tem particular expressividade.

6 Na ciência disso, impõe-se adicionar mais bibliografia de sustentação autorizada da definição e a respectiva deslocação para o que se deseja no ensaio, que é o quanto basta, cremos, para o seu ajustamento científico, para o que se recomenda a entrada do termo no dicionário Cambridge, em <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/synesthesia>; e, também, para uma definição contextualizada, Miquel-Baldellou, 2022: 266.

7 Não descuremos que a sinestesia vigora sobremaneira nas obras de Eça de Queiroz.

A sociedade oitocentista parece votada à sensação, portanto: de um lado, a sobrecarga de estímulos, de outro, a sedação da experiência⁸. Mais que uma relação *sinestética* com o quotidiano, a sobrecarga de estímulos pode redundar no efeito contrário, de passividade – não havendo tempo para regenerar os nervos, o receptáculo atrofia. É essa a realidade que acomete a Victor Frankenstein no romance *Frankenstein*, também conhecido por *Moderno Prometeu*, de Mary Shelley, datado de 1818. A repugnância de que a experiência cirúrgica se pavoneia desencadeia em Victor uma perturbação *sinestética*; na sequência dos eventos traumáticos se relatam, na obra, os acessos de sinestesia de que o jovem cientista padece⁹. A crise

da sua experiência parece ser sintomática de uma transição *estética*.

O romance de Shelley parece ser consentâneo com o tempo que o dá à luz, um período de transição da *sensação* para a *não sensação*, sobretudo num limiar de sobrecarga dos estímulos e da experiência (que historicamente tem o seu advento máximo no episódio tutelar da *não sensação* – de seu nome nazismo – através da estetização da política, de acordo com Buck-Morss). Frankenstein resume, pois, um estado de transição da sinestesia, pelo estímulo da experiência do vivido, à exaustão/fracturação *estética* e subsequente passividade, e consciencialização desse estado¹⁰.

O IMPERATIVO CATEGÓRICO E O SEU DIAGNÓSTICO ESTÉRIL: SUSAN BUCK-MORSS

As circunstâncias que vimos até agora foram um pórtico de entrada para que, doravante, nos prostremos diante do reputado ensaio de Buck-Morss, intitulado “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”. No ensaio, encontramos explicação para a conversão da estética na anestésica. Do séc. XIX para o séc. XX, a sociedade vê crescer dentro de si um antropoceno¹¹ actualizado, que lhe dá possibilidades para a definição de um novo sujeito na urbe – refém duma autogénese pessimista, o sujeito passa a constituir-se como algo que se fecha e se renova sobre si mesmo na sua interioridade (Buck-Morss, 1992: 7-10). Segundo a autora, esse novo ser embrulha-se

numa autofagia contínua, decorrente desse primado da autogénese, representada na filosofia de Immanuel Kant¹²: em tudo próximo de uma ontologia do que era a natureza, o homem aspirava a suplantar a natureza – o demiurgo que se produz a si próprio – «ex nihilo». No génio de Kant, o homem conspirava além natura e disputava o seu estatuto na qualidade de «ser moral», obstando a quaisquer estímulos e exterioridades, renunciando, enfim, aos impulsos pré-linguísticos. Nesta leitura, o estímulo deixa de presidir ao juízo,¹³ tomado do avesso primeiro pela interioridade, depois pelo raciocínio, após o que lhe é apensado o peso da razão do *anthropos*.

8 Mas, o estímulo afigura-se necessário à vida pública, como conta Alexandre Herculano no excerto: “Sei também que o consumir-se pólvora em esbombardear cidades e em alastrar de cadáveres um campo de batalha é coisa muito mais filosófica e sisuda do que desbaratá-la nas festividades supersticiosas do povo. Mas nem todos podemos ser filósofos (...)” Cf. Herculano, op. cit. 86.

9 Neste quadro extraímos alguns excertos representativos da sinestesia em acto: “No one can conceive the variety of feelings which bore me onwards, like a hurricane, in the first enthusiasm of success. Life and death appeared to me ideal bounds. (...) Who shall conceive the horrors of my secret toil as I dabbled among the unhallowed damps of the grave or tortured the living animal to animate the lifeless clay? (...) a resistless, and almost frantic impulse, urged me forward; I seemed to have lost all soul or sensation but for this one pursuit. It was indeed but a passing trance, that only made me feel with renewed acuteness to soon as, the unnatural stimulus ceasing to operate, I had returned to my old habits. (...) and often did my human nature turn with loathing from my occupation, whilst, still urged on by an eagerness which perpetually increased, I brought my work near to a conclusion.” Cf. Shelley, 1994: 32, 33-34.

10 Como se viu através das suas palavras em supra.

11 Usamos a expressão com o sentido etimológico de *anthropos*, isto é, de ‘ser humano’ cuja transformação a um nível estrutural está implícita dentro de uma sociedade.

12 Assim o explica Buck-Morss. Vide Buck-Morss, 1992: 10.

13 O julgamento é, segundo Kant, nos moldes em que Buck-Morss o apresenta, produto de uma moral e o ser moral «não está submetido aos sentidos [sic]», suplanta-os; por isso, comete o juízo estético a partir da interioridade. Ibid. 9-10.

De acordo com esta corrente de pensamento, o programa estético de sentidos que até ali havia vingado parece ser pervertido pelos traumas da modernidade (acima, demos conta de alguns desses traumas na sua forma ainda precoce)¹⁴, a que se lhe juntam os choques estéticos e fenómenos sinestéticos (que, novamente, tratamos acima, na sua formação prévia) (Buck-Morss, 1992: 16). Os sentidos são acometidos por esses choques, e a autogénese – na sua configuração de uma *desejada* unidade entre o sentido e o ser (alienáveis para toda uma sociedade em fractura e coniventes com esse processo de alienação colectiva) –, como reacção ao trauma e ao choque, tem efeito sedativo sobre esses mesmos sentidos: a autofagia estética lança-se no panorama idiossincrático do *anthropos* como anestésico, portanto. Buck-Morss insiste perante a ideia de que, quanto mais se autorregenera, mais a sociedade arremessa sobre si mesma a sua destruição como entretenimento estético¹⁵. A isto acaba por subjazer, como fenómeno principal, a estetização da política, subsumida na pessoa totalizante do líder nazi (Buck-Morss, 1992: 4): os traumas e os choques modernos sob a égide do nazismo, a crer no raciocínio da autora, implicam a sua devolução estética. Mas a que custo se deve a devolução estética do choque? O fascismo lançava a perturbação, ou o choque, de forma que atingia um *efeito* estético e *fetichizado*; esse artifício redundava numa encenação teatral, subsidiária de um prazer desinteressado a veículo da destruição.

Buck-Morss, na recolha desta autogénese estética e subsequente autofagia, leva-nos a crer na possibilidade de o líder nazi ser a consumação máxima para as massas do «ser moral» kantiano – todo ele castrado, como é evidente: a estetização política dos nazis e a politização da arte comunista consubstanciaram tentativas falhas de recuperar uma unidade sensorial, do ser e do sentir, com a estética (não apenas na sua expressão hermenêutica e filosófica, mas também na sua projecção social, quotidiana), que afinal nunca existiu. É, pois, uma especulação. A formação duma subjectividade parece ser desde sempre um resultado alienante duma autogénese¹⁶. É este o manifesto de denúncia da autora, quando ao final do ensaio faz reportar à teoria *lacaniana* do espe-

lho – a simultânea identificação do sujeito com o eu do espelho e dissolução no eu do espelho enquanto outro – para justificar com pertinência a fase máxima de autogénese social colectiva representada na imagem de Adolf Hitler – o prenúncio para o fim da estética, porém nem tanto. O estado de espelho de Lacan promove assim a identificação sensorial da criança através da junção das parcialidades do ser num todo quando esta se olha ao espelho – não passa de mais uma encenação. É outra tentativa da parte do sujeito de resistir à fragmentação que lhe é inerente desde muito cedo¹⁷.

A autogénese afasta-se da sensação e, no entanto, tudo faz para a imitar. O ser fecha-se sobre si mesmo e para a experiência e, simultaneamente, quer encontrar uma unidade da experiência, do ser e do sentir. A anestésica existe perante a fractura da afectação e da experiência do vivido. Segundo a autora, para Kant a sensação era nociva porque contaminava o discernimento estético e por essa razão tornava vital o refúgio cartesiano, que recorre à autogénese para sublimar a razão e destituir a falha metafísica. Mas, a crer na leitura da autora, ao contrário do que afiançava o filósofo iluminista na sua idealização, a subjectividade é, em verdade, alienante, porque filtra estímulos e impulsos *idiossincriticamente* quando estes de começo se formam ao nível pré-linguístico, dado que os sentidos preexistem alienados, sendo essa a sua condição fatal. Com efeito, ao lhes serem adicionadas camadas de anestesia, e ainda de par com a leitura que aqui temos vindo a fazer, tornam-se os sentidos mais embrutecidos e não parecem regenerar de volta ao estado inicial de alienação – não de pré-alienação.

Perante esta hipótese deve-se ter em mente que, no juízo da autora, os sentidos existem alienados; essa é a natureza irreparável dos sentidos porque, fazendo parte de um sujeito que utiliza a sua subjectividade como condição fundamental da sua existência em que não há como escapar da fatal constituição humana subjectivante, a subjectividade preside a tudo quanto diz respeito às decisões do ser humano – ele nasce para subjectivar, o juízo é subjectivo e existe a esse

14 Mais se apela à leitura dos capítulos oito e nove, *Ibid.* 21-32. Mais a mais, Buck-Morss promove uma extraordinária história da anestesia e dos sedativos, a sua chegada aos hospitais e repercussão, com especial menção para a questão *husserliana*, que surge após. Sobre a vida-espectáculo, os motivos de *fantasmagoria* e a dimensão *diorama* a grande escala, leia-se assiduamente o capítulo oito do mesmo ensaio. *Ibid.* 21-25., 35-37.

15 Sobre o êxtase das óperas, a teatralidade e o fenómeno *fantasmagoria*, repassados de um absentismo grotesco, *Ibid.* 21-26, 35-37.

16 *Ibid.* 8, 39-41.

17 *Ibid.* 37.

fenómeno condicionado inevitavelmente. Dizer, por isso, que os sentidos pudessem retomar um especulado estado de pré-alienação é um pressuposto falho, a menos que esse estado pré-alienatório se reportasse a um embrião em gestação que, de facto, ainda não consumou a experiência do viver e do sentir no mundo «real». O estado primevo dos sentidos depende da subjectividade, assim se pode concluir. É por isso que, nesta configuração, não existe uma unidade do ser e do sentir, sendo toda ela falha: existem tão e somente múltiplas fracturas tentativamente sanadas (autogéneses), como vimos, aplicando, primeiro, umas compressas sedativas (o *gin* da taberna inglesa de que falou Herculano, narcóticos e outros que tais)¹⁸; a compressa, insuficiente, assume-se mais ampla num revestimento compacto, uma capa, que encobre mas não esconde, tal como convencionado pela estética nazi e pela função das fardas¹⁹; por fim, a derradeira fase, do espelho *lacaniano* que devolve Hitler, reflectido, numa leitura que reproduz aquela do ensaio de Buck-Morss. A autogénese é, na verdade, uma autofagia porque não se sustém – nas palavras da autora, uma castração deliberada consubstanciada no termo «anestésica» (Buck-Morss, 1992: 8).

Que fazer então do sujeito do séc. XIX que vimos anteriormente com Alexandre Herculano, que procura domesticar-se a si mesmo a par de novos estímulos e

sensações? Como se monta um sujeito amestrado no período oitocentista quando tudo é feito para que ele se desmonte? O qualificativo que dá o título ao presente ensaio trata-se de um empréstimo do conceito de *corpo dócil* tal como consagrado por Michel Foucault na obra *Vigiar e Punir* (Foucault, 1995: 135-169). O conceito representa, para o indivíduo oitocentista, uma forma de manipular o corpo através da *disciplina*, como Gilles Deleuze resumiu: uma “microfísica del poder y proyección política del cuerpo” (Deleuze, 1987: 50). O *corpo dócil* foucaultiano, espartilhado pelo controle exercido sobre ele, prenúncio do *sujeito colectivo* do século XX, parece vítima de uma educação estética similar àquela de que temos vindo a falar. O *corpo dócil* pertence ao soldado, manipulado e amestrado como manda o poder vigente, que o pretende nutrir dessa fonte de proteína anímica que é a coacção. Neste enquadramento talvez nos seja dado salvo conduto para especular: pode o ser moral kantiano ter sido transferido para o soldado? Não nos parece verosímil, é ainda muito cedo para o período em questão: isso só vem mais tarde, como vimos, com o nacional-socialismo. E que o *poder*, conforme entendido na teoria foucaultiana, como instituição de infraestrutura, pode exercer no soldado a moralidade kantiana, sob ordem ou comando transferido de uma hierarquia sem rosto mas que impõe para fora de si a afirmação da superioridade moral? É uma possibilidade.

QUALIDADES EMOLIENTES PARA O ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO: BYUNG-CHUL HAN

Byung-Chul Han parece completar a equação para o que significa a transição do entendimento de autogénese que temos aqui proposto da sociedade moderna para a época actual. A anestésica como fenómeno social é, pois, transversal ao nosso século e o ensaio “O Polido”, encaixado na colectânea *A Salvação do Belo*, é lançado ante uma aceitação plena da denúncia estética que nos deixou Buck-Morss, ou seja, de que vivemos diariamente uma anestesia profunda constituída por sedução

sensorial hedonista. Em verdade, para se degustar da análise de “O Polido” é preciso, asseveramos, que se leia de antemão o ensaio de Buck-Morss, porquanto são ambas leituras convergentes para o tema em apreço. Herdeiro da mentalidade que temos visto, Han aventa que “O mundo do polido é um mundo de hedonismo, um mundo de pura positividade onde não há dor alguma, ferida alguma, culpa alguma” (Han, 2016: 15-16). Reconhecemos a premissa como reproduzida

18 Neste quadro, destacamos o capítulo oito, marcadamente sintomático de um programa de valores compensatórios que sucedem ao *gin* de Herculano, por exemplo. Este pode ser desbravado da página 21 à 26, do mesmo ensaio da autora.

19 A propósito da dramaturgia nazi e do papel do uniforme na formação da identidade, ver, sobretudo Sontag, 1981: 103-104, Buck-Morss op. cit. 38.

pela herança da anestésica – não há «ferida alguma» porque aceitámos, com o decorrer da primeira metade do séc. XX, o legado do século anterior e partimos, pois, do pressuposto de que somos anestéticos — como conclusão de Buck-Morss — e, por essa razão, nos cercamos de objectos anestéticos que resolvemos produzir com vista à nossa auto-protecção (Han, 2016: 20). Essa conduta dá-nos uma impressão de segurança.

Para exemplificarmos esta mentalidade, vejamos o que diz o autor. Han define, pois, a estética do liso e do polido à salvaguarda dum juízo estético que elimina a «distância contemplativa» através dum efeito antagónico que nos é dado pela *vista* e pelo *tacto*, reconhecido no *Balloon Dog* (1994-2000), de Jeff Koons (Han, 2016: 14). O *Balloon Dog* trata-se de uma série de esculturas espelhadas de tamanhos variados. Avistar esta obra significa mistificá-la: ceder ao toque conduz à sua desmistificação e de modo geral à «anulação da distância» (Han, 2016: 13). O *Balloon Dog* produz efeitos contrastantes, em simultâneo, portanto. À sua vista, não apenas a imagem contemplada é deliciosa, como ela é, até certo ponto, complacente com o observador: quer agradar e por isso assume estatuto co-dependente²⁰. Ela «seduz e compensa» (Han, 2016: 12). Não seria em última instância este o efeito pretendido dos objectos por Kant, de par com a leitura que aqui temos feito, fiel às reflexões levantadas no ensaio de Buck-Morss? O que é mais, na senda da mesma interpretação, não também pretendia o filósofo alemão que os mesmos objectos não fossem sujeitos à sublimação, e que fossem tão e somente uniformizados de modo que o *ser moral* confirmasse a sua superioridade moral sobre eles a todo o momento? Quando contempla a referida obra de Koons, o espectador é levado a crer na impotência da imagem, ou do objecto da experiência, em detrimento da sua própria emancipação. Estamos, assim, perante um artifício e o observador não se emancipa — embora o efeito seja em parte condizente com a filosofia de Kant, mas de uma maneira preguiçosa: o raciocínio que o espectador experimenta diante do *Balloon Dog*

parece imitar a dialéctica que preside à autogénese *ex nihilo* kantiana do ser moral perante a natureza. É uma encenação desse efeito, embora de modo mais fraco, porque o espectador não está diante da natureza, mas de um diferido da natureza.

Segundo Han, não devemos descurar que: “As esculturas de Jeff Koons têm, por assim dizer, a *palidez do espelho*, fazendo com que o observador possa ver-se refletido nelas” (Han, 2016: 15). O *Balloon Dog* parece ser o objecto anestético por excelência da vida hodierna na medida em que produz um efeito de «redução» ao tempo da experiência contemplativa — diante desta possibilidade, ele entretém nada menos que a desilusão da experiência do sujeito reforçada pela transparência no espelho da imagem, que devolve o espectador ao seu próprio olhar. Não menos importante para esta leitura é a função *lacaniana* do *estado do espelho* que reforça o efeito de identificação que havia sido previamente delimitado com o Führer por Buck-Morss; desta feita se pode reconvertê-lo para o *Balloon Dog* e para o observador nele especulado. E lá se embrulha mais uma vez o ser castrado de autogénese ante a sua imagem rebatida pelo *Balloon Dog* — a destruição do sujeito é visceral, tal como prevista por Buck-Morss.

Mais se pode dizer ainda a respeito do assunto. Han cultiva de modo geral a ideia de que tudo quanto é interioridade e intencionalidade se subtrai à obra de Jeff Koons. Podemos rebater a proposta de Han, de que “O *Balloon Dog* nada tem de um cavalo de Troia. Não esconde nada. Nenhuma interioridade se oculta por trás da superfície polida” (Han, 2016: 15), com o testemunho do próprio Jeff Koons que, ao contrário de Han, diz que a escultura esconde um imaginário de sexualidade a desbravar²¹. Se aplicarmos a fórmula sobre que Han se debruça, que dá pelo nome de *maciez*, do polido²², ao *Balloon Dog*, não nos parece inverosímil que dele possa brotar uma certa sexualidade (Han, 2016: 18, 19), porém, toda ela amaciada pelas razões que temos vindo a aflorar — as manifestações e o estado anestético²³.

20 O polido e o liso das imagens e dos objectos estão para com o espectador numa relação de dependência. Cf. Han, 2016: 17.

21 Hal Foster reconhece nas esculturas de Koons uma componente sexual luxuriante, por oposição a Han, que as destitui de sexualidade. Cf. Foster, 2014: 5.

22 Para Han existe na sociedade todo um programa do *alisar e polir* de modo que a *maciez* brote desse processo, consequência de uma constituição alienante de que temos vindo a tratar. Cf. Han op. cit. 12.

23 O próximo excerto levanta reflexão e por essa razão nos parece de leitura essencial à conjuntura: “A arte de Jeff Koons oficia uma *sacralização do polido e do impecável*. Encena uma *religião do polido, do banal, e, além disso, uma religião do consumo*, sendo o preço que toda a negatividade deverá ser eliminada.” Cf. Han op. cit. 16. Também nesta leitura quadra o segmento de Hal Foster, que diz: “This credo fits in well with the therapy culture long dominant in American society (the only good ego is a strong ego, one that can beat back any unhappy neurosis), but it also suits a neoliberal ideology that seeks to promote our ‘self-confidence’ and ‘self-worth’ as human capital — that is, as skill-sets we are compelled to develop as we shift from one precarious job to another.” Vide Foster op. cit. 6.

A par destas observações, não obsta a que Han apense à escultura de Jeff Koons a interjeição *Wow!*, após o que nela se esgota (Han, 2016: 12, 13). Contrária a esta reacção, e à interjeição que a acompanha, está a figura do monstro de Frankenstein. A par da proposta de Han, o grotesco, tal como concebido no livro de Mary Shelley, não havia sido amaciado na época de origem da obra em questão. Para aquele tempo, o grotesco existia no seu estado bruto e a reacção à criatura de *Frankenstein* é de abjecção, como pode certificar Victor Frankenstein com a proposição: “His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! – Great God!” (Shelley, 1994: 36). Nesta leitura, poderá ser o *Balloon Dog* de Jeff Koons a versão contemporânea actualizada do monstro de Frankenstein pensado por Shelley, mercê da herança oitocentista? Propomos assim a seguinte leitura: esta versão, a empréstimo das palavras de Han, e aproveitando a deixa de Buck-Morss, é a amaciada (e amansada) de um *bicho* de aspecto insuflável inevitavelmente positivo, por oposição ao monstro oitocentista de Frankenstein, todo ele negativo – *unheimlich!* Estas são duas criações diametralmente opostas, quer no valor,

quer na sua medida, para resistência ou indulgência do observador. Vemos, portanto, a actualização duma figura espectacular que assume modelações de espantar cada qual na sua época, sintoma do qual tiramos fascínio. Não terá a sinestesia, no séc. XIX, robustecida pela figura do monstro de Frankenstein, surgido com a convicção de restaurar uma certa autonomia sensorial, ou, doutra forma, para reforçar essa mesma autonomia, por oposição à autogénese da estética, numa tentativa de salvaguardar-se a si própria, ante uma fracturação dos sentidos iminente a todos, cuja reificação havia de enrijecer-se em pleno no século XX? Se a esta proposta menearmos afirmativamente, surge a sinestesia no papel de ominosa, profética, como que em antecipação dum devir fatal: o culto à sensação – de valor negativo (aproveite-se a deixa de Han) – é dissipado pela chegada do ser estético «emancipado», super-humanizado, todo ele «máximo» sob a envergadura de subjectividade e razão simultâneas, sem dor nem susceptibilidades, tal como arquitectado por Kant, a par da leitura que temos contemplado de Buck-Morss e de Han. É uma proposta para que conspira o presente artigo, mas sobre a qual não se encerra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao olho clínico, e à luz do que temos visto, parece a sociedade perverter-se a par dum amortecimento crónico transversal semelhante à da sociedade oitocentista que cultua a cada dia que passa²⁴. E nessa empreitada, o efeito de regalo com que amortece as coisas sobre que se inteira e desbrava é compensatório (Han, 2016: 20, 21). Tome-se a exemplo o que dissemos ao início com o parágrafo introdutório, em

que se não deixou de sublinhar o apreço que o homem e a sociedade tomam à leitura de obras como as de Eça de Queiroz: com efeito, o olho de leitura, outrora elitista e clínico, perverte-se para a maciez, amansando a narrativa e os contornos literários, e essa suavidade reconduz a uma passividade do sujeito a cabo de uma intenção puramente consumista. A intenção de consumir a obra opera a transporte duma sensação de

24 À *propos*, contemplemos Rowan Atkinson na curta-metragem *Dead on Time*, realizado por Lyndall Hobbs, ao ano de 1983, no papel de doente terminal a 30 minutos de perder a sua vida. Atkinson arregalado pela notícia de sua morte decide integrar uma busca frenética pelas indulgências de que se achava desprovido. Convulso, entra numa galeria de arte, pergunta a um dos utentes o que fazia na sua condição: que procurasse fruir de boa arte, bons livros, boa música, que dormisse com as mulheres mais dispendiosas. Perante a excitação plena das capacidades sensitivas, e correndo contra o tempo, Atkinson segue para uma tabacaria, para uma livraria e depois para uma loja de música. Naqueles preparos, contempla reproduções, lê sumários e ouve excertos. Desiludido, procura mulheres, sem efeito. Desgraçado, sobrando-lhe 3 minutos de vida, rende-se à ideia de morte e nesse momento encontra uma mulher por quem se havia fascinado pouco antes. Ela, enfermeira, recomenda que averiguarem o sentido daquela doença e beija-o. No mesmo instante, o doutor que o havia diagnosticado surpreende-o com a informação de que afinal não estava enfermo. Levanta-se para alcançar o doutor e morre atropelado. Este efeito de agitação sensorial com vista ao relaxamento é curioso e paradoxal porque, como vimos, o estímulo opõe-se pela sua terminologia à indulgência. Quando a experiência sensitiva é levada à exaustão, é nesse momento que ela se liberta dos constrangimentos e se entrega ao relaxamento, à *molenguice*. O olho mole e o gesto brando só existem na sua projecção relaxada não afectada. O estímulo é pois um diferido de afectações. Quando Atkinson abandona a resistência, encontra consolo. Vide <https://www.youtube.com/watch?v=dqX6poSBXh8> (2020.06.02).

ansiedade na iminência de um devir não positivo (Han, 2016: 12); isto é, de que a obra não seja um somar de momentos convertidos ao positivo e ao agradável. É a esta forma de absorção das coisas hodiernas que

estamos inevitavelmente rendidos, segundo Han. Esta crise – melhor dizendo, capricho dissimulado – afigura-se-nos fatal. Cede o ser humano à afectação e ao capricho²⁵.

REFERÊNCIAS

BUCHLOH, Benjamin H. D. – *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge: MIT Press, 2003.

BUCK-MORSS, Susan – “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”. *October*, 62 (1992), 3-41.

DELEUZE, Gilles - *Foucault*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

FERREIRA, José Ribeiro et al. – *A Busca da Beleza. A arte e os artistas na Grécia Antiga*, Coimbra: Simões & Linhares, Lda., 2008.

FOSTER, Hal – “At the Whitney: Jeff Koons”. *London Review of Books*, 36 (2014). Disponível em <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v36/n15/hal-foster/at-the-whitney> (2020.06.01).

FOSTER, Hal et al (ed.) – *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames and Hudson, 2016.

FOUCAULT, Michel – *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, Nova Iorque: Vintage Books, 1995.

HAN, Byung-Chul – *A Salvação do Belo*, Lisboa: Relógio D’Água, 2016.

HERCULANO, Alexandre – *O Pároco de Aldeia*, Lisboa: Bertrand, 1978.

MIQUEL-BALDELLOU, Marta – “Dualidades, dobles y espejos: agnosia de Eugenio Mira como metáfora evocadora y transformadora del relato fantástico decimonónico”. *Retrofantástico. Perspectivas de un pasado imaginado*, ed. Mario-Paul Martínez et al., Valencia: Cinestesia.

Oxford Handbook of Synesthesia, SIMNER, Julia et al., Oxford: Oxford University Press, 2013.

QUEIROZ, Eça de – *As Farpas*, Lisboa: Principia, 2013.

SHELLEY, Mary – *Frankenstein*, Londres: Dover Publications, 1994.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e – *Ésquilo. O primeiro dramaturgo europeu*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2005.

SONTAG, Susan – *Under the Sign of Saturn*, Nova Iorque: Vintage Books, 1981.

25 Gostaríamos de expressar o nosso agradecimento sincero ao Prof. Dr. Pedro Lapa, que sempre se mostra disponível para esclarecer dúvidas e que nos apresentou o ensaio de Buck-Morss, motivando assim a escrita deste manuscrito.

RECENSÕES

RECENSÃO CRÍTICA DO LIVRO

Le vin & la musique: accords et désaccords

Florence Gétreau

Bordeaux, Gallimard | La Cité du Vin, 2018, 144 pp., 87 il.
ISBN: 978-2-07-277160-6

Sónia Duarte

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
da Universidade NOVA de Lisboa, Portugal
(2013-ao presente)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID – Investigadora
da equipa do Project of Musical Iconography and
Organology: research and transfer (IconOrg) (2023/26)
ORCID | 0000-0002-1192-153X
soniaduarte@fcs.unl.pt

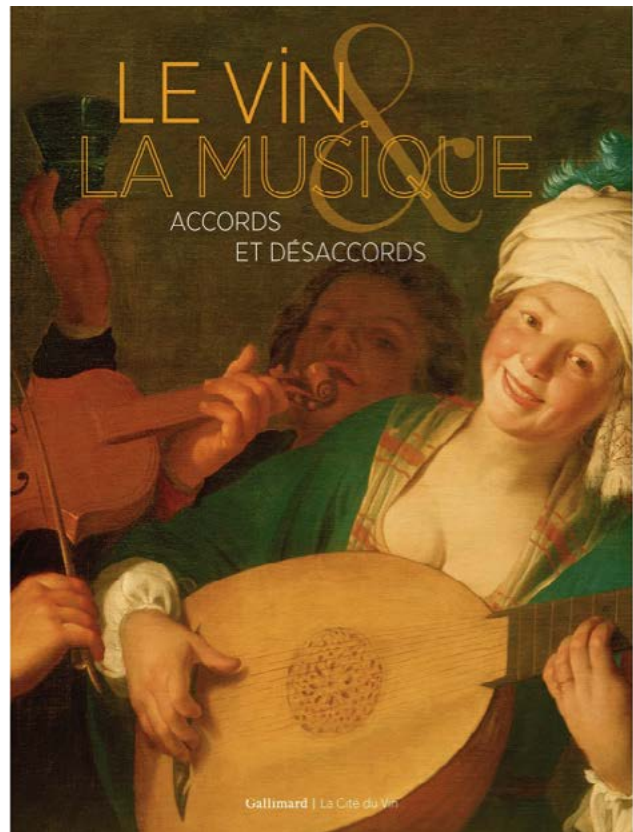


Fig. 01 Capa - Trio composto por um violinista, uma tangedora de alaúde e uma figura masculina elevando um copo de vinho (pormenor), ca. 1620, Gerard van Honthorst; Museu de Belas-Artes de Boston.

Le vin & la musique: accords et désaccords é o título da exposição temporária realizada no ano 2018 em Bordeaux, La Cité du Vin. Comissariada pela musicóloga e historiadora de arte Florence Gétreau¹, a exposição apresentou-nos uma centena e meia de objectos dispostos por ordem cronológica entre pinturas, desenhos, gravuras, estampas, vasos gregos, baixos-relevos, jóias, instrumentos musicais, manuscritos e partituras (incluindo libretos de óperas e *ballets*, *chansons* e *airs à boire*), trajes e adereços operísticos dentro da tradição ocidental. Comum a todas, o tema

vinário que se entrecruzava com assuntos de música, dança e das artes do espectáculo.

O catálogo que agora analisamos, dado à estampa pela editora Gallimard em parceria com La Cité du Vin, apresentou-se dividido em seis capítulos correspondendo a igual número de secções da exposição²: 1. “Dionysos: triumphes et cortèges bachiques”; 2. “Danse bacchanale, ballets, bals populaires”; 3. “Amour et ivresse”; 4. “Figures de caractère et allégories”; 5. “Concerts et tables galantes”; e 6. “Ban-

¹ Contou com um comité científico constituído por historiadores de arte e musicólogos: Philippe Morel; Christophe Vendries; Emmanuel Reibel; Laurence Decobert e Laurent Croizier. Florence Gétreau é directora jubilada do Centre National de la Recherche Scientifique e presidente da Société Française de Musicologie (2011-2015), membro do Directorium da International Musicological Society, fundadora da revista anual *Musique – Images – Instruments* e editora de numerosas publicações sobre organologia, história da arte e história social da música, entre elas a *magnum opus Voir la Musique* (Paris, Citadelles&Mazenod, 2017).

² No caso, intervaladas por excertos musicais de Lully, Rameau, Duvernoy, Verdi, Massenet, Puccini ou gravações inéditas de *chansons* anónimas do século XIX, como *Le chansonnier* ou *Rions, chantons, aimons, buvons*, com a colocação na exposição de onze pontos de escuta.

quets, tavernes et cabarets”. Numa altura em que são cada vez mais as exposições dedicadas às representações visuais da música, da dança e das artes do espectáculo³, *Le vin & la musique* apresenta um tema pouco explorado e comprova a inesgotabilidade do modo de ver⁴ a arte e as possibilidades da iconografia musical como método de trabalho e como discurso multidisciplinar. Profusamente ilustrado, *grosso modo* com obras provenientes de instituições francesas – como a Biblioteca nacional de França (BnF), o Museu do Louvre ou o Museu nacional da Cerâmica (Sèvres)⁵ – os ensaios que compõem o catálogo procuraram responder à ambiciosa problemática: partindo do objecto artístico-musical exposto, testemunho estético dotado de múltiplos sentidos, que relação existiu entre o vinho e a música desde a Antiguidade Clássica ao século XIX?

A figuração alegórica de Diónisos, Baco para os romanos, divindade ligada aos ritos agrícolas, que preside à vindima e à elaboração do vinho, serviu de mote à abertura da exposição e do catálogo. Assim, o primeiro capítulo, “Dionysos: triomphes et cortèges bachiques. Une anthropologie visuelle du cortège de Dionysos. Usage du vin, de la danse et de la musique en Grèce”, da autoria de François Lissarrague⁶, apresenta uma sinopse antropológica e visual do cortejo dionisiaco, associada, claro, à embriaguez, à sensualidade, ao amor carnal e orgiástico. O autor aborda a personagem do jovem e irado filho que nasce do amor ilícito entre Zeus e Sémele; deus do vinho e da festa, da transgressão e da fertilidade, Diónisos⁷ é o fundador de um novo culto que na Grécia Antiga teve como berço a cidade de Tebas. O tíaso é animado por sátiros e ménades que carregam *krateres*⁸ e dançam ao som de tamboris, flautas e aulos, personificando

os espíritos orgiásticos da natureza como se vê plasmado em inúmeras iconografias festivas narradas em mosaicos, baixos-relevos e vasos gregos coevos usados para transportar, beber e misturar a água com o vinho (pp. 15-21). N’*As Bacantes* de Eurípides pode ler-se que «[...] foi [ele] quem deu aos mortais o vinho que dissipa aflições⁹ [...]». Entre as figurações vinárias de maior interesse nesta secção conta-se a humorística tela proto-barroca *O triunfo de Baco* do holandês Nicolaes Cornelisz Moeyaert, *Mauritshuis* (p. 23) ou a música manuscrita d’*O triunfo de Baco nas Índias* da autoria de Jean-Baptiste Lully, especialmente elaborada para os espectáculos da corte de Luís XIV (pp. 24-26).

O segundo capítulo é sobre a dança. Intitulado “Danse bacchanale, *ballets*, bals populaires” centra-se no encontro de Baco com Ariadne na ilha de Naxos, que após ter sido auxiliada por Teseu é abandonada na saída do labirinto de Creta (ou Minotauro). A reunião entre ambos fora animada por danças rituais e sensuais concretizadas pelas bacantes, em concordância com o narrado nas *Metamorfoses* de Ovídio. O tema foi central em incontáveis *ballet de cour*¹⁰ ao longo de todo o século XVIII associando-se à tradição dos mascarados entrudescos, aos trajes para as festas de Luís XIV (debuxados por Henry de Gissey, pp.34-36), ou aos testemunhos gravados alusivos às óperas e *comédie lyrique* de Jean-Philippe Rameau, em cujo inventário de bens patrimoniais se encontrava referida uma adega com «deux flûts de vin rouge de vin d’Hérissé, en Bourgogne, et cinquante carafons remplis de ce même vin» (p. 40), descrição que nos faz entrar em conflito com a ideia de um compositor e teórico musical austero e focado unicamente no seu

3 Sem objectivo de exaustividade nomeamos algumas das que consideramos mais significativas para o avanço do estudo da iconografia musical nos últimos sete anos: *Painting Music in the Age of Caravaggio*, Metropolitan Museum of Art (2015); *Les belles vieilleses*, Musée George Sand de La Châtre (2014); *Entendre la guerre: sons, musiques et silence en 14-18*, Historial de la Grande Guerre-Péronne (2014); *Degas à l’Opéra*, Musée d’Orsay (2019/20); *Vessel Orchestra*, Metropolitan Museum of Art (2019); *Les musiques de Picasso*, Cité de la Musique (2019/2020); *Outros Fados*, Museu do Fado (2017/18); “*Everything Is Rhythm*”: *Mid-Century Art & Music*, Toledo Museum of Art (2019).

4 *Ways of seeing*, expressão usada por John Berger para titular o seu livro-ensaio de 1972.

5 Havendo, no entanto, obras provenientes de outras instituições europeias como o Mauritshuis, o Museo del Prado, o Museu Frans Hals (Haarlem), ou de colecções particulares.

6 Professor de Literatura Clássica (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris).

7 Que com ele transporta numa mão um *kántharo* para ingestão de vinho puro (coisa incivilizada) e na outra um tíaso (longo bastão rematado por heras).

8 *Kratêr* é o nome dado ao vaso grego de grandes dimensões para transportar o vinho, por vezes misturado com água.

9 Cf. Eurípides, *As Bacantes*. Lisboa: Edições 70, 1992 (introdução, tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira).

10 Espectáculo total que alia poesia, música, dança e artes visuais, espelho de uma sociedade aristocrática que coloca em cena, de forma satírica, as suas preocupações, paixões, defeitos e virtudes, não poucas vezes recorrendo a máscaras para dissimular a identidade dos bailarinos.

trabalho, incluindo *airs à boire*¹¹. As representações de bailes populares nas diversas manifestações artísticas acentuam o seu carácter alegre, desordeiro, devasso e ébrio. São disso exemplo as pinturas de David Teniers e seus seguidores, que documentam cenas de populares que comem, bebem e dançam ao ar livre ao som de instrumentos diversos de sopro, cordas e percussão, mormente sanfonas e gaitas de fole.

O terceiro capítulo “Amour et ivresse” da autoria do historiador Matthieu Lecoutre apresenta a pintura maneirista *Festim dos Deuses* de Bernaert De Rijckere, da colecção do musée de Beaux-Arts, Rennes. Trata-se de uma composição erotizada povoada de comensais nus e ébrios que partilham colectivamente comida e bebida¹², num ambiente sonoro levemente pontuado pelo alaúde (p. 56)¹³. Entre o *corpus* de pintura seleccionado pelo autor está também a libidinosa «joyeuse compagnie» do caravagista Dirk van Baburen, pintura de género de cariz hiper erótico que apresenta, em primeiro plano, quatro figuras: uma jovem mulher com uma coroa de pâmpanos e seios praticamente despidos unicamente cobertos por uma velatura, um violinista que segura um copo que uma velha taberneira enche de vinho, e um alaudista. As figuras encontram-se no interior de um espaço onde se bebe, canta e tange instrumentos de cordas que remetem o autor para a intemperança na vida terrena subentendida na parábola na parábola d’*O Filho Pródigo* (p. 67).

No quarto capítulo “Figures de caractère et allégories. L’ouïe et le goût: célébration et réprobation dans les natures mortes allégoriques françaises”, Florence Gétreau analisa naturezas-mortas e *vanitas*¹⁴ onde figuram partituras e representações musicais alusivas à figura isolada do músico. Entre os exemplos, o *Violinista ébrio*, obra tardia do prolífico Hendrick ter Brugghen, que apresenta, em primeiro plano, uma figura masculina que de copo de vinho e violino nas mãos, chapéu plumado na cabeça combinado com uma camisa de mangas raiadas, símbolo da transgressão da ordem

social¹⁵, nos olha directamente em tom provocatório (p. 78). Também n’*Os cantores (ou Homem violinista, prostituta alaudista e bebedor)* atribuível a Gerard van Honthorst, que ilustra a capa desta publicação, se apresenta uma composição sugestiva: atrás de uma balaustrada e num ambiente lânguido, um violinista ébrio canta e tange o seu cordofone; no lado oposto, uma mulher de turbante plumado e vestida com pouco recato, olha-nos directamente e sorri enquanto tange um alaúde; entre os músicos, uma terceira figura eleva um copo cheio, parecendo celebrar a devassa e incitar o observador a acompanhá-los neste festim libidinoso (p. 82)! Gétreau aborda várias outras iconografias que associam a audição (música) ao paladar (vinho) que nos parecem convocar para uma reflexão conjunta sobre a fugacidade da harmonia musical e da vida humana e a inexorável passagem do tempo quando entregues aos prazeres terrenos (*contemptus mundi*).

O penúltimo capítulo intitulado “Concerts et tables galantes” é tripartido. No primeiro terço “Vin, musique et intempérance dans la peinture caravagesque hollandaise”, Philippe Morel analisa a iconografia do vinho, da música e da intemperança em cenas de bordel, onde músicos e meretrizes se acariciam mutuamente ao som de acordes tangidos em instrumentos de cordas de baixo volume sonoro, como o alaúde que acompanha o canto. Estas cenas figuram em cinco obras saídas dos pincéis de caravagistas de Utrecht: três pinturas de Gerrit van Honthorst, uma de Hendrick ter Brugghen e a quinta de Johannes Baeck. Nas três primeiras telas representa-se um grupo de homens que, sentados à mesa, bebem animados pela presença de prostitutas que tigem cordofones. Morel, procurando estreitar o significado da relação entre o vinho e o alaúde, chama-nos a atenção para a obra *Le carnaval du langage: le lexique érotique des poètes de l’équivoque* de Jean Toscan (1978), propondo-nos que o verbo *suonare* signifique copular (ou acoplar) e que a corda (do alaúde) seja uma metáfora para o falo. Dito de outra forma, *suonare* o alaúde significaria, na óptica de Toscan, acariciar o falo. Igual-

11 Melodia ou canção usada para acompanhar o acto de beber (e outras actividades de natureza frívola), geralmente a uma, duas ou a três vozes, acompanhadas por alaúde ou contínuo. Sobreviveram à voragem do tempo centenas de peças manuscritas e impressas de *airs à boire* da autoria de Bousset, Brossard, Louis Lemaire, Renier ou Sicard.

12 Apesar de vários éditos para a penalização do acto de beber, como a lei de 1536 de Fracisco I (p. 58), devido às consequências desse estado.

13 Tema que se repete na pintura europeia de Bellini, Romano, Jan Brueghel, Ticiano, Rubens ou Poussin.

14 Naturezas-mortas de teor alegórico que nos remetem para as desilusões, a transitoriedade da vida humana, a inexorável passagem do tempo ou o inevitável destino dos homens, numa mensagem simbólica-moral acentuada pela presença da caveira, do copo de vinho tombado sobre a mesa, de moedas ou de dados de jogar.

15 Sobre este assunto vide Michel Pastoureau, *O tecido do diabo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

mente explícitas na analogia entre o consumo de vinho e o desejo sexual são as duas últimas pinturas do conjunto: ter Bruggen apresenta, em primeiro plano, um alaudista que acaricia uma prostituta. Ela, sentada no seu colo e de pernas entreabertas, segura um copo de vinho na mão (coleção particular) (p. 92). Johannes Baeck, seguindo o evangelho lucano, apresenta uma parte da narrativa d’*O Filho Pródigo* numa cena de bordel onde um grupo misto se senta à volta de uma mesa, destacando-se na composição um homem que com uma mão eleva um *flûte* de vinho branco e com a outra acaricia o seio de uma mulher, vendo-se junto deles uma «*compagnie musicale*» composta de figuras femininas alcouceiras: uma cantando por um livro de música aberto e marcando o *tactus*, outra ostentando um generoso decote afina a sua viola da gamba (instrumento tocado pela veneziana e célebre Barbara Strozzi), e a terceira trazendo uma bandeja com uvas brancas e tintas. Na segunda parte do capítulo intitulada “*Airs et chansons à boire: définition, diffusion et réception*” da autoria de Robin Bourcier, são apresentados diversos géneros de *airs* e de *chansons à boire* que florescem nos séculos XVII e XVIII, exemplares de música profana que se coadunam com as funções sociais do bordel conotado de espaço interior propício ao amor e à execução colectiva de *chansons*.

Por fim, o sexto e último capítulo “*Banquets, tavernes et cabarets*” está também tripartido. Em “*Les sociétés chantantes au XIX^e siècle: le caveau et les goguettes*” o musicólogo Hubert Humeau aborda as novas formas de sociabilidade de uma certa elite social desde o aparecimento do *Caveau*, célebre *goguette*¹⁶ parisiense que abriu portas no longínquo ano de 1730. Depois, em “*La taverne à l’opéra: de Berlioz à Massenet*” Emmanuel Reibel elenca obras dos compositores mas também de Offenbach ou Verdi, comprovando-nos que as referências a Baco continuam a suscitar fascínio entre as óperas e *ballets* do século XVIII. Como faz notar, a partir do início do século XIX opera-se uma mudança: o vinho e o acto de beber ganha primazia sobre Baco, isto é, «[...] si le vin fut parfois invoqué dans l’opéra seria sous les auspices de Bacchus, et si l’opéra buffa commença à exploiter les effets comiques de l’ébriété, c’est seulement à la fin du XVIIIe siècle que le précieux liquide se met à irriguer les livrets d’opéras» (p. 119). Dito de outra forma, no século XIX, homens e mulheres bebem

e cantam (de *Os contos de Hoffmann* de Offenbach à *Carmen* de Bizet) e o vinho apresenta diversas funções dramáticas na medida em que favorece o divertimento, muda o curso do enredo e introduz mais facilmente o pitoresco. A terminar o rol de ensaios está “*Les caves de l’opéra: de Rossini a Puccini*” de Laurent Croizier¹⁷ que se foca na produção dos libretistas que têm o vinho como elemento central nas suas composições. Atente-se, e sem objectivo de exaustividade, à referência a dois vinhos: em *Fausto* de Gonoud com libreto de Jules Barbier «*Vin ou bière, / Bière ou vin, / Que mon verre / Soit plein!*» (Acto II-cena I) ou n’*O progresso do libertino* de Stravinsky com libreto de W. H. Auden e Chester Kallman «*Ah, que le Porto, [...] garde ses vins fameux. / Je veux plutôt me voir ridé tel un raisin sec, que d’y goûter encore*» (recitativo de Tom Rakewel, Acto II-cena II).

Em suma, o catálogo coordenado por Florence Gétreau apresentou-nos dez perspectivas musicais-vinárias que, divididas em seis capítulos, nos permitiu ver melhor a obra exposta no âmbito da história da arte, da história social (da embriaguez e do acto de beber e de apreciar o vinho) e da história da música (estando fortemente associado ao alaúde e ao canto). Ao longo dos capítulos foi-nos possível observar a ambivalência do acto de beber vinho acompanhado de música, quer na representação pictórica, quer no enredo musical, que esteve, por um lado, carregado de aspectos viciosos e negativos (as danças bacanais, o bordel, o músico ébrio, a prostituta tangedora de alaúde, a transgressão e a imoralidade), e, por outro, sobretudo a partir de finais do século XVIII, como um acto apreciado, elegante e distinto fortemente associado ao prazer dos sentidos, ao colectivo e à temperança. Como pudemos ver, o vinho foi na tradição ocidental acordo e desacordo! Por último, este notável catálogo, que procurou reunir obras significativas de coleções públicas e privadas e problematizar um tema pouco explorado, foi apresentado no seguimento da *magnum opus* de Florence Gétreau, *Voir la Musique*. Espera-se que este possa ser o ponto de partida para um estudo profundo do tema na arte portuguesa onde não faltam exemplos iconográficos e musicais em coleções públicas e particulares, predominando iconografias vinárias alusivas à parábola d’*O Filho Pródigo*, a banquetes ou a naturezas-mortas com partituras veristas.

16 Pequeno grupo de pessoas que se junta para cantar e beber.

17 Ópera nacional de Bordeaux.



J.J. Macqueron inv.

Maquior Sculp.

Canapé exécuté pour M.^e le Comte de Bielenski Grand M.^{al} de la Couronne de Pologne, en 1755.

A Paris chez Maquior rue S.^t Jacques au coin de celle des Mathurins C.P.R.