MATER

BOOK 1

OUTUBRO 2026



“A relação entre o que vemos e aquilo que conhecemos nunca está terminada. A forma como vemos as coisas é afetada pelo que conhecemos, ou por aquilo em que acreditamos.”

JOHN BERGER IN *MODOS DE VER*

MATER

BOOK 1

OUTUBRO 2026

“A relação entre o que vemos e aquilo que conhecemos nunca está terminada. A forma como vemos as coisas é afetada pelo que conhecemos, ou por aquilo em que acreditamos.”

JOHN BERGER IN *MODOS DE VER*

LEILÃO 1

EXPOSIÇÃO
7 A 23 DE NOVEMBRO DAS 10 ÀS 18 HORAS

LEILÃO
17, 18, 24 E 25 DE NOVEMBRO
A COMEÇAR ÀS 18 HORAS

RUA DOM JOÃO DE CASTRO, 76B
1300-194 LISBOA

NOVEMBRO

Licitação presencial, por telefone, ordem de compra
ou online pelas seguintes plataformas:

bidspirit the saleroom invaluable Drouot

Pedidos de informação, pedidos de licitação telefónica e ordens de compra devem ser enviados para: info@artsmater.com

O catálogo completo está disponível em
ARTSMATER.COM



ENSAIOS MATER

ALMA MATER
12

COLECIONAR:
ENTRE O OBJETO
E O SEU SIGNIFICADO
Joana Varella Cid
26

A DESCOBERTA DE UM EXCECIONAL
GAGLIANO
Kai Dase
32

O ADEREÇO DE
DIAMANTES PODENTES
João Júlio Rumsey Teixeira
44

IN MEMORIAM ANTÓNIO MANUEL
CIPRIANO DE MIRANDA (1933–2020)
Rui Carita
66

UMA FACA NO OLHO
Horácio Frutuoso
74

TIA ULA: MEMÓRIAS DE UMA VIDA
ENTRE BERLIM E PORTUGAL
Filipa Reinhardt de Andrade
88

O BEIJO DE JUDAS
Vítor Serrão
92

MADAME CHAUVIRE (?)
UM BUSTO EM TERRACOTA
SEGUNDO JEAN-BAPTISTE PIGALLE
E O REVIVALISMO *DIX-HUITIÈME*
Sérgio Monteiro Abrantes
100

UMA CADEIRA ENTRE PORTUGAL
E LONDRES
Francisco Franco Sousa
112

WILLEM VAN ODEKERKEN
OS JOGADORES DE CARTAS (1643)
Fernando Montesinos
118

ALONSO PÉREZ PAI, OU FILHO
THE DEPARTURE
Fernando Montesinos
126

OS PETERS
DA PRÚSSIA PARA LISBOA,
RETRATOS DOS FUNDADORES DE
UMA DINASTIA
Sérgio Monteiro Abrantes
140

GALLÉ
Maria João Botelho Moniz Burnay
154

A TAÇA QUE SOBREVIVEU
ÀS GUERRAS
158

SALVA "JUDITE HOLOFERNES",
DOS BARÕES DE ALVITO
Angus Patterson
168

CASA DAS BROLHAS
TESTEMUNHOS DE UMA CASA
SENHORIAL
Francisco Franco Sousa
João Júlio Rumsey Teixeira
168



Licite online

Licite online nas seguinte plataformas:

bidspirit the saleroom invaluable Drouot

ARTSMATER.COM

O MATERbook é a montra do nosso leilão.

O catálogo completo encontra-se em ARTSMATER.COM **onde pode descobrir todos os lotes em venda.**

939

Invulgar tinteiro triangular D. José/D. Maria I

Em prata portuguesa (833/000).
Assente sobre três pés de garra e bola cinzelados, tabuleiro triangular com o bordo recortado e relevado com friso arquitectónico e rosas.
Tinteiro, arreeiro, caixa de borras e porta-penas com grinaldas gravadas, tampas com frisos gravados com conchas e folhas.
Trabalho português do último quartel do século XVIII.
(sinais de uso)

DIMENSÕES 12 x 23 cm
PESO 1104 g

€ 2.000 – 3.000



As suas peças

Na MATER oferecemos todos os serviços necessários à manutenção, conservação e restauro das suas peças.

nas mãos de quem sabe.

ADAPTAÇÃO, LIMPEZA E RESTAURO DE JÓIAS E PRATAS
LIMPEZA E RESTAURO DE PINTURA
RESTAURO DE MOBILIÁRIO E ESTOFADOR
RESTAURO DE CERÂMICA

ARTSMATER.COM



MATER

ANTIGUIDADES E OBRAS DE ARTE
Francisco Franco de Sousa
ffs@artsmater.com

JÓIAS E PRATAS
João Júlio Rumsey Teixeira
jjt@artsmater.com

ARTE CONTEMPORÂNEA
Joana Varella Cid
jvc@artsmater.com

ASSISTENTES
Carmo Mendonça Batista
António Filipe Raposo

FOTOGRAFIA
Vasco Stocker de Vilhena

INFORMÁTICA
Francisco Varela Cid

IDENTIDADE
Inês von Hafe Pérez
Miguel Santos

COMUNICAÇÃO
Kind Purposes

ASSISTÊNCIA FINANCEIRA E JURÍDICA
Miguel Chaves
Abreu Advogados

PERITOS CONSULTORES
Alfredo Morgado Russo
Carlos Ramires
Frederico Ramires
Kai Dase

BOOK 1

AUTORES
Angus Patterson
Fernando Montesinos
Filipa Reinhardt Andrade
Francisco Franco de Sousa
Horácio Frutuoso
Joana Varella Cid
João Júlio Rumsey Teixeira
Kai Dase
Maria João Botelho Moniz Burnay
Rui Carita
Sérgio Monteiro Abrantes
Vítor Serrão

DESIGN
Inês von Hafe Perez
Miguel Santos

GRÁFICA
Onda Grafe

ISBN

DEPÓSITO LEGAL

IMAGEM DA CAPA
Lote 286



ALMA



MATER

"A relação entre o que vemos e aquilo que conhecemos nunca está terminada. A forma como vemos as coisas é afetada pelo que conhecemos, ou por aquilo em que acreditamos."

JOHN BERGER IN MODOS DE VER

Há profissões que não se escolhem, escolhem-nos

A MATER nasceu da convicção partilhada por três amigos de que é possível – e necessário – fazer mais e melhor no mercado de arte em Portugal. Frequentemente apresentado como periférico pelos *players* multinacionais, o mercado de arte português parece ter interiorizado essa ideia. No entanto, quem nele trabalha conhece bem a qualidade das obras que se conservam em acervos portugueses e o muito que há por descobrir, estudar e valorizar.

A MATER é um agente do mercado de arte. Organizamos leilões e vendas diretas, prestamos serviços de peritagem, avaliação e gestão de acervos, incluindo consultoria e aconselhamento em processos de partilhas. Mas vamos além: queremos aproximar os diferentes agentes do mercado e também aqueles que, em contexto institucional ou académico, se dedicam à investigação, ensino, divulgação, preservação e conservação do património artístico.

Por isso, trabalhamos em rede na peritagem, estudo e valorização das peças que nos são confiadas. Asseguramos, também, serviços de conservação, manutenção e restauro, recorrendo a um conjunto de artesãos e técnicos com a mais apurada *expertise* e reconhecidos por se guiarem pelas melhores práticas. Na MATER, os clientes e as obras estão no centro de tudo. Desde o aperto de um anel, à avaliação de uma coleção de referência, cada trabalho é feito com o mesmo rigor, cuidado e profissionalismo.

A transparência, a proximidade e a partilha de conhecimento são os princípios que orientam a nossa atividade. A MATER é feita de pessoas: o Francisco, o João, a Joana, o Francisco, a Carmo, o Vasco,



o António, as Inêses e o Miguel, mas também de todos os clientes, peritos, artistas, académicos, colecionadores, curiosos, estudantes ou jovens a despertar para este mundo—tal como nós fomos quando percebemos que esta seria, incontornavelmente, a nossa vida profissional.

Hoje uma realidade, a MATER foi antes um sonho. Primeiro um sonho quimérico, depois uma interrogação e, por fim, uma missão inescapável. Sonho, vontade, esforço e sorte conjugaram-se com o tempo—sempre sábio—cruzando as vidas do grupo de investidores que tornou a MATER possível.

Chronos e *Fortuna* teceram juntos os trabalhos de Hércules necessários para construir a MATER do zero. Contratempos transformaram-se em trampolins para diante, longos processos burocráticos criaram amizades e algumas tarefas maçadoras revelaram as pessoas certas para nos acompanharem. Ao longo deste caminho surgiram verdadeiros anjos-da-guarda, a que chamamos GODMATERS e a quem dificilmente poderemos agradecer o suficiente. Miguel, Pedro, Francisco, Ricardo, Marta, Filipa, João: sem vocês a MATER não existia,



pelo menos não tão depressa e alinhada com a visão que nos orienta.

O primeiro leilão

Há alguns meses, quando nasceu, a MATER não tinha morada ou uma única peça angariada. Foi tocante descobrir a disponibilidade e a confiança que amigos, antigos colegas de trabalho, conhecidos e desconhecidos depositaram num projecto do qual só conheciam as pessoas, ou a sua reputação. Ainda em construção, a engrenagem começou a rodar. Os telefones começaram a tocar e nunca mais pararam!

Hoje, apresentamos o nosso primeiro leilão: mais de mil peças selecionadas pelo seu interesse artístico, histórico e material, que muito nos orgulhamos de levar à praça. Entre elas, destacam-se algumas dignas de museu, como:

Um violino napolitano de exceção, dos meados do século XVIII, com a marca de Nicola Gagliano (c.1710–1785), nome mágico na história destes instrumentos;

Um adereço neoclássico de diamantes, composto por seis jóias, sem paralelo em coleções nacionais, que atravessou nove gerações de uma família que deu à história portuguesa vários vultos da elite política e económica do regime liberal, entre os quais um dos maiores fotógrafos europeus do século XIX;

Proveniente do palácio barroco conhecido como Casa das Brolhas, em Lamego, apresentamos um pequeno núcleo de peças do qual destacamos um espelho atribuído a Burchard Precht (1651–1738), mestre de mobiliário de origem alemã, radicado em Estocolmo, onde se tornou uma das figuras mais importantes do mobiliário barroco sueco, trabalhando para a esfera real e aristocracia. Do mesmo palácio, surge uma mesa de centro barroca, de produção portuguesa e excecional qualidade plástica, par de uma outra recentemente adquirida pelo Estado português para o Museu Nacional de Arte Antiga.

Um núcleo de porcelana chinesa de exportação do século XVIII, habitualmente conhecida como porcelana da Companhia das Índias, do qual se destaca um singular especieiro de tampa giratória, bem como duas *garnitures* completas com ricas decorações e em notável estado de conservação.

Também um importante núcleo proveniente da coleção do Dr. António Miranda (1933–2020), uma das figuras mais prestigiadas do antiquariato e do colecionismo de arte em Portugal. Licenciado em Direito pela Universidade de Coimbra, dedicou grande parte da sua vida ao estudo e à aquisição de obras de arte, tornando-se uma referência incontornável no domínio da arte sacra e da faiança portuguesa. Em 1979, fundou, com António Jorge Bouza, a Galeria da Arcada, em Lisboa, especializada em escultura de arte sacra, mobiliário e faiança. Grande defensor do património nacional, António Miranda foi ainda o fundador e doador da Coleção *Christus*, atualmente na Igreja dos Clérigos, no Porto.

Exemplar de particular qualidade e raridade é uma cadeira de época de D. Maria I, em nogueira, com as armas reais portuguesas embutidas e um trabalho de "talha de ourives" de extraordinária mestria. Constitui um dos mais notáveis testemunhos do apogeu da marcenaria portuguesa de finais do século XVIII. A peça integrou a histórica exposição organizada por Reynaldo dos Santos, realizada entre outubro de 1955 e março de 1956 na Royal Academy of Arts, Londres, dedicada à arte portuguesa.

A este exemplar junta-se um *fauteuil* da autoria de José Francisco de Paiva (1744–1824), ensamblador e arquiteto do Porto. Esta atribuição reveste-se de particular importância, pois constitui um caso raro em que é possível associar com segurança uma peça de mobiliário português setecentista a um autor.

O conjunto de pintura reúne obras de diferentes épocas e escolas, proporcionando um percurso que se inicia na pintura portuguesa do Maneirismo e se prolonga até à criação artística contemporânea.

Entre os exemplares mais antigos, destaca-se "O Beijo de Judas", de Simão Rodrigues (c. 1560–1629), importante representante do Maneirismo português. Da pintura Holandesa do século XVII, uma composição de Adrian Cornelisz Beeldemaker (1618–1709), datada de 1640, representando um cão e um gato disputando uma peça de caça, numa cena de particular vivacidade e, claro, o "Jogo de Cartas", de Willem van Odekerken (c. 1631–1677), assinado e datado de 1643.

Do século XIX, destacam-se quatro pinturas ovais por Jean-Baptiste Robie (1821–1910) representando naturezas-mortas com animais. Igualmente a tela "A Country Market", de Franz Meerts (1836–1896), composição de grandes dimensões, cores vibrantes e animada pela presença de vendedores, abundância de frutas e legumes. Coroa este núcleo uma pintura de grandes dimensões da autoria de Mariano Alonzo Pérez (1857–1930), de elevada qualidade pictórica, onde se destaca o tratamento minucioso do desenho e a extraordinária individualização das figuras.

Do século XX destaca-se uma obra de Jorge Pinheiro, em tinta acrílica sobre papel, assinada e datada de 1980, que constitui um estudo para «Bispo (azul)», de 1981, pertencente à coleção do CAM – Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (inv. 83P585). Este estudo permite acompanhar o processo de criação de





uma obra-chave de uma das séries mais relevantes de Jorge Pinheiro, cujo trabalho final faz parte da mais importante coleção de arte moderna e contemporânea portuguesa.

Selecionar destaques é sempre um exercício ingrato, particularmente entre um conjunto integralmente selecionado pelo seu mérito artístico, histórico, antiguidade ou preciosidade. Como noutros mercados, também no de arte os valores flutuam de acordo com o gosto dominante, a moda e a fortuna crítica concedida pela História da Arte a determinados tipos de produção, ou autores. Contudo, é precisamente nos momentos em que um determinado autor, tipologia, ou tipo de produção tem menos procura que se abre a oportunidade de construir uma coleção de exceção.

Neste leilão tal acontece, por exemplo, com o numeroso núcleo de joias das décadas de 1980 a 2000. Pela sua construção em pesadas armações de ouro, é hoje relativamente raro este tipo de peças chegar ao mercado secundário em quantidade, pois a maioria tem como destino direto os fornos de fundição e a reciclagem das gemas. Testemunhos de um tempo em que o ouro tinha menor valor e o crescimento económico constante parecia uma certeza, estas joias celebram a vida sem desculpas – maciças e com formas por vezes ousadas, o brilho cintilante dos muitos diamantes e gemas de cor que cobrem as suas superfícies ilumina e torna visualmente leves estas peças alegres, tecnicamente muito sofisticadas e concebidas para atravessar gerações.

É esta a nossa forma de olhar para um leilão: uma sucessão de oportunidades de compra formada por um conjunto de obras de arte que merece ser observado e compreendido.

Catálogo e MATERbook

Nascida num mundo digital e no despertar da era da inteligência artificial, a MATER procura repensar algumas práticas do mercado leiloeiro tradicional. O catálogo é uma delas. Fará sentido publicar um catálogo em papel com todas as peças em venda, quando o catálogo digital permite uma visualização incomparavelmente melhor das obras em imagens de alta-resolução, dispondo ainda de espaço ilimitado para descrições, notas e textos complementares? Mais: que utilidade tem, para a maioria dos clientes, um catálogo tradicional depois de terminado o leilão?

Não entendemos as respostas a estas perguntas como uma rejeição da publicação impressa. Pelo contrário: acreditamos que os leilões particularmente relevantes merecem ser celebrados e acompanhados por uma publicação em papel. Queremos, contudo, fazê-lo de outra forma – mais racional, com propósito além do comercial e uma vida útil para o volume publicado que vá além da data do leilão.

Assim pensámos o MATERbook. A sua publicação acompanhará os leilões que consideramos especialmente relevantes, assumindo-se





como uma publicação cultural periódica cujo mote são as peças oferecidas à praça. Além delas, abre-se espaço para muito mais: ensaio, opinião, investigação e crítica. Entendemos que o MATERbook deve incitar a descobrir, questionar e aprofundar conhecimento.

Fundada por três historiadores de arte com percursos e especializações distintas, na MATER acreditamos que é do encontro entre diferentes saberes e perspetivas que nascem novas formas de compreender, valorizar e dar a conhecer o património artístico.

Neste primeiro número, temos o privilégio de contar com um grupo de convidados notáveis que partilham o seu conhecimento especializado sobre obras de arte que considerámos particularmente interessantes e adequadas para aprofundar e partilhar conhecimento— tanto peças excecionalmente raras e procuradas, como também obras que, não tendo avaliações altas, carregam valor histórico-artístico notável e, por isso, merecem especial atenção.

Pretendemos que o MATERbook contribua para alargar o olhar sobre as obras, contrariando a ideia de que o seu interesse se mede apenas pelo preço. Porque o conhecimento é a chave da valorização: compreender o que está diante de nós, reconhecer o que torna uma peça singular e descobrir aquilo que ainda não sabíamos procurar.

Mais do que a matéria, as pessoas

No encantamento com uma obra de arte do passado, "podemos contactar com a outra cultura não através do intelecto, mas através dos sentidos. Podemos colocar-nos, figurativamente, na pele de quem encomendou, produziu, utilizou, ou gostou destes objetos; ver com os seus olhos e tocar com as suas mãos. São os nossos sentidos que estabelecem contacto afetivo com os sentidos do passado".[1]

Nem o mercado, nem a história da arte existem sem as obras, mas ambos são feitos de pessoas e existem para pessoas. A criação artística é uma das formas mais complexas de expressão humana: através de matérias e formas, de sons e da luz, comunica numa linguagem própria que procura, invariavelmente, transcender a condição humana.

Por tudo isto fica claro como são as pessoas e as suas relações com as obras de arte que nos movem. Na MATER todos são bem-vindos e os preconceitos sobre a valia artística de alguns objetos em relação a outros são para desafiar e desconstruir.

Convidamos todos a conhecer o nosso espaço e este nosso primeiro leilão, garantindo com a maior verdade que, na aquisição das peças apresentadas para venda, farão excelentes negócios e podem confiar nas mais atentas peritagens e avaliações.

Para além da licitação presencial, disponibilizamos diversas opções de licitação online, em tempo real, através de todas as

1 Resumo e tradução livre de uma passagem de: Prown, Jules (1982) – *Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method*. Winterthur Portfolio, vol. 17, n.1, p.5.

plataformas internacionais de licitação online – Invaluable, Drouot, Saleroom, ou Bidspirit.

Pode ainda pedir a licitação por telefone dos lotes que entender, ou deixar ordens de compra com o valor máximo que pretende oferecer por cada lote.

Bem-vindo à MATER.







COLECIONAR: ENTRE O OBJETO E O SEU SIGNIFICADO

JOANA VARELLA CID
CO-FUNDADORA DA MATER, DIRETORA DO DEPARTAMENTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

"In a world of objects, different people will take different things into their hearts and minds, and so objects cross the threshold from the outside to the inwardness of collection."

SUSAN M. PEARCE, *THE URGE TO COLLECT*

O que nos leva a colecionar? E o que procuramos nesse gesto? A resposta raramente está apenas no objeto. Pode começar numa forma, numa história, numa época ou num encontro inesperado com determinada peça. O que começa por ser uma atração individual, única, esporádica, transforma-se, muitas vezes, numa procura continuada. Numa necessidade, numa urgência difícil de explicar. Não apenas porque os objetos, a sua história ou contexto nos entusiasmam, mas porque estabelecemos com eles uma relação que nem sempre conseguimos justificar. E, quando damos por nós, já não estamos apenas a reunir objetos: estamos a construir uma coleção.

Não procuro, com esta reflexão, chegar a uma definição universal de colecionismo, nem narrar a sua história, dos gabinetes de curiosidades aos museus contemporâneos constituídos a partir de coleções particulares. Interessa antes pensar no que está na origem deste gesto e no que o distingue de outras formas de adquirir, guardar ou apreciar objetos. Porque, se o impulso pode ser pessoal e difícil de explicar, a coleção que dele resulta obedece a uma lógica que interessa compreender.

Susan M. Pearce ajuda-nos a pensar esse primeiro movimento: a passagem do objeto do mundo exterior para o universo pessoal de quem o escolhe. Um mesmo objeto pode despertar interesse, curiosidade ou indiferença, consoante o olhar de quem o observa. A escolha depende daquilo que reconhecemos nele, mas também daquilo que somos capazes de ver.

Talvez o mais imediato seja olhar para a forma, a técnica usada, a proveniência, o contexto histórico em que se insere, a utilidade para que foi pensado ou o seu significado simbólico, mas a verdade é que nenhuma destas dimensões, por si só, explica inteiramente a atração sobre uma peça. É a combinação entre elas que abre diferentes possibilidades de interpretação e nos permite descobrir motivos

de interesse que, à partida, poderiam passar despercebidos.

Gostar de um objeto não é, contudo, o mesmo que colecioná-lo. Podemos sentir-nos atraídos por uma peça pelas suas qualidades particulares, sem que daí resulte qualquer vontade de procurar outras semelhantes ou de a integrar num conjunto. Colecionar implica o passo adicional de continuar a procurar, de selecionar e de fazer escolhas. E nem sempre sabemos, desde o início, o que orienta esse processo. Há coleções que nascem de uma intenção definida e outras que se formam gradualmente. A coleção pode, afinal, preceder a consciência do ato de colecionar.

À medida que o conjunto ganha forma, muda também a maneira como olhamos para cada peça. Uma nova aquisição deixa de ser avaliada apenas pelo interesse que desperta isoladamente e passa a ser considerada pelo que acrescenta ao conjunto. Pode completar uma série, preencher uma lacuna, introduzir uma diferença ou pôr em causa todos os critérios que orientaram as escolhas anteriores. Colecionar implica, assim, decidir continuamente o que procurar, o que adquirir, o que preservar e, por vezes, aquilo de que faz sentido prescindir. Colecionar é, portanto, um conjunto de escolhas. E é desse conjunto que nasce algo que não existia em nenhuma das peças isoladamente. Pontes mais ou menos prováveis, comparações, reconhecer diferenças, fazer perguntas. O conjunto adquire uma identidade própria, e traduz uma determinada leitura do mundo.

E talvez o mais interessante de tudo isto, é que, com o passar do tempo, o olhar do colecionador não permanece necessariamente o mesmo. Uma coleção pode crescer, mudar de orientação, ser transmitida ou dispersa. As peças permanecem, mas as relações entre elas alteram-se, tal como os critérios de quem as reúne e o significado que lhes atribui. Colecionar é também aceitar que o sentido de um conjunto nunca está inteiramente fechado.

É esta abertura que torna o colecionismo tão estimulante. Cada coleção traduz uma forma particular de olhar, mas também deixa espaço para novas perguntas e interpretações. Na MATER interessa-nos conhecer coleções consolidadas e perceber os caminhos que as trouxeram até ao presente, mas também descobrir aquelas que estão a nascer. O que desperta a curiosidade de quem começa, qual a obra inaugural, que critérios orientam as primeiras escolhas e de que modo um olhar novo pode desafiar ideias estabelecidas. Porque não existem duas coleções iguais, tal como não existem duas formas iguais de perceber o mundo.

Talvez seja essa uma das razões pelas quais continuamos a colecionar. Não se trata apenas de adquirir aquilo de que gostamos, nem de reunir o maior número possível de peças. Trata-se de seguir um impulso, desenvolver um olhar e estabelecer relações entre objetos que, juntos, passam a dizer algo que nenhum deles diria isoladamente. No fim, os objetos são a matéria da coleção, mas são também as sucessivas escolhas que lhe deram forma. E é nessa construção, sempre inacabada, que reside parte do fascínio de colecionar.

BIBLIOGRAFIA

Pearce, Susan M. “The Urge to Collect”. In Interpreting Objects and Collections, pp. 157–159. Routledge, 1994.

Alsop, Joseph. The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena. Princeton University Press, 1982.

Bianchi, Marina. “Collecting as a Paradigm of Consumption”. Journal of Cultural Economics 21 (1997): 275–289.

LOTE 80

UM VIOLINO EXCECIONAL DE NICOLA GAGLIANO

“um exemplar puro deste fabricante altamente procurado,
que vem à luz após tanto tempo”

KAI DASE, LUTHIER
RESPONSÁVEL PELA PERITAGEM







80

Excecional violino

Nápoles, cerca de 1750

Marcado “Nicolaus Gagliano Filius Alexandri fecit Neap. 17[??]”
Com estojo

COMPRIMENTO DAS COSTAS
351 mm (13 5/16 in)

€ 70.000 – 100.000

DOCUMENTAÇÃO
O relatório dendocronológico, de Peter Ratcliff, datado de Julho de 2026, atesta que o ano mais recente nos anéis de crescimento da madeira é 1749.

PROVENIÊNCIA
Violinista amadora, bisavó do atual proprietário, provavelmente adquirido na casa Vidoudez, em Genebra, no início do século XX.

A DESCOBERTA DE UM EXCECIONAL GAGLIANO

KAI DASE, LUTHIER
RESPONSÁVEL PELA PERITAGEM DO MAGNÍFICO VIOLINO
QUE LEVAMOS A LEILÃO.

A família Gagliano foi a mais importante e prolífica família de fabricantes de violinos de Nápoles e manteve actividade por dois séculos. Notavelmente, o seu membro mais antigo, Alessandro (1665–1732), é também o primeiro fabricante de violinos napolitano conhecido.

As obras dos seus filhos, Nicola (c.1710–1785) e Gennaro (1705–c.1790), são as mais procuradas entre todos os fabricantes desta dinastia. Enquanto o pai, Alessandro, desenvolveu o seu próprio modelo, Nicola e Gennaro utilizaram modelos de Amati e Stradivari, tal como exemplificado pelo excepcional violino agora oferecido à praça pela MATER Fine Art. A produção global dos Gagliano foi vasta e é um prazer encontrar um exemplar tão puro como o que agora está perante os nossos olhos.

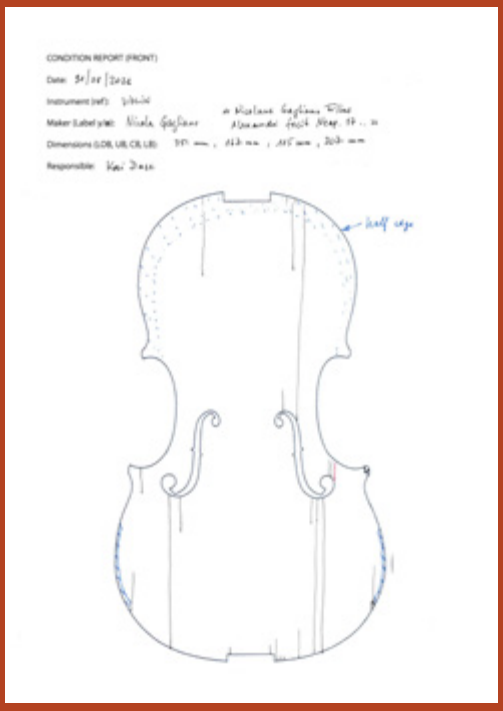
Quando fui inicialmente contactado para fazer a avaliação deste violino fiquei devidamente intrigado, mas mantive o espírito aberto quanto ao que poderia esperar. Demasiadas vezes nesta profissão, as etiquetas que encontramos no interior dos instrumentos não são originais e foram inseridas para induzir em erro. No entanto, quando abri o estojo e vislumbrei pela primeira vez o instrumento, a sua qualidade falou por si.

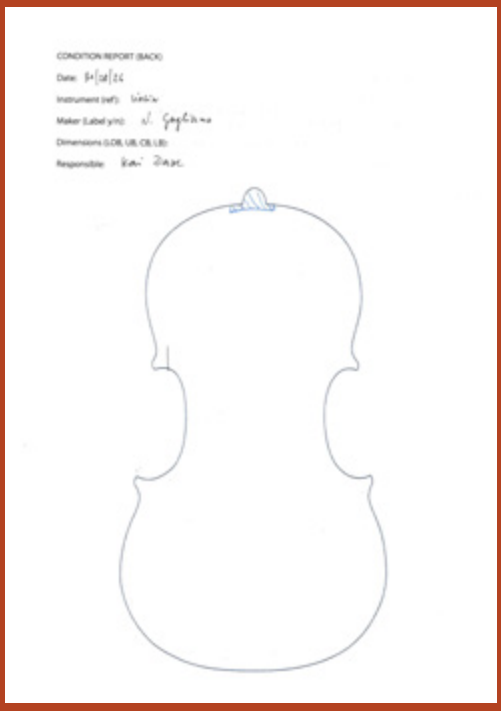
Normalmente, não examinaria tão cedo os «ff» à procura da etiqueta, mas havia algo no contorno, algo na preparação e no verniz, e especialmente algo no filete, que simplesmente dava muito boas indicações. O arco francês com montagens de ouro que vi pelo canto do olho aumentou ainda mais o meu entusiasmo e a flor-de-lis no segundo arco era inequivocamente da oficina Hill.

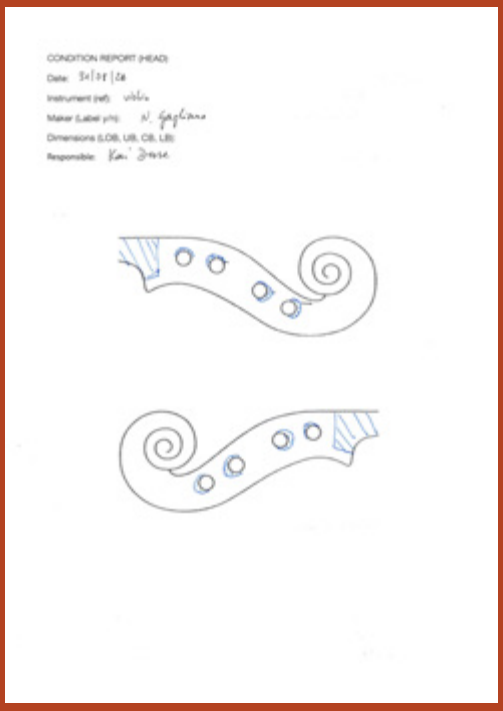
Ler um instrumento como este é sempre entusiasmante. Começa-se pelo estado de conservação, pois é evidente que no passado foi objecto de restauro cuidadoso e de elevada qualidade. Como estamos na Europa, o meu olhar procurou imediatamente uma coroa de ébano sobre o botão e um número Hill, mas mesmo a partir da própria enxertia, era evidente que este trabalho não tinha sido realizado na Hills.

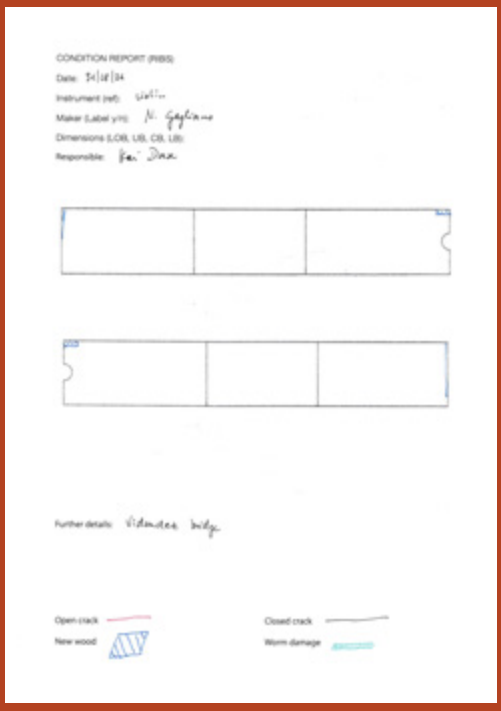
A substituição do botão, contudo, foi belissimamente harmonizada e retocada;











PÁGINAS DO CONDITION REPORT

apenas a junta revela que este trabalho foi provavelmente realizado há quase cem anos. Como as cordas estavam parcialmente partidas e em falta, presumi que não era tocado há, pelo menos, 40 ou 50 anos. Uma ponte antiga, com o carimbo «Vidoudez», estava guardada no pequeno compartimento e, curiosamente, também um pequeno pano com os distintivos «CC» da Cartier.

A família confirmou que o primeiro proprietário viajava regularmente para a Suíça, onde este sofisticado conjunto foi adquirido. Infelizmente, até ao momento, não foi encontrada qualquer documentação que o acompanhasse. Não é, contudo, um grande salto presumir que este violino foi comprado juntamente com os arcos Fétique e Hill na loja Vidoudez, em Genebra, provavelmente na primeira metade do século XX.

As duas metades da frente são feitas de excelente abeto, com uma fibra bastante fina no centro, que se alarga em direcção aos lados. A curvatura é forte e robusta e não apresenta qualquer abatimento significativo.

Os profissionalmente abertos recortes em ff são direitos e esguios, estão colocados ligeiramente mais afastados entre si (quase 44 mm) e apresentam apenas uma flutuação superficial

O fundo é constituído por duas peças de ácer muito bonito, com veios de largura média, cortados muito ligeiramente fora do corte radial convencional, o que cria um efeito muito agradável, nebuloso e mosqueado no desenho da madeira. Uma pequena inclusão, muito provavelmente uma bolsa de seiva, é visível no lado das cordas agudas do fundo e, após uma observação mais aprofundada, não há qualquer perturbação na superfície do verniz que, para além de pequenos reforços da junta central, nunca foi objecto de reparação. A observação com luz UV revela desgaste nesta região, mas não apresenta qualquer verniz de retoque acrescentado.

Existe uma ligeira discrepância entre a fibra das duas metades do fundo, mas são claramente da mesma árvore e, como a madeira das ilhargas casa extremamente bem com a do fundo, presumo que as ilhargas tenham sido cortadas da madeira do fundo.

A voluta é cortada em quarto e revela belissimamente os finos raios medulares. A fibra é semelhante à da madeira do fundo, mas praticamente não apresenta chama.

O filete é típico deste fabricante e, nos "*c bouts*" do fundo, podemos observar alguma da opacidade que tão frequentemente se forma entre o verniz e o filete.

O verniz é de uma cor âmbar escura e encontra-se intacto em todo o instrumento, não apresentando áreas significativas de retoque. O relatório dendrocronológico atesta o seguinte:

«As correspondências cruzadas mais significativas colocam o anel mais recente, medido no lado dos graves, em 1740 d.C. e, no lado dos agudos, em 1748 d.C. Como é visível o crescimento primaveril do ano seguinte, a data mais recente possível para a madeira é 1749 d.C. (...). Os testes de correspondência cruzada identificaram um número excepcional de correlações altamente significativas com instrumentos exclusivamente de origem italiana. A madeira de ambos os lados pode, portanto, ser descrita como sendo típica dos lotes de abeto utilizados em toda a Itália durante grande parte do século XVIII. (...) Essencialmente, com a data mais recente da madeira em 1749, a frente deste violino poderá ter sido feita a partir de meados da década de 1750.»

Mesmo com algumas reparações, o violino agora oferecido em leilão pela MATER Fine Art encontra-se em belo estado de conservação e é um exemplar puro deste fabricante altamente procurado, que vem à luz após tanto tempo.





Só se vende uma vez

Faça o melhor negócio.
Venda com a MATER.

Contacte-nos para uma avaliação prévia.
ARTSMATER.COM




HERMES
16528



256

Pulseira, HERMÈS

Georges L'Enfant *Chaîne d'Ancre*

Em ouro (750/000).
Contraste francês e marca de ourives de Georges l'Enfant, trabalho dos anos 1960.
(sinais de uso)

COMP 20,5 cm
PESO 89 g

€ 20.000 – 35.000



928

Cafeteira D. Maria

Em prata portuguesa com o toque aproximado de 900/000.
Pé circular alteado com friso perlado, base gomada, corpo em forma de balaústre com gomos verticais em contracurva quebrada, topo com friso gravado com flores e folhas e friso perlado, tampa com decoração gomada idêntica e pomo em forma de urna. Bico em colo de cisne com frisos perlados e remate do topo em forma de folha. Asa em pau-santo.
Marca de ensaiador do Porto (1803–1810) (P-18) e marca de ourives António Pereira Soares (P-166).
(sinais de uso)

ALT. 37 cm
PESO 1308 g

€ 1.600 – 2.600



LOTE 850

O ADEREÇO DE DIAMANTES PODENTES

RETRATO DE MARIA LIBERATA DA COSTA MENDES, CONDESSA DE PODENTES
ANTÓNIO JOSÉ PEREIRA, C.1860

ÓLEO SOBRE TELA
COLEÇÃO PRIVADA





850

Excecional adereço de diamantes Neoclássico

Em prata e ouro, integralmente cravejado com 935 diamantes em talhe antigo de brilhante com o peso total aproximado de 96,68 quilates.

Composto por seis peças: prego de cabelo 'aigrette en tremblant'; guarnição de pente/corpete com grande diamante central; colar com pingente; par de brincos conversíveis; alfinete de peito; e anel.

■ Prego de cabelo 'aigrette en tremblant' cravejado em cravação aberta com 360 diamantes talhe antigo de brilhante com o peso total aproximado de 18,95 quilates.

■ Guarnição de pente/corpete cravejada em cravação aberta com 72 diamantes talhe antigo de brilhante com o peso total aproximado de 3,20 quilates, mais um grande diamante talhe antigo de brilhante com o peso aproximado de 8,70 quilates (14,8x12,35x6,30mm), boa cor (I~K), pureza SI1 e forte florescência azul.

■ Colar com pingente cravejado em cravação aberta com 368 diamantes talhe antigo de brilhante com o peso total aproximado de 40,15 quilates; mais os dois diamantes maiores igualmente em talhe antigo de brilhante: um com o peso aproximado de 2,43 quilates (8,30x7,60x4,65mm), e o outro com o peso aproximado de 4,15 quilates (9,35x9,25x5,8mm), ambos de boa cor (G~I), pureza VS e florescência média azul.

■ Par de brincos conversíveis cravejados em cravação aberta com 76 diamantes talhe antigo de brilhante com o peso total aproximado de 10,10 quilates.

■ Alfinete de peito cravejado em cravação aberta com 39 diamantes talhe antigo de brilhante com o peso total aproximado de 4,70 quilates.

■ Anel cravejado em cravação fechada com 16 diamantes talhe antigo de brilhante com o peso total aproximado de 2,50 quilates, mais o diamante central em talhe antigo de brilhante com o peso aproximado de 1,80 quilates.

Trabalho português, 1800–1820.
(sinais de uso, fechos dos brincos alterados no início do século XX para orelhas não furadas, faltam três pequeníssimos diamantes)

TAMANHOS 9cm (alt. aigrette sem espigão), 6,2cm (larg. pente), 4,8cm (comp. brincos), 42 cm (colar), 2,7 cm (alfinete), 16,7mm (tam. anel)

PESOS 37,8 g (aigrette), 12,4 g (pente), 13,6 g (brincos), 50g (colar), 6,8g (alfinete), 6,2g (anel)

€ 100.000 – 180.000

BIBLIOGRAFIA

Um prego de cabelo igualmente em forma de penacho (posteriormente adaptado a alfinete de peito), da mesma época e qualidade do prego de cabelo agora em venda, faz parte da colecção do Museu Nacional de arte Antiga (1197Joa), sendo proveniente das colecções dos condes de Aurora, por descendência dos viscondes de Mesquitela.

Um colar relacionável, ainda que construído em cravação fechada e com diamantes menores, faz parte da colecção IFC (CJ19224IFC), sendo igualmente proveniente das coleções dos condes de Aurora, vd. PONTE, António e MEDINA, Susana (2026) – Coleção IFC: Matéria de Sonhos. Porto: MNSR, pág. 166 e 172.

Para desenhos da primeira metade de oitocentos relacionáveis com jóias deste adereço vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (2011) – *O Livro de Desenhos de Jóias* de José António Mourão (1792–1856), da Rua das Flores, no Porto. Porto: UCE, págs. 9, 11, 21 e 31 do anexo; e SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (2010) – *Percursos da Joalharia em Portugal, séculos XVIII a XX*. Porto: UCE, figs. 59 e 66.

PROVENIÊNCIA

- Possivelmente Eugénia Cândida da Fonseca, 1ª baronesa da Silva (1765–1843);
- sua nora, Margarida Amália da Costa e Almeida (1802–1871);
- sua filha, Maria Liberata da Costa Mendes, condessa de Podentes (1823–1906);
- sua filha, Margarida Amália Mendes de Azevedo e Vasconcelos (1838–1887), mulher de Carlos Relvas;
- sua filha, Margarida Augusta de Azevedo Relvas (1876–1930), célebre como Margarida Relvas fotógrafa;
- por descendência direta.

O ADEREÇO DE DIAMANTES PODENTES

Excecional em todos os sentidos

JOÃO JÚLIO RUMSEY TEIXEIRA
CO-FUNDADOR DA MATER
DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE JÓIAS E PRATAS

Jóias históricas com diamantes — o luxo supremo

A descoberta deste adereço de diamantes neoclássico, proveniente das coleções dos condes de Podentes, é um contributo notável para a história da arte portuguesa do século XIX. Isto porque, em Portugal, a joalharia foi uma das expressões artísticas com maior qualidade e talento entre os séculos XVIII e XIX.

Assente num gosto profundamente enraizado, conheceu admiráveis desenvolvimentos com a chegada massiva de gemas do território brasileiro, de todas as cores e qualidades, a partir de meados do século XVIII. A grande disponibilidade de pedras preciosas estimulou a criatividade e o apuro das técnicas, mas também o volume da produção, tornando a joalharia numa das atividades artísticas portuguesas internacionalmente mais reconhecidas e atraindo a fixação de vários mestres estrangeiros, sobretudo em Lisboa.[1]

A partir de 1760, a Coroa portuguesa, por acordo com o cônsul holandês Daniel Gildemeester, estabilizou o negócio dos diamantes provenientes do Brasil, consolidando-se como agente incontornável no circuito comercial destas gemas, então de valor exorbitante. Com efeito, até à década de 1820, a diplomacia portuguesa cultivou, junto das restantes cortes europeias, a imagem dos reis de Portugal como "os senhores dos diamantes".

Estimulado pela disponibilidade de matérias-primas e de mão de obra, o gosto português na aquisição de joalharia promoveu originalidades estéticas e materiais que originaram singularidades formais e técnicas, definidoras da produção das décadas de 1760 a 1830—sintomaticamente, o período mais apreciado e valorizado, tanto pela historiografia, como pelos mercados de arte.

A produção de joalharia sempre existiu em diferentes gradações de qualidade, respondendo à procura por parte de clientes com diferentes poderes de compra, mas também diferentes sensibilidades culturais. Consequentemente, os segmentos na criação de jóias não se distinguem apenas entre o erudito e o popular—tal como a historiografia





tradicionalmente os separa. Em ambos os universos—popular e erudito—existiram sempre diferentes escalas de qualidade no desenho e execução, mas também, naturalmente, no valor dos materiais usados.

Basta lembrar, por exemplo, como a face mais célebre da joalharia erudita portuguesa dos séculos XVIII e XIX corresponde, atualmente, ao segmento da produção que tirou partido do manancial de pedraria brasileira de custo relativamente baixo—topázios, berilos, quartzos, crisoberilos ou turmalinas—para criar espaventosas jóias de grande sofisticação, mas moderado valor. Produzidas nas mesmas oficinas, segundo os mesmos desenhos e técnicas das jóias em diamantes—então estratosfericamente caras –, foi precisamente o seu valor material mais modesto que propiciou a sobrevivência destas peças ante a voraz destruição do património de joalharia erudita portuguesa ao longo dos séculos XIX e XX.

Para melhor compreender o porquê do quase total desaparecimento das produções mais ricas em diamantes, importa enquadrar o valor dessas pedras na realidade do início do XIX. A consulta de avaliações de joalharia da transição dos séculos XVIII para XIX revela que, nesse período, um bom diamante em talhe brilhante, a pesar por volta de 10 quilates—semelhante ao maior que brilha no adereço Podentes—valia cerca de 3 contos. Ora, esse valor era então equivalente a 469 moedas de ouro de 6400 reis (as célebres 'peças'), ou seja ~6,7 quilos de ouro de 916/000—metal cujo valor intrínseco ronda hoje os € 750.000,00.

De facto, era comum o valor de grandes jóias com diamantes em talhe brilhante (o mais sofisticado e caro talhe então existente) ultrapassar o preço de palácios e quintas. Por exemplo, em 1802, a rainha D. Carlota Joaquina adquiriu, em Sintra, o palácio do Ramalhão "e quintas adjacentes" por 15 contos, enquanto as suas jóias nupciais, oferecidas pela família real portuguesa em 1785 e integralmente em diamantes, estavam avaliadas em cerca de 90 contos.[2]

Perante valores desta magnitude, não é difícil compreender as razões que condenaram as jóias cravejadas com diamantes de bom tamanho a uma curta vida. Sobretudo num Portugal arrasado, anímica e financeiramente, por sucessivas guerras, convulsões políticas e crises financeiras ao longo do século XIX, são hoje verdadeiras exceções as joias com diamantes em talhe brilhante sobreviventes do tempo pré-guerra-civil. Saqueadas, vendidas, perdidas em empréstimos, desmanteladas ou convertidas para acompanhar novas modas, a esmagadora maioria das grandes jóias de diamantes do período mariano foi desaparecendo, deixando apenas rasto nos brilhantes inventários e avaliações do período pré-revolucionário.

A mais opulenta jóia neoclássica portuguesa em coleções privadas?

O surgimento de um adereço neoclássico, composto por seis peças e integralmente cravejado com quase mil diamantes em talhe brilhante, num total arredondado de cem quilates, constitui, pois, uma raridade quase sem precedentes.

Com efeito, não conhecemos obra de conjunto semelhante sobrevivente em coleções privadas, nem existe algum adereço com estas características nas coleções públicas portuguesas. Um conjunto exibindo brilhantes de qualidade, vários com pesos acima de um quilate, entre os quais um com quase nove quilates e outro com quatro quilates e meio, apenas encontra eco no que resta das antigas coleções reais portuguesas, hoje no Palácio Nacional da Ajuda—e, mesmo aí, não existe nenhum adereço completo deste período.

Nas joias do adereço Podentes, além da qualidade material das gemas e dos metais, salta à vista a erudição dos desenhos e a forma primorosa como foram materializados. O prego de cabelo, em forma de penacho naturalista, à época conhecido como 'aigrette' ou 'martinete', é construído em lâminas de ouro que permitem a oscilação dos elementos superiores. Já a construção perfeita das articulações do colar e do par de brincos permitem-lhes acompanhar todos os movimentos

do corpo de quem os usa, fazendo brilhar os desenhos particularmente requintados das formas torcidas e em palmeta, bem como dos pequenos crescentes lunares, todas executadas com notável precisão.

À exceção do anel—que poderá ser duas ou três décadas mais antigo que as restantes peças do adereço—todas as jóias são inteiramente construídas em cravação aberta, de levíssima mão, a fazer lembrar as melhores produções para a família real dos primeiros anos de 1800, por Carlos José van Nes, José Luís da Silva e António Gomes da Silva. Com efeito, num retrato da rainha D. Carlota Joaquina, pintado por Jean-Baptiste Debret em 1817, por ocasião do casamento do príncipe herdeiro D. Pedro [IV], a soberana exibe jóias com evidentes afinidades estilísticas com as do adereço Podentes—tanto no colar e nos brincos, como no penacho do sofisticado adereço de cabelo, criado para a ocasião por António Gomes da Silva.

Um adereço notável numa família de notáveis

A singularidade destas jóias não se esgota na materialidade excecional ou na grande valia artística. É igualmente raro encontrar peças com uma proveniência tão notável. Propriedade da mesma família há nove gerações, a história do adereço Podentes remontará à figura da admirável 1ª baronesa da Silva, Eugénia Cândida da Fonseca (c.1765–1843).[3]

Dona de enorme fortuna, a 1ª baronesa da Silva foi um carácter invulgar muito para além do brilhantismo com que geriu os seus negócios. Profundamente política, defendeu ao limite a causa liberal. Presa logo que D. Miguel chegou ao trono, esteve encarcerada quatro anos, até ser libertada quando D. Pedro IV tomou o Porto. Ainda em 1825, o rei D. João VI concedera-lhe carta de armas, mas depois da guerra civil, a rainha D. Maria II elevou-a a baronesa e a dama da Ordem de Cristo, em reconhecimento pela sua bravura e excecional carácter. Com efeito, a baronesa da Silva foi uma mulher notável que, em tudo, subverteu as limitações que a condição feminina poderia ter-lhe imposto. Até na sua imagem—ao cultivar um provocador bigode, atributo masculino por excelência—, o que fora alvo de chacota por parte dos miguelistas, que a chamavam jocosamente de "a barbuda", tornou-se orgulhoso atributo de uma mulher inabalável.

No período em que esteve presa, também o seu filho Francisco António Mendes da Fonseca (1792–1832) fugiu à perseguição absolutista, exilando-se em Paris, onde morreu aos 39 anos, meses antes da mãe ser libertada. Francisco foi igualmente opulento negociante, tendo integrado dois consórcios do contrato do tabaco, até 1823. Em 1821 casou com Margarida Amália da Costa e Almeida (1802–1871), órfã de Francisco Bernardo da Costa e Almeida (1764–1812), tenente-rei da praça de Almeida injustamente fuzilado em 1812, por ordem de Beresford. Era irmã de António de Pádua da Costa e Almeida (1794–1867), veterano liberal conhecido como general Pádua, em 1861 feito 1º conde de Tavira.

Na década de 1820, auge do seu breve casamento, Margarida Amália e Francisco Mendes da Fonseca fizeram-se retratar pelo brilhante pintor José de Almeida Furtado, conhecido como 'o Gata' (1778–1831).[4] No retrato de Margarida, então na casa dos 20 anos, esta exibe um dos brincos do adereço agora em praça, minuciosa e brilhantemente representado por Almeida Furtado.[5]

Dos três filhos que Margarida Amália teve com Francisco António Mendes da Fonseca, interessa-nos Maria Liberata da Costa Mendes (1823–1906) que contava nove anos de idade quando o pai morreu, em Paris. Sob a proteção da mãe e da avó, a baronesa da Silva, Maria Liberata casou, em 1837, com Jerónimo de Azevedo e Vasconcelos (1805–1885), veterano liberal e também ex-prisioneiro do regime absolutista. Em 1851, Jerónimo receberia o título de 1º visconde de Podentes e, em 1865, o de 1º conde de Podentes.

Retratada pelo pintor viseense António José Pereira na década de 1860, a condessa de Podentes, então com cerca de 40 anos, fez-se eternizar em tela exibindo o adereço neoclássico de diamantes que fora da sua mãe e avó. À época, estas jóias contavam já



RETRATO DE MARGARIDA AMÁLIA DA COSTA E ALMEIDA
JOSÉ DE ALMEIDA FURTADO, O "GATA", C.1825

ÓLEO SOBRE TELA
COLEÇÃO PRIVADA



RETRATO DE EUGÉNIA CÂNDIDA DA FONSECA, 1ª BARONESA DA SILVA
JOSÉ DE ALMEIDA FURTADO (ATT.), O "GATA", C.1825

ÓLEO SOBRE TELA
COLEÇÃO PRIVADA



RETRATO DE FRANCISCO ANTÓNIO DA SILVA MENDES DA FONSECA
JOSÉ DE ALMEIDA FURTADO, O "GATA", C.1825

ÓLEO SOBRE TELA
COLEÇÃO PRIVADA

com algumas décadas de antiguidade e o uso deste tipo de 'aigrettes' no cabelo já não era voga. Seguramente dona de inúmeras jóias mais contemporâneas—tais como a pulseira romântica que exibe no braço esquerdo ou o magnífico adereço floral de diamantes que a sua filha Margarida exibe num retrato pintado por volta de 1855—no entanto, a condessa de Podentes escolheu as peças do início de oitocentos para o seu retrato da década de 1860, muito possivelmente por carregarem valor simbólico e de memória. Aplicado de forma original no vértice do corpete, o 'aigrette' funciona, na tela de António José Pereira, como contraponto à cara da viscondessa, emoldurada pelo par de brincos, pelo colar e pelo alfinete com o grande diamante de quase nove quilates, usado como 'devant-corsage'.

Os condes de Podentes tiveram uma única filha, Margarida Amália Mendes de Azevedo e Vasconcelos (1838–1887). Em 1853, ano em que ambos completaram 15 anos, Margarida casou com Carlos Relvas (1838–1894), o extraordinário e multifacetado milionário ribatejano que, entre outros talentos, foi o mais célebre fotógrafo português do século XIX—responsável pela construção, na Golegã, entre 1871 e 1875, de um edifício-estúdio fotográfico mundialmente reconhecido como único, hoje visitável.

O percurso de Carlos Relvas foi notável em inúmeras áreas, da fotografia à modernização agrícola, passando pelo hipismo e tauromaquia. Foi agraciado com a Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa aos 15 anos, exibindo-a no inédito retrato aqui ilustrado, pintado por volta de 1855. Foi coberto de honras em Portugal, tendo recusado o título de conde da Golegã, mas também na restante Europa, onde recebeu as Ordens de Isabel a Católica (Espanha), da Legião de Honra (França), da Coroa de Itália, entre outras. Excêntrico e liberal, foi convictamente monárquico e amigo pessoal dos reis D. Fernando II e D. Luís.

Entre os filhos de Margarida e Carlos Relvas, destacou-se José Relvas (1858–1929), grande colecionador de arte e responsável pela construção da Casa dos Patudos, hoje o







RETRATO DE MARGARIDA AMÁLIA MENDES DE AZEVEDO E VASCONCELOS
ANTÓNIO JOSÉ PEREIRA, C. 1855

ÓLEO SOBRE TELA
COLEÇÃO PRIVADA



RETRATO DE CARLOS RELVAS
ANTÓNIO JOSÉ PEREIRA, C. 1855

ÓLEO SOBRE TELA
COLEÇÃO PRIVADA

notabilíssimo museu de Alpiarça. Casou com Eugénia Couto Leitão (1865–1951), também bisneta da 1ª baronesa da Silva e, por isso, sua prima segunda. Ao contrário do pai, José Relvas aderiu à causa republicana, tendo sido quem pronunciou a implantação da República portuguesa da varanda dos paços do concelho de Lisboa, a 5 de outubro de 1910.

A filha mais nova de Margarida e Carlos Relvas, Margarida Augusta Relvas (1876–1930), foi também interessante figura, ficando célebre na história da fotografia portuguesa como Margarida Relvas. Depois de aprender a arte da fotografia com o pai, praticou com resultados excecionais. Muito recentemente—entre outubro de 2025 e fevereiro deste ano—o seu trabalho integrou a exposição "O que elas viram, o que nós vemos", no Museu do Chiado, dedicada às pioneiras da fotografia em Portugal.[6]

Por herança da mãe, a fotógrafa Margarida Relvas foi proprietária deste extraordinário adereço neoclássico de diamantes que, depois de atravessar nove gerações na mesma família, a MATER tem a honra de trazer à praça no seu leilão inaugural.

O surgimento de uma grande jóia com mais de duzentos anos de história, proveniência aristocrática irrepreensível e gemas de primeira-água—mormente diamantes em talhe brilhante—constitui um acontecimento memorável e muito raro no panorama cultural português, mas igualmente no mercado de arte global.

NOTAS

1 OREY, Leonor d' (1995) – *Cinco Séculos de Joalharia*. Lisboa: MNAA.
SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (2010) – *Percursos da Joalharia em Portugal: séculos XVIII a XX*. Porto: UCE.
TEIXEIRA, João Júlio Rumsey (2026) – *Joalharia na Casa Real Portuguesa 1777–1889: uma periferia subversiva*. Lisboa: Documenta, Fundação Calouste Gulbenkian.

2 TEIXEIRA, João Júlio Rumsey (2026) – *Joalharia na Casa Real Portuguesa 1777–1889: uma periferia subversiva*. Lisboa: Documenta, Fundação Calouste Gulbenkian.

3 O Museu Nacional Grão Vasco conserva um segundo retrato da 1ª baronesa da Silva, também por José de Almeida Furtado, datado de cerca de 1826 (inv. 2497).

4 Há notícia de que o Museu do Caramulo conserva, entre o seu espólio, um segundo retrato de Francisco Mendes da Fonseca, também por José de Almeida Furtado. Embora a identidade do representado nesse óleo tenha permanecido incógnita, pode agora ser estabelecida sem quaisquer dúvidas.
O Museu Nacional Grão Vasco conserva um retrato-miniatura de Francisco Mendes da Fonseca, também por José de Almeida Furtado, datado de cerca de 1826 (inv. 2892).

5 No início do século XX, os fechos do par de brincos foram alterados para fechos de rosca para orelhas não furadas. Nessa altura, os elementos em forma de roseta que ficavam pendurados ao meio de cada brinco foram retirados, precisamente porque pendiam dos ganchos dos fechos originais.

6 Exposição "O que elas viram, o que nós vemos", Museu Nacional de Arte Contemporânea, patente de 16/X/2025 a 1/II/2026. Curadoria de Susana Lourenço Marques e Emília Tavares.







Uma obra fundamental.

“Arma subtilmente eficaz mesmo antes de liquidada, a joalharia real serviu um discurso de sedução pelos sentidos e intimidação pela exibição de riquezas capazes de comprar armas, exércitos e lealdades.”

Prefácio de Alexandra Curvelo

DISPONÍVEL NAS MELHORES LIVRARIAS
E NAS INSTALAÇÕES DA MATER.

PVP: € 42

Para encomendas, contacte-nos.

ARTSMATER.COM


João Júlio Rumsey Teixeira
Joalharia na Casa Real Portuguesa (1777-1889)
UMA PERIFERIA SUBVERSIVA
DOCUMENTA

IN MEMORIAM ANTÓNIO MANUEL CIPRIANO DE MIRANDA (1933–2020)

RUI CARITA
PROFESSOR CATEDRÁTICO, UNIVERSIDADE DA MADEIRA

O Dr. António Miranda foi uma das personalidades marcantes na reabilitação do antigo Bairro Alto da cidade do Lisboa, que após um período de alguma degradação social e, inclusivamente, alguma romântica "*má fama*" nos meados do século passado, se transformou nas últimas décadas daquele século numa ativa zona de referência da vida urbana da cidade. Primeiro, na transição da década de 50 para a de 60, no principal bairro em moda para a vida noturna urbana, com casas de fado e, progressivamente, restaurantes e bares a céu aberto, ou seja, com esplanadas. Depois, na década seguinte, com toda uma nova filosofia internacional de ocupação urbana.

Nessa sequência, se fixa no bairro uma jovem sociedade cosmopolita, com uma nova filosofia de bares e restaurantes, tal como de comércio de artes urbanas, com destaque para as galerias de arte, antiquários e alfarrabistas, que se transformam igualmente em ativos centros de convívio social e de discussão política e cultural. Seguia-se, em Lisboa, o que se passava nas grandes cidades europeias e norte-americanas, onde a principal referência histórico-cultural foram depois os acontecimentos de maio de 1968, em Paris.

Foi nesse quadro que António Miranda, licenciado em Direito, funcionário do Ministério do Trabalho e trabalhando no tribunal do Porto de Lisboa, com o seu sócio António Jorge Bouza, em 1979, adquire participação na *Galeria da Arcada*, então na arcada da Rua D. Pedro V para o logradouro a Norte, onde eram as instalações do Instituto do Cinema e existia um parque de estacionamento privativo. A área de referência da galeria era então a arte popular, com as barristas de Barcelos, como Rosa e a neta Júlia Ramalho, e de Estremoz, como as Irmãs Flores, etc. A situação, entretanto, nos anos seguintes mudaria quase radicalmente, passando as coleções da galeria e dos proprietários a privilegiarem a arte religiosa portuguesa em geral, embora muitas vezes a aproximarem-se do gosto popular e arcaico, tal como muito especialmente a chamada faiança portuguesa do século XVII, onde a coleção se mantém até aos dias de hoje (2026) como uma referência.



294

São João Baptista

Atribuição a Alonso Berruguete (1488–1561)
Séc. XVI

Escultura em madeira entalhada, policromada e dourada.
Representado de pé, apoiado em base de tronco, de pés descalços.
Apresenta uma postura dinâmica e sinuosa, com o braço direito elevado com mão pousada sobre um cordeiro que por sua vez, está sobre um livro aberto.
Olhar dirigido para baixo enquadrado por cabelos ondulados e abundante barba.
(sinais de uso, pequenas faltas e defeitos)

ALTURA 54 cm

€ 15.000 – 30.000

PROVENIÊNCIA Coleção António Miranda

Uma das responsáveis pelas novas áreas de referência das coleções de António Miranda e António Jorge teria sido a restauradora madeirense Ana Paula Abrantes, do Instituto José de Figueiredo e que na década de 70 desenvolveu vários trabalhos de reabilitação de escultura em madeira de oficinas flamengas, em parceria com o Dr. Ignace Vandevivre. Nos anos seguintes, as peças de escultura flamenga ou luso-flamenga vão ser uma presença constante na vida de António Miranda, quer na sua residência da Rua Morais Soares, quer na *Galeria da Arcada*, que entre a década de 90 e os primeiros anos deste século passa a ocupar um rés-do-chão do outro lado da Rua D. Pedro V.

Nos finais do século XX, António Miranda, António Jorge e a *Galeria da Arcada* são já uma referência constante no mundo dos antiquários portugueses, integrando António Miranda a direção da Associação Portuguesa dos Antiquários (APA), fundada em 1990 e participando nas diversas atividades, especialmente, as feiras anuais, atividade que nas décadas seguintes, pontualmente, irão alargar à congénere feira de Madrid. A residência dos colecionadores e a galeria tornam-se assim referências internacionais, sendo ponto de passagem quase obrigatória de alguns antiquários brasileiros como o Dr. Inaldo Ribeiro, da Bahia, que tivemos depois oportunidade de voltar a contatar no Brasil, tal como do pintor Emanoel Alves de Araújo (1940–2022).

A relação estabelecida com o então galerista e colecionador Emanoel Araujo, visita habitual da *Galeria da Arcada* e da residência da rua Morais Soares, teria sido das mais interessantes, inclusivamente, face a diferentes conceitos de arte africana, por exemplo. O pintor, natural da Bahia, tinha sido ali diretor do Museu de Arte, de 1981 a 1983 e, entre 1992 e 2002, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde conseguiria impor a sua coleção de arte pessoal e instalá-la no mítico edifício com projeto de Óscar Niemeyer (1907–2012), de 1950, no Parque Ibirapuera, levantado para o IV centenário da cidade de São Paulo. O projeto seria inaugurado como Museu Afro Brasil. Um conceito em perspetiva, a 23 de outubro de 2004, pelo presidente Lula da Silva e, num curto espaço de tempo, a antiga coleção de Emanoel Araujo tornava-se num dos maiores museus da América Latina, levando a que o seu nome acabasse por incorporar também a designação do museu.

Nesses anos, entretanto, dividindo a nossa atividade entre a ilha da Madeira e Lisboa, estabelecemos uma mais estreita colaboração com a *Galeria da Arcada*, para o equipamento de dois edifícios religiosos: a pequena capela da Rua da Boa Viagem, de 1683, sob tutela da Câmara Municipal do Funchal e a capela de Santo António da Mouraria, de 1715, então integrada no complexo da Assembleia Legislativa da Região Autónoma da Madeira. A reposição da antiga capela de Nossa Senhora do Monte da Oliveira, na Rua da Boa Viagem, em 1992, pressupunha a apresentação dos estudos para os *Passos da Paixão* de Henrique Franco (1883–1961), executados em 1940 para a igreja de nossa Senhora de Fátima, em Lisboa e que não tinham espaço de exposição no novo museu, entretanto, inaugurado na Rua João de Deus, em agosto de 1987.

A reposição na capela da Rua da Boa Viagem constituiu-se num pequeno apontamento, de forma a preencher o espaço do



retábulo de cantaria esculpida, optando-se pela aquisição de um também quase apontamento de retábulo dos finais do século XVII, em madeira entalhada, estofada e policromada, com uma base, duas colunas e algo aparatoso lintel. A intervenção pressupunha somente preencher aquele espaço e constituir uma memória da utilização religiosa da capela, pois que a função passava a ser a de galeria de exposições na tutela do museu camarário Henrique e Francisco Franco.

505

São João Baptista

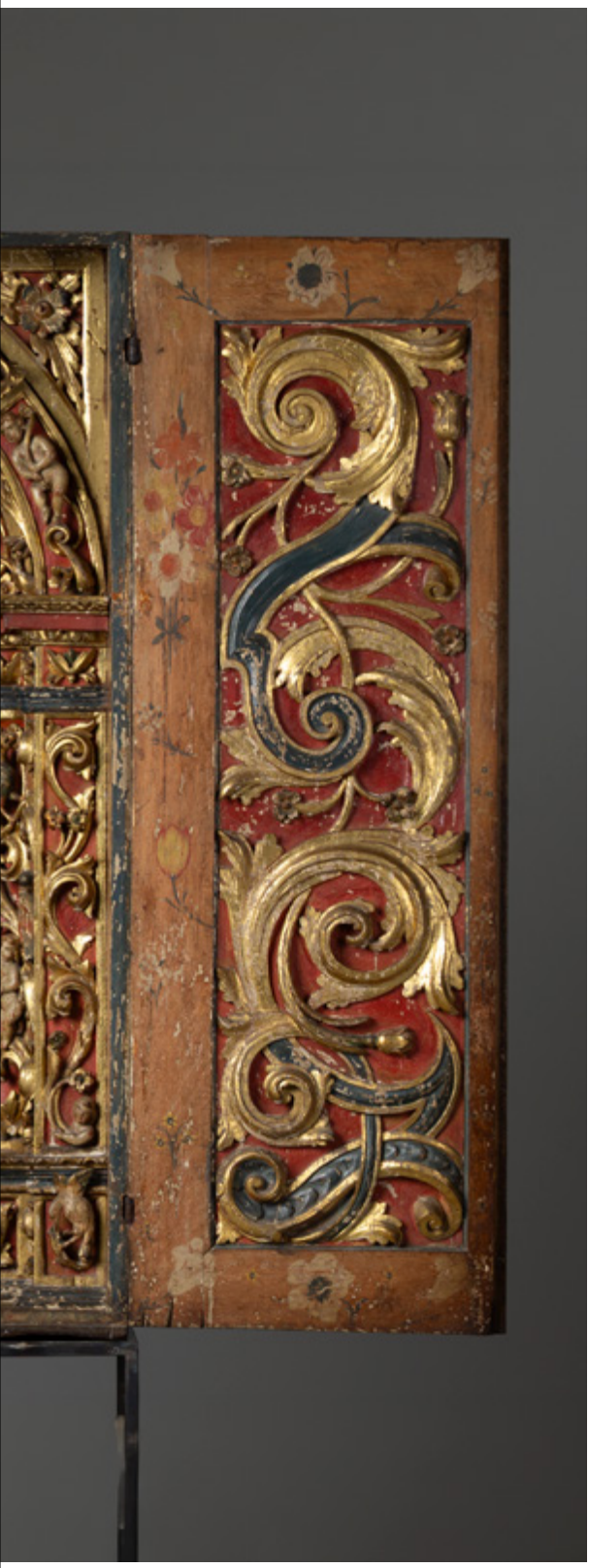
Escola portuguesa, séc. XVII/XVIII

Óleo sobre tela
DIMENSÕES 61 × 48,5 cm

€ 1.500 – 3.000

PROVENIÊNCIA Primeira peça de arte sacra comprada pelo Dr. António Miranda.





A intervenção na capela de Santo António da Mouraria, entretanto, ocorreria num outro quadro, pois que o bispo do Funchal, então D. Teodoro de Faria (1930–2025), pretendia que ali pudessem ocorrer futuramente celebrações religiosas. Foi assim necessário encontrar um retábulo completo, de pequenas dimensões, mas de três panos, equipado com uma imagem do orago, dentro da época de fundação da capela, 1715 e, depois, todo um equipamento de alfaias religiosas que lembrassem a anterior utilização, como uma cruz processional, uma naveta e um lampadário de latão, etc. A primeira cerimónia religiosa viria a ocorrer ali a 4 de dezembro de 1990 e, a partir de então, repetir-se-ia nesses primeiros dias de dezembro dos anos seguintes, dentro da tradição regional das chamadas *Missas do Parto*.

António Miranda, entretanto, tinha constituído uma interessante coleção pessoal de esculturas e pinturas religiosas, com especial referência para a figura de Cristo, com que equacionou vir a montar um museu. Foram-se sucedendo as hipóteses, primeiro, na área da igreja de Santo António de Lisboa, sob a tutela da irmandade ali montada e da arquidiocese de Lisboa, depois com várias instituições da margem sul do Tejo, entre Almada e a diocese de Setúbal, mas todas sucessivamente adiadas por motivos vários. A opção veio a recair na célebre igreja dos

791

Grande oratório barroco

Península ibérica, séc. XVII

Em carvalho pintado.
Com duas portas.
Decoração exterior representando à esquerda Santa Elena abraçando a cruz de Cristo e à direita a conversão de Imperador Constantino, rodeados por ramos de flores.
Interior profusa e ricamente decorado com entalhamentos policromados e dourados representando enrolamentos, pássaros, cabeças de anjos, putti e motivos florais.
(sinais de uso, pequenas faltas e defeitos)

DIM. 136 × 94 × 40 cm

€ 20.000 – 40.000

Clérigos do Porto, que em 2013 e sob uma nova e dinâmica direção da Irmandade foi alvo de amplo programa de reabilitação, tendo ficado as duas alas das antigas enfermarias disponíveis para poderem albergar um futuro *Museu Christus*.

A Irmandade dos Clérigos do Porto resultara da fusão de três instituições de beneficência de clérigos e que, não possuindo casa própria e igreja, entregaram o projeto ao arquiteto de origem italiana Nicolau Nasoni (1671–1773), que em junho de 1732, começava a construir a mítica torre, que se tornaria depois no símbolo da cidade do Porto. Em 2013 e 2014 procedeu-se à reformulação de todo o edificado, ao mesmo tempo um grupo de trabalho procedia à inventariação e transporte das cerca de 500 peças doadas à irmandade dos Clérigos, tendo o doador nomeado o signatário como seu comissário, tendo o novo museu sido inaugurado em junho de 2015. O fantástico trabalho coordenado pelo então padre Américo Aguiar (1973–) mereceu os maiores elogios e, entre outros prémios, em 2017, o *Vilalva*, da Fundação Gulbenkian e o *Europa Nostra*, da União Europeia.

O colecionador ainda viria a fazer uma doação à Câmara Municipal do Baião para o centro cultural do convento de Santo André de Ancede, vindo a ser agraciado a 23 de março de 2019, dia do Concelho, com medalha municipal de Mérito Cultural. Quando do seu falecimento, seria a Irmandade dos Clérigos do Porto a lamentar o ocorrido, entre outras instituições, descrevendo-o como "um homem determinado, convicto, que irradiava simpatia, e sempre disponível para partilhar saberes e histórias. Conceituado antiquário português (...), desde muito novo se interessou pelo colecionismo". Tendo adquirido um conjunto admirável de peças, "ao longo dos anos, nas mais variadas circunstâncias, tanto em território nacional como estrangeiro", veio a doá-las à "exposição permanente 'Christus', que comunica o diálogo entre Fé e Arte, em torno do maior tema do Cristianismo, que é a figura de Jesus Cristo. Reconhecendo a nobreza e a generosidade do gesto, fica o profundo agradecimento a António Miranda por ter permitido o enriquecimento do acervo do Museu dos Clérigos, mas, sobretudo, por ter disponibilizado para fruição pública um legado, reunido ao seu gosto e de inegável qualidade" (Irmandade dos Clérigos, Porto, 18/11/2020).



495

Santa Luzia

Portugal, séc. XVI/XVII

Óleo sobre madeira.

DIMENSÕES 103 × 32,5 cm

€ 2.000 – 4.000

PROVENIÊNCIA
Coleção Dr. António Miranda

UMA FACA NO OLHO[1]

HORÁCIO FRUTUOSO
ARTISTA VISUAL

Uma mulher apresenta-nos uma bandeja com dois olhos que, tal como ela, nos olham de frente. Desafiam quem vê esta pintura.

Visitar uma leiloeira é sempre um entusiasmo, nunca sei ao certo o que vou encontrar, mesmo que estude o catálogo antes de entrar. Sou surpreendido pelas dimensões, pela junção dos elementos, pelas pátinas que só o tempo sabe acrescentar, mas sobretudo surpreendido pela inesperada junção de tempos e lugares dos diferentes objectos. Por vezes aleatório, outras numa lógica pessoal de alguém que achou por bem fazer dessa maneira—talvez porque fosse assim que o antigo proprietário as organizou anteriormente na sua privacidade. Há um diálogo que na maior parte das vezes não é coerente, mas desperta os sentidos e faz olhar, mesmo que com suspeição, de uma outra forma. E nesse jogo há sempre algo que me seduz inesperadamente.

Foi o que me aconteceu ao visitar o acervo, ainda em catalogação, deste primeiro leilão da MATER. Outros objectos apresentados, já dispostos ou ainda a ser desembalados, seriam escolhas óbvias para me debruçar e escrever algumas palavras sobre eles, mas foi esta pintura de Santa Luzia que captou a minha atenção.

Arrisco a dizer, com a presunção de um jovem adulto, pintor com um interesse mais genuíno pela pintura contemporânea, que esta não é uma pintura excepcional, mas é uma representação que provoca e que dialoga com os paradigmas do nosso tempo, com os seus temas e com as suas representações no discurso contemporâneo.

É um retrato de corpo inteiro de uma Santa, uma mulher que se apresenta segura de si. É bela, segundo os padrões e descrições da época, ostenta joias e um vestido sofisticado, coberto por um manto dourado. É Santa Luzia, cuja história remonta aos primeiros séculos do cristianismo. Nascida numa família de boa condição social, recusou o casamento com o homem que a família lhe havia destinado. Este, sentindo-se rejeitado, denunciou a sua fé (então o cristianismo era uma religião perseguida e contracorrente),



acabando Luzia presa e condenada à prostituição. Resistindo e preservando miraculosamente a sua virgindade, consagrando-a a Cristo, é então torturada sendo-lhe arrancados os olhos, de modo a corromper aquilo que era reconhecido como a sua beleza. Outros relatos contam que é a própria Luzia quem os arranca, para deixar de ser admirada e consequentemente desejada.

Outra Santa cristã representada expondo os olhos é Santa Odília, embora os exiba sobre um livro e envergue vestes religiosas. Segundo a história, nasceu cega e por isso foi rejeitada pela família. Ainda jovem, foi baptizada e milagrosamente curada da cegueira, dedicando posteriormente a sua vida a Deus e fundando um mosteiro na Alsácia, ainda hoje lugar de peregrinação. Ambas as Santas estão associadas à cura das doenças oculares e à protecção dos cegos.

A questão dos olhos não se esgota na dimensão corporal. Na Epístola aos Efésios, Paulo fala dos "olhos do coração", *oculi cordis,*[2] uma visão interior que permite perceber aquilo que não se oferece imediatamente ao olhar sensível. Ver não significa simplesmente receber uma imagem, mas penetrá-la, interpretá-la e deixar-se afectar por aquilo que nela está invisível. Os olhos de Santa Luzia adquirem assim uma dimensão paradoxal, são simultaneamente aquilo que é mostrado e aquilo através do qual se reivindica uma outra forma de visão. Numa dimensão escatológica, esta ideia aproxima-se daquilo que a teologia cristã designa por visão beatífica—o vislumbre de Deus como experiência última e plena da visão.

Esta tensão entre ver e interpretar leva-me, por associação, à aruspicina—a prática divinatória da Antiguidade, particularmente entre os etruscos e os romanos—onde os arúspices examinavam as vísceras dos animais sacrificados, sobretudo o fígado, nelas lendo sinais em que pudessem interpretar a vontade dos deuses e fazer previsões. O olhar dirigido às vísceras não procura simplesmente observar o corpo, mas ler nele sinais de uma dimensão que o transcende. Tanto nos olhos de Santa Luzia, como nas vísceras do animal sacrificado, uma parte do corpo é deslocada da sua função ordinária e transformada em signo—aquilo que se vê remete para o que é preciso aprender a ver: uma imagem do invisível.



É neste ponto, como sugere Georges Didi-Huberman, que a aruspicina se aproxima do pensamento de Aby Warburg e do seu "Atlas Mnemosyne".[3] Se, na prática divinatória, as vísceras eram superfície sobre a qual era possível ler sinais, também a imagem pode ser entendida como uma superfície de inscrição e sobrevivência de formas e afectos. A exposição dos olhos de Santa Luzia não remete apenas para o atributo narrativo da Santa ou para o episódio do seu martírio, transforma essa parte do corpo num signo que exige ser visto e interpretado.

A lógica warburguiana permite prolongar esta questão para além da iconografia propriamente dita. No *Atlas*, imagens provenientes de épocas e contextos distintos são colocadas em relação para tornar visível a sobrevivência de determinadas formas, aquilo a que Warburg chamou de *Pathosformeln*. A imagem não conserva simplesmente um significado original, conserva também uma dimensão afectiva que pode ser reactivada em circunstâncias históricas completamente diferentes. O sentido não está apenas naquilo que uma imagem representou, mas também

naquilo que é capaz de provocar quando volta a ser vista.

Encontro um exemplo particularmente sugestivo dessa sobrevivência em "Confissões de uma Máscara" de Yukio Mishima.[4] No Japão anterior à Segunda Guerra Mundial, um adolescente descobre, escondido em casa, um livro de arte ocidental que ilustrava uma pintura de São Sebastião,[5] e descreve uma experiência inaugural de fascínio e desejo sexual. A imagem de um corpo jovem, ferido e exposto, concebida originalmente na tradição cristã de representação do martírio, é reactivada pelo olhar fora desse contexto religioso e cultural, gerando um significado peculiarmente diferente. O que sobrevive não é o significado original da imagem, mas a sua capacidade de afectar.

Esta tensão entre o desejo de ver aquilo que permanece para além do visível, encontra uma formulação radical no imaginário surrealista. "Un Chien Andalou" (1929), filme de Luis Buñuel e Salvador Dali, abre com um homem que observa a Lua e no momento seguinte, afia uma lâmina para cortar o olho de uma mulher. O corte do olho é uma violência contra o próprio acto de ver, pois o olho é o limite entre o mundo exterior e os territórios ocultos da mente e é ferido para abrir passagem ao sonho, ao desejo e ao inconsciente.

Anos antes, em "Le Voyage dans la Lune" (1902), de Georges Méliès, um projétil atinge o olho de uma Lua com rosto humano, introduzindo uma outra forma de transgressão do olhar. A imagem pode ser entendida como uma paródia da ambição científica de alcançar e dominar o desconhecido, mas revela simultaneamente o poder da imaginação para tornar acessível aquilo que permanece fisicamente inalcançável. Se, num caso, é necessário ferir o olho para ultrapassar os limites da realidade visível, no outro é a própria imaginação que permite projectar o olhar para além desses limites.

O olho é como um lugar paradoxal, instrumento de conhecimento, mas também de fronteira diante daquilo que não pode ser directamente apreendido. Queremos ver precisamente aquilo que não conseguimos alcançar, ou contemplar directamente, mas o próprio desejo de ver encontra um limite que não pode simplesmente ser ultrapassado.[6]

Esta impossibilidade de fixar o olhar sobre aquilo que nos excede encontra uma formulação lapidar na máxima de François La Rochefoucauld, curiosamente do mesmo século em que foi pintado o retrato de Santa Luzia da MATER: "Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement".[7] Tanto o sol, como a morte, constituem experiências-limite do olhar, uma pela intensidade da luz a outra pela impossibilidade de nos colocarmos plenamente diante daquilo que significa a própria finitude. Entre o desejo de olhar e a impossibilidade de sustentar esse olhar, abre-se precisamente o espaço da imagem.

A frase de La Rochefoucauld foi retomada, séculos mais tarde, por David Hockney em "A Year in Normandy"[8] — uma série de imagens produzidas durante o confinamento provocado pela Covid-19 –, Hockney dedicou-se à observação persistente da paisagem, acompanhando as variações da luz, das estações e do tempo. Aquilo que não pode ser olhado fixamente não deixa de poder ser observado, pelo contrário, exige duração. O olhar regressa, insiste, compara, aproxima-se e afasta-se, a imagem constrói-se nessa permanência diante das coisas, nesse intervalo entre o primeiro olhar e todos aqueles que se seguem. Ver deixa de ser um acto instantâneo, para se tornar uma prática temporal.[9]



É por isso que, entre o olho exposto, o olho ferido, o olho que procura ler e o olho que deseja alcançar aquilo que permanece distante, a pintura apareça finalmente não como uma resolução do olhar, mas como a sua continuação. Neste retrato de Santa Luzia, os olhos não são representados como parte retirada de um corpo, mas colocados sobre uma bandeja, a pintura sugere que estes pertencem à própria matéria da bandeja. O pintor olha, mas também altera aquilo que vê, pensa a imagem enquanto a constrói e, ao construí-la, absorve nela uma parte desse processo de ver. A imagem não é apenas aquilo que o pintor viu ou idealizou, é também o vestígio de tudo aquilo que teve de olhar novamente para poder vê-la. Pintar é isso, não fixar aquilo que se vê, mas transformar continuamente as relações entre elementos, até que uma nova possibilidade de ver se revele.

Por fim, ao olhar para esta pintura, a bandeja aparece-me como um espelho. Não porque nela veja o meu reflexo, mas porque os olhos devolvem o meu olhar. Recordo um *shinkyō*, o espelho que em certos templos Shintō permanece oculto no altar e não representa necessariamente o que queremos ver. É nessa reciprocidade que a pintura prolonga verdadeiramente o olhar, fazendo daquilo que vemos também uma superfície através da qual nos vemos a nós próprios.

NOTAS

1 Adaptação de uma expressão utilizada pelo pintor Michaël Borremans no documentário *Michaël Borremans: A knife in the Eye* (2009), de Guido de Bruyn. Ao explicar o que procura numa obra quando a considera terminada, este diz «move me, cut me at a certain point, a knife in the eye». O que pretende é que uma obra o afecte de uma maneira súbita, quase fisicamente, como uma faca no olho. Uma boa imagem não é necessariamente aquela que permite ver melhor, mas aquela que interfere violentamente com o nosso modo habitual de ver.

2 Efésios 1:18

3 Entre 2010 e 2011 o historiador de arte Georges Didi-Huberman comissariou a exposição "Atlas:¿Cómo llevar el mundo a cuestas?" no museu Reina Sofía, em Madrid. Esta exposição traduziu o legado esquecido do historiador e antropólogo Aby Warburg para o século XXI, reunindo obras de artistas que usam o arquivo, a colecção, e a montagem como resistência política e poética. O título evoca o titã Atlas, sugerindo que organizar imagens é a nossa forma de carregar e compreender o peso da história nas costas.

Em 2013 foi publicado, em Portugal, o livro "Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta" onde Didi-Huberman analisa o *Bilderatlas Mnemosine*, criado por Aby Warburg, entre 1924 e 1929, como uma forma de pensamento – em vez de organizar a história da arte de forma linear e cronológica. O atlas adopta o princípio de montagem, propondo com este ensaio "uma outra forma de legibilidade, metodológica e crítica sobre a memória inquieta das imagens, os *disparates* da cultura visual e os *desastres* da história, ainda hoje a remontar, tanto poética como politicamente".

4 "Confissões de uma Máscara" é um romance autobiográfico, escrito por Yukio Mishima e publicado em 1949, quando o autor tinha apenas 24 anos. A franqueza desarmante do tom com que o autor expõe desejos, conflitos e inseguranças íntimas, conferiu à obra uma força e modernidade pouco comuns na literatura japonesa da época, antecipando temas e tensões que viriam a marcar profundamente a vida e a obra do autor.

5 No livro é referido uma pintura de São Sebastião feita pelo pintor do Barroco Italiano Guido Reni. Ao longo da sua vida, Guido Reni pintou várias versões de São Sebastião, uma das mais célebres é a versão de c.1615–1616, actualmente no Musei di Strada Nuova, em Génova. Outra versão muito semelhante encontra-se no Museu do Prado, datada de 1619.

6 Quem se encontrava em Portugal, ou em Espanha, no dia 12 de Agosto de 2026, teve a oportunidade de assistir a um eclipse solar total. Embora o fenómeno tenha sido totalmente visível em algumas regiões, a sua observação exigia o uso de óculos de protecção, tendo sido amplamente

divulgados os riscos associados à observação directa do Sol. Ainda assim, foram vários os relatos de desapontamento perante a experiência de observar um eclipse total, em parte devido às expectativas criadas pelas imagens utilizadas para divulgar e explicar o fenómeno, captadas com lentes e equipamentos concebidos para esse efeito. A diferença entre essas imagens, de grande definição e intensidade, e aquilo que o olho humano efectivamente percepciona, tornou a experiência real surpreendentemente distinta da imagem previamente construída.

7 François de La Rochefoucauld publicou, em 1665, as "Réflexions ou sentences et maximes morales", obra que ficou conhecida simplesmente como "Máximas". É uma colecção de máximas breves sobre a natureza humana, o amor próprio, a vaidade, a amizade, a virtude e as relações sociais. La Rochefoucauld adopta frequentemente uma perspectiva moralista e cética, onde comportamentos aparentemente virtuosos são motivados por interesses ocultos e pelo *amour-propre*.

8 Este projecto foi apresentado no Musée de l'Orangerie, entre 2021 e 2022, com o título "A Year in Normandie – Remember that they cannot cancel spring". A obra apresentada foi um friso panorâmico de 90 metros de comprimento, criado a partir de uma centena de pinturas digitais feitas num iPad, posteriormente reunidas numa única composição, contínua e impressa em papel. A obra tem uma relação directa com a Tapeçaria de Bayeux, com cerca de 70 metros de comprimento, produzida no século XI. A obra foi também exibida em vídeo, surgindo com a máxima de La Rochefoucauld.

9 Em 2001 David Hockney publicou "Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters", um projecto de investigação sobre os instrumentos ópticos que poderão ter sido utilizados pelos grandes mestres da pintura ocidental, sobretudo do renascimento. A tese foi bastante debatida e continua controversa entre historiadores de arte, mas a importância do projeto incide sobre questionar a ideia tradicional de que a evolução do realismo na figuração pictórica aconteceu apenas pelo desenvolvimento da habilidade manual. A referência a este projecto é uma provocação sobre a própria prática da observação. Até que ponto conhecer aquilo que se vê depende do tempo dedicado a olhar, repetir e permanecer perante o mesmo assunto, e até que ponto pode ser mediado ou auxiliado pela tecnologia? A questão permite pensar a pintura como uma prática temporal, onde a duração da observação não se limita a registar o que está diante do artista, mas para construir conhecimento sobre aquilo que vê.



943

Grande floreira com plateau Belle-Époque, GUILHERME SOARES

Em prata portuguesa (833/000). Decoração relevada, vazada e cinzelada ao gosto rocaille, de grande qualidade. Plateau recortado assente sobre quatro pés, cartelas ao centro e topos com duas asas em voluta e ramagens, fundo em espelho biselado. Floreira com profusíssima decoração com cartelas, volutas, flores, conchas, folhas e frisos arquitectónicos, nos topos com duas asas cinzeladas. Interior com alma em cobre dourado.
Contraste do Porto em uso de 1887 a 1937 e marca de ourives de Guilherme Soares (reg. 1887).
(sinais de uso)

COMPRIMENTO 73,5 cm (plateau)
PESO 2032 g (prata da floreira)

€ 2.200 – 3.200

PROVENIÊNCIA Coleção particular, Estoril



TIA ULA: MEMÓRIAS DE UMA VIDA ENTRE BERLIM E PORTUGAL

FILIPA REINHARDT DE ANDRADE

A Tia Ula nasceu em Berlim, em fevereiro de 1932. Filha única, viveu a sua juventude durante a Segunda Guerra Mundial, experiência que a marcou profundamente e lhe ensinou o valor da amizade, da determinação e de nunca desperdiçar nada.

Talvez por isso ainda hoje me lembre de encontrar, no seu sótão, uma garrafa de Coca-Cola e alguns enlatados com cerca de dez anos de validade ultrapassada, cuidadosamente guardados porque, segundo ela, "ainda podiam servir". Eram pequenos vestígios de uma época em que nada se deitava fora e em que se aprendia a dar valor a tudo.

Aos 29 anos veio passar férias a Portugal, a casa de uma amiga. Foi aqui que conheceu o tio Frants, que pertencia a uma família alemã estabelecida em Portugal. Os meus bisavós, avós de Frants e do meu pai, tinham vindo de Berlim com os seus filhos para se fixarem no país e montar uma fábrica de tecidos em Chelas. Foi nesta família, já com uma vida construída em Portugal, que Ula encontrou o homem que viria a ser o grande amor da sua vida.

Foi amor à primeira vista. Ula regressou a Berlim, mas os dois mantiveram durante um ano um namoro feito de cartas, até que Frants foi buscá-la para lhe pedir a mão. Ficaram juntos durante os quarenta anos seguintes.

A fábrica acabou por passar para as gerações seguintes. Quando, muitos anos depois, entrou em dificuldades, Frants e o meu pai, que eram muito amigos e partilhavam um enorme sentido de responsabilidade, recusaram-se a abandonar os trabalhadores sem lhes garantir as indemnizações a que tinham direito. Quando as máquinas deixaram de funcionar, chegaram a tingir tecidos à mão para conseguir continuar a vender e cumprir esse compromisso. Levaram essa responsabilidade até ao fim, com grande sacrifício pessoal, e ambos acabaram por morrer aos 60 anos, depois de anos de exposição aos produtos químicos.

Era esse mesmo sentido de determinação, lealdade e responsabilidade que eu reconhecia na Tia Ula.

Ula e Frants não tiveram filhos e eram ambos filhos únicos. Talvez por isso tenham



903

Alfinete Belle-Époque

Em prata e ouro, cravejado com uma pequena pérola natural (~3,8mm), 77 diamantes talhe antigo de brilhante com o peso total aproximado de 3,70ct e o diamante central em talhe antigo de brilhante como peso aproximado de 0,70ct. Trabalho possivelmente alemão, ca.1900. (pequenos sinais de uso)

DIMENSÕES 3,8 × 4,2 cm
PESO 2,4 g

€ 1.000 – 1.500

PROVENIÊNCIA Coleção particular, Estoril



sentido ainda mais a responsabilidade de guardar aquilo que vinha dos seus antepassados. Eram grandes colecionadores e, sobretudo, guardadores de histórias. Durante toda a vida foram preservando objetos, memórias e testemunhos de uma família que atravessou gerações e fronteiras.

Quando a Tia Ula morreu, há um ano, eu sabia que tinha vivido de forma muito simples. Não imaginava, por isso, o passado que estava escondido no seu sótão.

Dentro de antigas arcas encontrei vestidos, chapéus, leques, loiças, fotografias, cartas e postais. Foi também através dos recortes de revistas e das cartas de agradecimento, encontrados no sótão, que descobri que muitos daqueles objetos já tinham sido doados pelos meus tios ao Museu Nacional do Traje e ao Museu do Brinquedo. Entre eles estavam vestidos, chapéus e uma extraordinária coleção de brinquedos.

889

Anel diamantes e esmeralda

Anel em ouro (750/000), cravejado em prata com 12 diamantes talhe antigo de brilhante com o peso total aproximado de 1,00ct e uma esmeralda talhe esmeralda com 8,25x5,50x3,39mm e o peso aproximado de 1,13ct.
Trabalho possivelmente alemão, c.1900.
(sinais de uso, esmeralda com muito desgaste na superfície)

TAMANHO 18,5 mm
PESO 4,9 g

€ 400 – 600

PROVENIÊNCIA Coleção particular, Estoril

Era como se, entre as caixas e as arcas, a própria Ula me tivesse deixado pistas para reconstruir a história daquilo que tinha guardado e, generosamente, partilhado com outros.

Entre os brinquedos doados estavam os soldados de chumbo, uma das paixões do Tio Frants. Trocava correspondência com outros colecionadores e, numa dessas cartas, falava dos seus "soldados". A carta foi intercetada pela polícia, que julgou tratar-se de soldados de verdade e de uma mensagem em código. Frants, o homem mais pacífico do mundo, acabou detido. O susto foi grande, mas, depois de esclarecido o equívoco, a história transformou-se numa divertida anedota de família.

Algumas das peças que agora chegam a este leilão fazem parte dessa mesma memória. A secretária e a cadeira pertenceram ao avô da Tia Ula, um homem determinado e muito trabalhador. A pregadeira e os anéis pertenceram a uma senhora da alta sociedade, muito bonita, casada com um tio da Ula, de quem ficaram numerosos retratos, onde surge elegantemente vestida, com fatos e magníficos chapéus. O centro de mesa e as tesouras de morrões pertenciam também a essa casa.

São peças que atravessaram gerações e fronteiras: objetos de uma família alemã que encontrou em Portugal uma nova casa e que foram cuidadosamente preservados ao longo de décadas.

Para mim, estas peças têm um significado que vai muito além do seu valor material. Ao abrir aquelas arcas, descobri uma parte da história da minha família que até então desconhecia. Era como abrir pequenas janelas para pessoas e vidas que já não conheci, mas que, através das suas fotografias, cartas, roupas e objetos, voltavam por momentos a estar presentes.

Fui, de certa forma, a filha que a Tia Ula não teve. Partilhámos a vida e conheci de perto a sua determinação, independência, generosidade e, sobretudo, a sua enorme fidelidade ao amor pelo Frants.

É por isso que me deixa feliz ver estas peças chegar a um leilão. Depois de tantos anos guardadas, podem agora encontrar novas casas e novas vidas. Quem as levar consigo talvez não conheça toda a história que carregam, mas poderá acrescentar-lhes uma nova.

Talvez não seja por acaso que esta nova casa que agora acolhe estas peças se chama MATER.

A Tia Ula não foi mãe de filhos, mas foi, à sua maneira, uma mãe para mim. E eu sei que a sua despedida não foi um fim. Acredito que o melhor está sempre para vir e que, para além desta vida, existe a eternidade.

O seu último olhar foi de espanto. Gosto de imaginar que, naquele instante, se surpreendeu com o encontro de tantos dos seus amores: o seu Frants, aqueles que amou ao longo da vida e, finalmente, com a Mãe e o próprio Amor.

E talvez seja essa a melhor forma de honrar a Tia Ula: aquilo que ela guardou com tanto cuidado não ficar fechado numa arca, mas continuar a ser vivido, apreciado e contado.

No final da sua vida, Ula dizia que tinha tido "uma vida boa".

Gosto de pensar que estas peças são também parte dessa vida boa—e que, através delas, uma pequena parte da sua história continuará.

Hoje, estas peças saem das arcas onde permaneceram guardadas durante tantos anos e começam uma nova viagem. Vão encontrar outras casas, outras pessoas e outras histórias.

E talvez, dessa forma, aquilo que a Tia Ula tanto soube guardar continue a viver—agora nas mãos de outros, mas sempre guardado no coração de quem a amou.



328

A Country Market
Franz Meerts (1836–1896)

Óleo sobre tela.
Assinado.
(reentelado)

DIMENSÕES 85,5 × 129,5 cm

€ 6.000 – 8.000











58, 59, 60, 61

Il Sogno di Giuseppe, Il Sagrifie di Abrame,
Mosè al Pozzo di Madian, Giuseppe Violentato da Putifara

Escola italiana, séc. XVII

Quatro óleos sobre cobre.
Molduras em ébano com aplicações em bronze relevado representando cabeças de anjos e vidro simulando lápis-lazúli.
(defeitos, vestígio de xilófagos)

DIMENSÕES 43 × 35 cm (cobre),
57 × 49 cm (total) (cada)

€5.000 – 8.000 (cada um)



O BEIJO DE JUDAS

VÍTOR SERRÃO
HISTORIADOR DE ARTE, PROFESSOR CATEDRÁTICO
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

Esta muito interessante peça maneirista portuguesa de cerca de 1600, proveniente de um antigo e desmembrado retábulo de ignota origem, constitui um valioso testemunho da fase de grande produção seriada a que se convencionou chamar Contra-Maniera (o Maneirismo da Contra-Reforma) e da arte daquele que, na passagem do século XVI para o XVII, foi o seu mais ilustre representante. Representa a Prisão de Jesus no passo do Beijo de Judas, incluindo o dinâmico sub-tema do corte da orelha de Malco por São Pedro, que ocupa o primeiro plano da composição.

Simão Rodrigues, o seu autor, já em 1589 era considerado «hum dos milhores pimtores de imaginaria de olio que há nestes Reynos», trabalhando também a fresco, e como iluminador, tendo sido elogiado pelo exigente tratadista Félix da Costa Meesen, em 1696, por ser «homem de raro engenho, e mui fasil no pintar», o que se confirma face à boa qualidade de desenho deste Beijo de Judas, inspirado nos modelos de Roma do tempo de Gregório XIII e Sisto V, em que o pintor se formou. O tema, que Simão repetiu numa das tábuas da sacristia da Sé Velha de Coimbra (c. 1607), hoje no Museu Nacional Machado de Castro, bem como em duas tábuas de oficina, uma no retábulo da Misericórdia de Tancos (c. 1600), exposto no Museu Diocesano de Santarém, e outra na igreja de Santa Maria do Castelo de Torres Vedras, é tratado com elegância compositiva e sentido didascálico, atento a pormenores de chiaroscuro que a atmosfera de notturno acentua. Simão viu, por certo, os frescos do Oratorio del Gonfalone em Roma, onde pode ter tomado modelo inspirador para esta precisa composição. A sua arte, de facto, segue os mesmos modelos da pittura senza tempo de vínculo tridentino, sobretudo os da pintura romana da geração de Federico Zuccaro, Cesare Nebbia ou Livio Agresti, sem esquecer Pomarâncio, e a lição do português Campelo, em que se inspirou em mais que uma obra. É essa mesma linguagem tardo-maneirista, que dominava os cânones imagéticos da Contra-Reforma nos anos jubilares circa 1600, que se sente nesta pintura, tão atenta à clareza do discurso devocional.

Como foi pela primeira vez destacado por Adriano de Gusmão, no livro Simão Rodrigues e seus colaboradores (1956), as obras mais individualizadas do pintor atestam uma qualidade que se superioriza aos dos seus contemporâneos, como se vê nas obras de Coimbra (sacristia da igreja do Carmo e capela da Universidade). Dirigiu uma operosíssima oficina na freguesia do Socorro, em Lisboa, onde actuaram vários participantes, como o futuro pintor régio Domingos Vieira Serrão (c. 1565–1632), e vários outros de que se conhecem os nomes e as obras, o que conduziu a que muitas das encomendas geradas nesse âmbito padeçam de repetitividades de receita e revelem fragilidades de acabamento. Não é o caso desta esplêndida pintura do Beijo de Judas, saída directamente das mãos do mestre. Trata-se de peça muito típica do seu repertório directo, com a robustez de pose das figuras (a postura dos soldados, por exemplo, repete-se em tábuas como as do antigo retábulo de Santa Cruz de Coimbra, hoje na sacristia do Carmo dessa cidade, de 1611), bem como o forte sentido de pathos que a modelação de claro-escuro acentua. Atesta-se, enfim, a soltura de desenho no modo muito pessoal de caracterizar os escorços de cabeças, que valem como assinaturas do artista.

A MATER agradece ao Professor Doutor Vítor Serrão a autorização para republicar este texto.

75

Beijo de Judas
Simão Rodrigues (c.1650–1629)

Óleo sobre madeira

DIMENSÕES 137 × 117 cm

€ 10.000 – 18.000





191

Alfinete/pendente

FRÉDÉRIC BOUCHERON (att.)

Em ouro (750/000) cravejado com meias-pérolas naturais e um camafeu em ágata cornalina representando perfil clássico.
Estrutura desmontável permitindo o uso como alfinete ou pendente.
Contraste francês, trabalho do 3º quartel do séc. XIX.
Com o estojo original à medida em pele castanha e forrado a seda e veludo com compartimento no verso para guardar os elementos de fixação que não estão a uso.
(pequenos sinais de uso, estojo com alguns defeitos)

ALTURA 6 cm (como pendente)
PESO 34 g

€ 3.500 – 5.000

251

Invulgar pulseira Art Deco de diamantes

Em platina com o toque aproximado de 800/000.
Construção integralmente articulada formando círculos e losangos, cravejada com diamantes talhe rosa e 84 diamantes talhe antigo de brilhante com o peso total aproximado de 8,00ct.
Trabalho possivelmente francês dos anos 1920/1930.
(sinais de uso, falta um pequeno diamante)

COMPRIMENTO 17,5 cm
PESO 23,6 g

€ 11.000 – 19.000





915

Invulgar diamante macla

Em talhe rosa triangular modificado, com o peso de 4,14 quilates (de boa cor, com inclusões relevantes (I2) e a cintura em bruto).

11,8 × 11,5 × 3,7 mm

€ 2.500 – 4.000



777

Busto de Madame Chauvire (?)

Segundo Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785)

Terracota, peanha em mármore torneado.
França, século XIX.
(pequenas faltas na patine)

ALTURA 72 cm

€ 1.500 – 3.000



MADAME CHAUVIRE (?)
Um busto em terracota segundo Jean-Baptiste Pigalle e o revivalismo *dix-huitième*

SÉRGIO MONTEIRO ABRANTES
CONSERVADOR DE ESCULTURA DO PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA

Entre as obras que a MATER apresenta ao mercado no seu leilão inaugural conta-se um busto feminino, em terracota patinada, assente sobre peanha torneada de mármore *brecciado*. A jovem mulher representada volta ligeiramente a cabeça à direita; no rosto, o olhar introspectivo e o sorriso retraído elaboram a expressividade recatada da figura, que o escultor contrapõe à sensualidade contida de um peito sugestivamente descoberto. O penteado, erguido em altura e cingido por um diadema ornado de estrelas, prolonga-se em madeixas onduladas que libertam volumosos canudos sobre a nuca e o ombro direito; o peitilho de pregas franzidas e o manto drapeado *à l'antique*—recurso que subtrai a retratada à moda do momento—completam uma figura que materializa, quanto ao traje, convenções correntes no retrato escultórico francês de setecentos[1], verificáveis em bustos de mestres como Lemoyne, Pajou, Caffieri ou Houdon. O reverso, sumariamente tratado e percorrido por marcas de espátula, denuncia uma obra pensada para fruição frontal, no interior do espaço doméstico. Na sua materialidade, este busto condensa o imaginário do retrato de corte francês da segunda metade do século XVIII e, simultaneamente (como se verá), a obsessão com que as elites o recuperaram no século seguinte.

Trata-se, muito provavelmente, da cópia oitocentista de um busto em terracota atribuído a Jean-Baptiste Pigalle (Paris, 1714–1785), hoje pertencente ao acervo do Michele and Donald D'Amour Museum of Fine Arts, em Springfield (Massachusetts, EUA) no qual a tradição identifica Madame Elise Chauvire (?)[2], figura de biografia obscura, sobre a qual nos deteremos adiante. A comparação entre os dois exemplares—quanto à composição, na modelação do cabelo, na sintaxe de pregas e até no tratamento do reverso—não deixa margem para dúvidas quanto à filiação directa do busto agora apresentado no modelo existente em Massachusetts; as diferenças de execução e de acabamento superficial, adiante discutidas, situam-no, porém,

em momento posterior, que julgamos poder fixar-se no século XIX.

Descendente de uma linhagem de mestres marceneiros estabelecidos em Saint-Nicolas-des-Champs (Paris)[3], Jean-Baptiste Pigalle formou-se com Robert Le Lorrain (1666–1743) e, a partir de 1734, na *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, para onde entrou por influência de Jean-Baptiste Lemoyne, mestre e amigo de toda a vida[4]. Completada a formação, a expensas próprias, no círculo da *Académie de France* em Roma[5], apresentou em 1744 a sua obra de recepção—*Mercure attachant ses talonnières*[6]—sendo então recebido como académico de pleno direito (fora *agréé* em 1741). A sua carreira desenrolou-se entre grandes empreendimentos monumentais, como o mausoléu do marechal de Saxe (Estrasburgo, 1753–1776) ou o monumento a Luís XV (Reims, 1765), e registos mais íntimos, de que são exemplo o busto de *Madame de Pompadour* (mármore, 1748–51)[7], o *Auto-retrato* ou o audacioso *Voltaire nu* (mármore, 1776)[8]: retratos em que Pigalle revela um naturalismo desconcertante, atento ao carácter de retratados com quem manteve, quase sempre, amizades ou afinidades pessoais[9].

A terracota ocupa, neste contexto, um lugar de eleição. Material, por definição, do esboço[10] (ou esquisso[11]), a terracota foi, pelo menos desde finais do século XVII, objecto de atracção para diversos coleccionadores[12], que nos barros buscavam—por oposição à frieza do mármore, de execução delegada—«le feu et le véritable talent de l'Artiste», como referiu La Live de Jully[13] a propósito da sua colecção de modelos. Foi em França, e ao longo de setecentos, que este coleccionismo se expressou com maior intensidade. Neste percurso, aliás, o próprio estatuto da terracota se transformou, quando esta se tornou, progressivamente, veículo de composições de assunto galante—ninfas, bacantes, sátiros—ou de alguns géneros de escultura figurativa, como o busto-retrato, destinados à fruição íntima[14]; muitas das terracotas de Claude Michel, dito Clodion (1738–1814), já não são, por exemplo, modelos para uma fase seguinte da composição, mas obras autónomas que, embora moldadas, conservavam a aparência do barro acabado de modelar—atributo de escultura produzida para o consumo de luxo, no seio de uma cultura de crescente mercantilização[15]. Foi neste universo que floresceu o retrato feminino em terracota com o peito *en négligé*[16] e o drapeado *à l'antique*: fórmula que suspende, deliberadamente, a retratada entre a efígie individual e a *tête de fantaisie*[17], e cuja ambiguidade, longe de constituir uma fraqueza estilística, era condição do seu êxito[18]—libertando o busto da contingência biográfica, tornava-o desejável enquanto puro objecto de deleite, independentemente da identidade (ou do esquecimento) de quem lhe emprestou o rosto. O busto de *Madame Chauvire* é, deste género instável, um exemplo eloquente.

Sobre a retratada, pouco se sabe. A identificação de *Madame Elise Chauvire* (?) remonta ao catálogo da colecção de Paul Magriel (1906–1990), publicado em 1969, e tem sido mantida pelo Museum of Fine Arts de Springfield[19]. Trata-se, como já referido, de uma figura biograficamente obscura, ausente (com esta denominação) dos catálogos históricos da obra artística de Pigalle[20]; o mais plausível é que pertencesse ao círculo de sociabilidade do escultor—que retratou, com assinalável frequência, amigos e figuras próximas—sem que se possa excluir inteiramente a hipótese de uma ligação da retratada à corte de Versalhes. Esta obscuridade, convirá notar, em nada surpreende num género que, como vimos, prescindia da contingência biográfica dos seus modelos. Coleccionador norte-americano de escultura europeia de pequeno formato, Paul Magriel reuniu um notável conjunto de barros, bronzes e marfins, no qual se incluía o exemplar hoje conservado em Springfield[21]; esse busto transitou depois, possivelmente por herança, para o seu irmão, Charles Magriel (1913–2005), empresário e notável coleccionador dos vidros de René Lalique, que o doou ao referido museu[22]. Nem o exemplar americano nem o presente busto se encontram assinados, pelo que tanto a autoria como a identificação da modelo assentam nesta tradição historiográfica que, em face da investigação realizada,



não vemos razões para contrariar, ainda que a prudência aconselhe a mantê-la sob a forma de atribuição.

Resta a questão, porventura a mais interessante do ponto de vista da história do gosto, relativa à datação do busto agora apresentado. A observação directa da peça revela, nas pequenas lacunas superficiais, um suporte mais claro sob o revestimento (sinal de uma patine aplicada a frio, posterior à cozedura), dois indícios que apontam para uma execução oitocentista. O material corrobora, assim, a datação proposta para este busto: se a terracota se prestava eficazmente à reprodução de originais por moldagem (com ganhos de verosimilhança)[23], a patine acastanhada que o reveste é, neste quadro, um dos indícios mais palpáveis do contexto histórico em que se supõe ter sido executado. Prática corrente em oficinas oitocentistas, a aplicação de patine permitia—como solução de acabamento—uniformizar superficialmente o suporte (dissimulando eventuais vestígios de moldagem ou retoques), conferindo à obra, enfim, uma aparência de antiguidade[24].

O fenómeno da cópia merece, nesta lógica, a sua reabilitação como objecto de estudo, a qual não subsiste sem a devida contextualização histórica. Surgido em França nos meados do século XIX, o revivalismo *dix-huitième siècle* conheceu, durante o denominado Segundo Império (1852–1870), o seu período de maior difusão sociocultural e artística[25], nele convergindo dinâmicas históricas, entre as quais se incluem a instrumentalização política do legado cultural do Antigo Regime, a formação de um mercado para as suas imagens e para os seus objectos, e novas correntes historiográficas, empenhadas em resgatar do desdém—neoclássico e revolucionário—os artistas de setecentos, reivindicando-os como «filhos do génio» franceses, segundo os irmãos Goncourt—Edmond (1822–1896) e Jules (1830–1870)[26]. Do ponto de vista teórico e literário, a obra dos dois irmãos foi decisiva para a formação do gosto *dix-huitième*: os doze fascículos de *L'Art du dix-huitième siècle*, publicados entre 1859 e 1875, estabeleceram o cânone da reabilitação artística de setecentos e, erigindo em clássicos mestres como Watteau, Chardin, Boucher, La Tour, Greuze ou Fragonard, operaram uma verdadeira «nacionalização» destes artistas, doravante reclamados como expressão maior da escola francesa[27].

Politicamente, o Segundo Império—cuja legitimidade formal assentava no plebiscito e na memória napoleónica—buscou na herança do Antigo Regime o prestígio dinástico que lhe faltava, instalando os soberanos nos antigos palácios reais e tirando partido, cenograficamente, dos seus programas decorativos históricos[28]. À imperatriz Eugénia de Montijo (1826–1920) coube a legitimação oficial deste gosto: fascinada pela memória de Maria Antonieta, em cuja figura modelou a construção da sua própria imagem pública[29], a imperatriz habitou os lugares que haviam sido os da rainha, aí reunindo mobiliário, *bronzes d'ameublement* e *objets d'art* do reinado de Luís XVI[30] e promoveu, por ocasião da Exposição Universal de Paris (1867), a exposição retrospectiva de recordações da rainha no Petit Trianon[31].

A redescoberta, porém, da produção artística de setecentos, como demonstrou Francis Haskell, não se decidiu apenas no terreno da literatura ou da política; disputou-se, igualmente, no mercado de arte e nas práticas de coleccionismo[32]. Amadores como Hippolyte Walferdin (1795–1880)—que às pinturas e desenhos de Fragonard juntou terracotas de Houdon, entradas no Louvre após a sua morte, em 1880[33]—ajudaram a resgatar do esquecimento artistas que a Revolução proscrevera. Sem o amparo de uma literatura crítica—o repertório dos irmãos Goncourt não abrange nenhum escultor—a fortuna oitocentista da escultura de Setecentos decidiu-se na confluência de factores que dificilmente se isolam: o mercado e as suas edições, as grandes exposições universais, a circulação internacional de cópias e a decoração de interiores, terreno que é precisamente o do busto que a MATER apresenta ao mercado. Na segunda metade do século XIX, ateliês, manufacturas e fundições europeias produziram, a partir do repertório de mestres como Pigalle, Pajou, Houdon ou Clodion, inúmeras edições, cópias e reduções—em bronze, terracota,



BUSTO DE MADAME CHAUVIRE (?)
JEAN-BAPTISTE PIGALLE (1714–1785) (ATRIB.)

TERRACOTA, PEANHA TORNEADA DE MÁRMORE.

MICHELE AND DONALD D'AMOUR MUSEUM OF FINE ARTS (MASSACHUSETTS), INV. MFA-81.S02. DOAÇÃO DE CHARLES MAGRIEL. | © MICHELE AND DONALD D'AMOUR MUSEUM OF FINE ARTS, FOTOGRAFIA DE JOHN POLAK

biscuit e gesso—destinadas à decoração dos salões da aristocracia e da alta burguesia, clientela com um apetite voraz por obras célebres, que os originais, raros e inacessíveis, não podiam saciar[34]. A fundição parisiense de Ferdinand Barbedienne (1810–1892), associada desde 1838 ao processo de redução mecânica patenteado por Achille Collas (1795–1859), converteu as suas reproduções de escultura (antiga e moderna) em artigo de consumo à escala europeia[35]; na terracota, o ateliê de Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824–1887) editou, a ritmo industrial, bustos femininos, grupos e estatuetas no vocabulário mitológico e galante de Clodion—«genre de Clodion», classificavam os catálogos de venda; «A. Carrier d'après Clodion», assinava o próprio escultor[36]. «C'est le Louvre chez soi», resumia, em 1907, a revista *L'Art et les artistes*[37].

Não surpreende, assim, que reduções, edições e cópias escultóricas circulassem à escala internacional, uma trajectória que o busto de *Madame Chauvire* (tanto o do Museum of Fine Arts de Springfield, como aquele que agora é apresentado pela MATER) terá partilhado, enquanto outras versões—ora catalogadas como «d'après Pigalle», ora apresentadas como autógrafas—têm aflorado no mercado francês[38]. Independentemente do contexto da sua produção e da obscuridade biográfica de quem lhe emprestou o rosto, o busto agora apresentado pede, antes de mais, para ser lido como testemunho material do revivalismo *dix-huitième*: saído de uma oficina oitocentista que, embora não identificada, reproduziu o modelo com fidelidade e o vestiu com a patine de uma antiguidade que originalmente não tinha, o busto é, na sua própria matéria, o registo de um gosto e do mercado que o serviu. E pede igualmente para ser lido na condição de cópia, a qual não se confunde com falsificação, nem o diminui como obra de arte ou artefacto histórico. A cópia não é, aqui, um duplicado inerte; é a vida póstuma das formas, uma matéria de que também se faz a História da Arte.

NOTAS

1 Draper, James David; Scherf, Guilhem (Eds.) – *Playing with Fire: European Terracotta Models, 1740–1840*. New York; Paris; New Haven: Metropolitan Museum of Art; Réunion des musées nationaux; Yale University Press, 2003, pp. 93–113.
2 Inv. MFA-81.S02. *Small Sculptures from the Collection of Paul Magriel*. New London: Lyman Allyn Museum, 1969, p. 3. Agradeço a Kris Ludwig e a Stephen Sullivan (Michele and Donald D'Amour Museum of Fine Arts, Springfield) as informações prestadas sobre a proveniência do exemplar existente em Massachusetts, bem como as fotografias da peça.
3 Tarbé, P. – *La vie et les oeuvres de Jean-Baptiste Pigalle, sculpteur*. Paris: J. Renouard, 1859, p. 5.
4 Suard, Jean-Baptiste-Antoine – "Eloge de Pigalle, célèbre statuaire", *Mélanges de Littérature*, III. Paris: Dentu Imprimeur-Librairie, 1805, pp. 285–387.
5 *Idem*, pp. 18–19.
6 Museu do Louvre, inv. MR 1957; N 15437 (mármore; gesso de 1742, apresentado no *Salon*).
7 Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.7.70.
8 Paris, Musée du Louvre, inv. ENT 1962.01.
9 Réau, Louis – *J.-B. Pigalle*. Paris: Tisné, 1950.
10 Baudry, Marie-Thérèse; Bozo, Dominique — *Sculpture. Méthode et vocabulaire*, 4.ª Ed. Paris: Centre des monuments nationaux / Éditions du Patrimoine, 2000, pp. 16–20; 65–71
11 Assis Rodrigues, Francisco de — *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 173.
12 Baker, Malcolm – "Variety and Ambiguity: what do we mean by a *Sculpture Collection*" in Baker, Malcolm; Reist, Inge (Eds.), *Sculpture Collections in Europe and the United States 1500–1930. Variety and Ambiguity*. Leiden, Boston: Brill, 2021, p. 12.
13 [Jully, Ange-Laurent de La Live] – *Catalogue historique du cabinet de peinture et sculpture*

françoise de M. de Lalive. Paris: Imprimerie de P. Al. de Le Prieur, 1764, vii.

14 Baker, Malcolm, *op. cit*., p. 12.

15 *Ibidem*.

16 Cf. Baker, Malcolm – *The Marble Index: Roubiliac and Sculptural Portraiture in Eighteenth-Century Britain*. New Haven: Yale University Press, 2014.

17 Cf. Allard, Sébastien; Scherf, Guilhem – *Portraits publics, portraits privés, 1770–1830*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2006.

18 No domínio pictórico v. Percival, Melissa – *Fragonard and the Fantasy Figure: Painting the Imagination*. Farnham: Ashgate, 2012.

19 *Small Sculptures from the Collection of Paul Magriel*. New London: Lyman Allyn Museum, 1969, p. 3

20 "Histoire des Oeuvres de J.-B. Pigalle depuis 1785 jusqu'a nous jours" in Tarbé, P., *op. cit*., pp. 227–247.

21 Cummings, Paul (entrev.) – *Oral history interview with Paul D. Magriel*, 12–25 de Novembro de 1970. Archives of American Art, Smithsonian Institution (transcrição disponível em linha).

22 *The Glass of René Lalique: The Magriel Collection*. Amherst: Mead Art Museum, Amherst College, 1979.

23 Baudry, Marie-Thérèse; Bozo, Dominique, *op. cit*., pp. 95–96; 552–565.

24 *Ibidem*, pp. 353–354; Assis Rodrigues, Francisco de, *op. cit*., p. 287.

25 *The Second Empire: Art in France under Napoleon III*. Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, 1978.

26 Goncourt, Edmond de; Goncourt, Jules de – *L'Art du dix-huitième siècle*. Paris: Ernest Flammarion; Eugène Fasquelle, 1879–1884, p. 97 (fascículo dos Saint-Aubin): «Singulière patrie que la nôtre! Ingrate seulement pour les enfants de son génie!».

27 Os fascículos consagram-se exclusivamente a pintores, pastelistas, desenhadores e gravadores; cf. Cabanès, Jean-Louis – «L'art du dix-huitième siècle: histoire et esthétique», *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n.º 23, 2016, pp. 27–38.

28 Denis, Arnaud – "Les résidences impériales, ameublement et décor" in Cogeval, Guy; Badetz, Yves; Perrin, Paul; Vial, Marie-Paule (Dir.), *Spectaculaire Second Empire, 1852–1870*. Paris: Musée d'Orsay / Skira, 2016, pp. 137–146.

29 McQueen, Alison – *Empress Eugénie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*. Farnham: Ashgate, 2011, pp. 99–101.

30 Denis, Arnaud, *op. cit*., pp. 140–143

31 Pincemaille, Christophe – "L'Imperatrice Eugénie et Marie-Antoinette autour de l'exposition rétrospective des souvenirs de la Reine au Petit Trianon en 1867", *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, n.º 6, 2003, pp.123–134.

32 Haskell, Francis – *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. Londres: Phaidon, 1976, pp. 71–95

33 *Collection de feu M. Walferdin. Tableaux et Dessins de l'École Française: oeuvres importantes de H. Fragonard, Boucher, Greuze, Géricault, etc. Terre cuites par Houdon* [...]. Paris: Imp. J. Claye, 1880, pp. 53–54.

34 Pingeot, Anne (Dir.) – *La sculpture française au XIXe siècle*. Paris: Reunion des Musées Nationaux, 1986, pp. 80–93.

35 Rionnet, Florence – *Les bronzes Barbedienne. L'oeuvre d'une dynastie de fondeurs (1834–1954)*. Paris: Arthena, 2016.

36 As fórmulas de classificação e assinatura colhem-se na catalogação corrente do mercado.

37 *L'Art et les artistes: Revue mensuelle d'art ancient et moderne*, Tome V, 1907.

38 CONAN Hôtel d'Ainay (Lyon), venda de 22 de Outubro de 2024, lote 433: « Jean Baptiste Pigalle – Madame Chauvire ? ». O próprio mercado adopta a grafia interrogativa; a existência de um exemplar dito assinado e datado, que não pudemos examinar, recomenda cautela na cartografia das versões deste busto.

822

Fauteuil D. Maria

José Francisco de Paiva (1744–1824)
Porto, segunda metade do séc. XVIII

Em pau-óleo.
Pernas dianteiras caneladas.
Braços de formato sinuoso com remate em voluta.
Assento e costas forrado a tecido adamascado com flores.
(sinais de uso, pequenas faltas e defeitos)

DIMENSÕES 98 × 68 × 63 cm

€ 800 – 1.200



816

Cadeira de canto D. José I (1750–1777)

Portugal, séc. XVIII.

Em pau-santo entalhado
Pés com folhas de acanto.
Assento forrado a tecido adamascado em tons de azul.
Tabela dupla recortada, vazada e entalhada com motivos florais.
Cachaço recortado e entalhado.
(sinais de uso, pequenas faltas, defeitos e pequenos restauros)

DIMENSÕES 84 × 74 × 67 cm

€ 1.500 – 3.000



99

Cadeira de secretária D. José I (1750–1777)

Portugal, séc. XVIII

Em pau-santo e outras madeiras com decoração parcialmente entalhada representando enrolamentos e motivos vegetalistas. Pernas unidas com travessa em X, pernas galhadas, aba recortado e entalhada. Assento forrado a veludo. Tabela recortada e vazada e cachaço recortado e entalhado.
(sinais de uso, pequenas faltas e defeitos)

DIMENSÕES 81 × 73 × 54 cm

€ 1.200 – 3.000



115

Cadeira de braços do séc. XVIII (2ª metade)

Em jacarandá.
Pernas galbadas, terminando em pés de garra e unidas por travessa em X.
Assento revestido a palhinha.
Braços de perfil sinuoso com terminais enrolados.
Espaldar com tabela central recortada e vazada, decorada ao centro com motivo ornamental vazado.
Cachaço de perfil recortado com decoração entalhada de enrolamentos.
Produção colonial, de influência inglesa ou holandesa, ao gosto Chippendale, séc. XVIII (2ª metade).
(sinais de uso, pequenas faltas e defeitos)

DIMENSÕES 99 × 75 × 71 cm

€ 3.000 – 6.000





UMA CADEIRA ENTRE PORTUGAL E LONDRES

Um regresso à terra que a inspirou

FRANCISCO FRANCO DE SOUSA
CO-FUNDADOR E CEO DA MATER

A cadeira oferecida a leilão pela MATER é representativa da notável renovação de gosto que aconteceu na criação de mobiliário, em Portugal, no último quartel do século XVIII. Neste período, reinado de D. Maria I, às formas sinuosas e de desenho mais fluido do rococó sucedeu uma crescente preferência pelo regresso à linearidade clássica e consequente geometrização das formas.

A conceção desta cadeira revela a assimilação de um gosto neoclássico cosmopolita, em diálogo com o melhor que circulava nas outras cortes e centros artísticos europeus. A estrutura de linhas elegantes, as pernas piramidais invertidas, a tabela recortada e o medalhão oval central aproximam-na do repertório neoclássico internacional, mais particularmente do gosto inglês associado a George Hepplewhite (c.1727–1786). A proporção da estrutura, o formato do espaldar em escudo e as pernas afuniladas remetem para os modelos que, a partir da década de 1770, contribuíram para transformar profundamente o mobiliário europeu. O vocabulário de Hepplewhite, divulgado sobretudo através de *The Cabinet-Maker and Upholsterer's Guide*, publicado postumamente em 1788, caracterizou-se por uma particular predileção por espaldares de formas ovaladas, em escudo ou coração, por estruturas de maior leveza e por uma decoração de inspiração neoclássica, frequentemente baseada em motivos vegetalistas. A ornamentação integra-se organicamente na estrutura do móvel, desde as pernas aos espaldares, onde a madeira é trabalhada em elaborados motivos entalhados e vazados. A leveza das formas resulta do equilíbrio entre curvas e retas, que se articulam numa dança harmoniosa. Este repertório, próximo do gosto desenvolvido no círculo de Robert Adam, rapidamente ultrapassou as fronteiras britânicas e encontrou eco nas principais casas aristocráticas e oficinas europeias. Em Portugal, estes modelos foram assimilados e reinterpretados, dando origem a peças de grande qualidade e personalidade. É precisamente nessa conjugação entre um modelo internacional e uma execução portuguesa que reside parte significativa do interesse da presente cadeira.

Em nogueira, apresenta uma decoração entalhada e dourada de ramos e folhas

de carvalho e loureiro, motivos que assumem particular significado no contexto simbólico da peça. Associados desde a Antiguidade aos conceitos de força, glória, vitória e permanência, estes elementos vegetais integraram progressivamente o repertório alegórico e honorífico associado à representação do poder soberano. A sua presença, conjugada com as armas reais portuguesas, parece assim ultrapassar uma função meramente ornamental, contribuindo para construir um verdadeiro programa de exaltação régia. Esta leitura é particularmente interessante porque a evocação da Coroa não se concentra apenas no medalhão central. As armas reais, executadas em marchetaria, constituem o núcleo explícito da composição heráldica, enquanto os ramos de carvalho e loureiro se distribuem pela estrutura da cadeira, fazendo eco, através da ornamentação vegetal, da mesma ideia de poder, glória e dignidade régia. Deste modo, o vocabulário decorativo e a heráldica parecem funcionar conjuntamente, transformando um modelo de clara matriz inglesa numa peça de forte carácter representativo português.

A importância histórica da cadeira é reforçada pela sua participação na *Exposição de Arte Portuguesa em Londres (800–1800)*, organizada por Reynaldo dos Santos na *Royal Academy of Arts*, entre outubro de 1955 e março de 1956. Integrada na Sala VI, dedicada ao século XVIII, a peça encontrava-se identificada pelo n.º 443:

"Um dos recantos mais sugestivos do reinado juntava num conjunto harmonioso vários espécimes, entre os quais uma das raras mesas neo-clássicas com a estampilha dum marceneiro português (Raposo), uma cómoda, um tremó, todas da Fundação R. Espírito Santo e vários modelos de cadeiras vindas de Queluz, ou cedidos pelos senhores Eng.º Henrique Chaves e Comandante Ernesto de Vilhena, com tapetes de Arraiolos, colchas indoportuguesas e sobretudo pinturas. Completando a decoração distribuíram-se várias pratas, porcelanas e vidros da Vista Alegre e um busto da Rainha D. Maria I, do Rato, ao mesmo tempo que um friso de azulejo decorado ao gosto "Adam" servia de fundo a este recanto".[1]

Neste recanto da sala podiam também ver-se quadros como o famoso retrato do conde de Farrobo e a alegoria da chegada de D. João VI, ambos da autoria de Domingos Sequeira, bem como retrato de Angelica Kauffman pelo pintor Vieira Portuense. A fotografia da sala permite reconhecer a cadeira no contexto desta importante exposição internacional, testemunhando a consideração de que já então gozava no panorama do património artístico português.

À data da exposição, como referido tanto no texto que a acompanha, como no livro *Leitos e Camilhas Portugueses*, de 1950, a cadeira encontrava-se na coleção do engenheiro Henrique Chaves (1886–1976), figura de relevo no colecionismo português. Desenvolveu parte significativa da sua carreira no setor ferroviário. Foi engenheiro dos Caminhos de Ferro do Estado e, posteriormente, diretor dos Caminhos de Ferro de Benguela, cargo que exercia já em 1929. Regressado a Portugal, fixou-se em Évora, onde viria a desempenhar um importante papel na vida pública e cultural da cidade. Foi Presidente da Câmara Municipal desta cidade entre 16 de dezembro de 1946 e 8 de setembro de 1952, período marcado por uma particular atenção à defesa e valorização do património histórico e artístico eborense. Colecionador e mecenas, Henrique da Fonseca Chaves manteve uma estreita relação com o ambiente cultural de Évora, tendo apoiado figuras fundamentais para o estudo e salvaguarda do património da cidade, entre as quais Túlio Espanca (1913–1993), autor de estudos sobre o património artístico e monumental eborense. Foi distinguido com o grau de Comendador da Ordem do Mérito Agrícola e Industrial.

Esta notável cadeira, agora apresentada a leilão pela MATER, percorreu um caminho singular entre Portugal e Inglaterra: concebida em Portugal à luz de um gosto inglês, regressaria a Londres quase dois séculos mais tarde como testemunho da originalidade com que o mobiliário português soube assimilar e reinterpretar os modelos do outro lado do canal.

1 Reynaldo dos Santos, *Exposição de Arte Portuguesa em Londres (800–1800)*, Londres, Royal Academy of Arts, 1957, p. 34.

117

Importante cadeira D. Maria I (1777–1816)

Portugal, último quartel do século XVIII.

Em nogueira com decoração entalhada e parcialmente dourada representando ramos e folhas de carvalho. Pernas de formato piramidal invertido. Tabela recortada e entalhada com medalhão oval ao centro faixeado a pau-santo e com trabalho de marchetaria em pau-santo e espinheiro representando as armas reais portuguesas.
Assento com pregaria forrado a colcha indo-portuguesa do séc. XVII/XVIII. (tecido do assento em mau estado de conservação, cadeira com sinais de uso, pequenas faltas e defeitos, vestígios de xilófagos).

Dim.: 89 × 56 × 50 cm

€ 20.000 – 40.000







WILLEM VAN ODEKERKEN OS JOGADORES DE CARTAS (1643)

FERNANDO MONTESINOS
CONSERVADOR DO PALÁCIO NACIONAL DE SINTRA (PSML)

Esta obra, assinada e datada, é da autoria do pintor neerlandês Willem van Odekerken (Nijmegen, c.1610 – Delft, 1677), conhecido pelas suas pinturas de género e naturezas-mortas. Ativo na cidade de Nijmegen (Güeldres), cedo se instalou na Holanda, com atividade registada na Haia (c.1631) e em Delft (c.1643). A data da pintura, 1643, marca um momento basilar do percurso profissional do artista, pois coincide com o ano da sua admissão na prestigiada Guilda de São Lucas de Delft, tornando-se oficialmente mestre pintor na cidade, com direito legal de vender as suas obras, receber alunos e exercer o ofício livremente. A partir deste ano, fixou a sua atividade artística e comercial em Delft, período que é considerado o mais produtivo e interessante da sua carreira. A evolução do mestre reflete a transição geográfica e de influências artísticas, moldando a sua identidade enquanto pintor. A produção de Odekerken distingue-se por uma qualidade técnica excecional, pelo naturalismo das composições e pela perícia técnica na captação de texturas e reflexos, embora o corpus de obras sobreviventes da sua mão seja muito reduzido—o que confere à tela agora em leilão na MATER especial interesse.

Willem van Odekerken, Odekercke ou Odekercken, faz parte do grupo de pintores neerlandeses que, no século XVII, favoreceram temas de carácter realista ou naturalista como assuntos pictóricos autónomos—deixando de ser apenas adereços, elementos de conteúdo simbólico, ou panos de fundo para outros assuntos. Especializou-se assim, sobretudo na Holanda, a pintura de género, que se revela, com total autoridade, uma das manifestações pictóricas mais brilhantes e abrangentes do seiscentos, ao aproximar-se da vida dos seus espectadores e clientes.

No século XVII, a Holanda deixou de integrar os Países Baixos—a sua independência já era um facto em 1579 e, depois, em 1585, passa a ser a capital hegemónica das Províncias Unidas (do Norte), Estado federado constituído pela Holanda, Frísia, Groninga, Güeldres, Overijssel, Utrecht e Zelândia. A riqueza e o poder holandeses encontram-se nas mãos de uma empreendedora e ativa



70

Os Jogadores de Cartas

Willem van Odekerken (c.1631–1677)

Óleo sobre tela.
Assinado e datado 1643.
(reentelado)

DIM.: 105 × 129,5 cm

€ 10.000 – 15.000

sociedade burguesa que acredita no triunfo social e económico através do trabalho e do comércio. Diminui o mecenato da Igreja e o tema religioso—tratado por poucos pintores, como Rembrandt e Jan Lievens—e emerge uma clientela maioritariamente burguesa, que vê na pintura o melhor veículo artístico de afirmação da nova identidade nacional. Almeja-se contemplar e mostrar todos os aspetos, ambientes e cenas que retratam o seu estilo de vida próspero e confortável, bem como o amor pelos encantos da vida quotidiana e da natureza. Esta tendência, já iniciada no século XVI, não colidia com as diretrizes da Igreja protestante, promovendo o aparecimento e a consolidação de uma série de mestres especializados que deram resposta à enorme procura de pinturas de género.

Artistas de primeira ordem como Frans Hals, Rembrandt van Rijn e Jan Vermeer representam o cume da pintura holandesa no século XVII. Em torno deles surgiu e gravitou um número considerável de mestres que também produziram obra de extraordinária qualidade dentro do vasto leque de géneros e subgéneros praticados. Figuras decisivas como Bartholomeus van der Helst e Gerard Ter Borch, no retrato; Pieter de Hooch e Gabriël Metsu, nos interiores domésticos; Emanuel de Witte, Hendrik Cornelisz van der Vliet e Pieter Saenredam, nos interiores de igrejas; Jan Steen, Adriaen van Ostade e Pieter van Laer, na vida rural; Jacob van Ruysdael e Meindert Hobbema, na paisagem natural; Jan van der Heyden, na paisagem urbana; Willem Duyster, nas cenas de soldados; Simon de Vlieger, Jan van de Cappelle e Jan van Goyen, nas marinhas; Willem Kalf, Jan Davidsz de Heem, Pieter Claesz e Willem Heda, na natureza-morta; Dirck Hals nas "alegres companhias", entre tantos outros.

Costuma-se afirmar que a introdução da "alegre companhia" na pintura de género holandesa se deve a Willem Buytewech (c.1591–1624), a partir da segunda década de seiscentos, sendo o seu contemporâneo Dirck Hals o melhor expoente da continuidade deste protótipo ou subgénero. Consiste na representação de grupos de pessoas, reunidas de forma descontraída num espaço interior, divertindo-se, usualmente sentadas a comer, a beber, a tocar música e, por vezes, em momentos de sedução, ou de jogo, em torno de uma mesa. Dos jogos de mesa e de tabuleiro da época, como o tric-trac, o jogo de cartas torna-se um dos temas pictóricos mais requisitados, pela eventual coexistência das componentes hedonista e moralizadora nas cenas representadas: o jogo de cartas como um dos prazeres terrenos e como vício; como momento de divertimento e como prenúncio da ruína económica. Frequentemente são mesmo mostrados ao espectador os truques ou batotas de forma explícita, embora nem sempre com a intenção de um duplo sentido moralizante. Existem antecedentes, com diferentes abordagens e propósitos, como os de Lucas van Leyden (*Os jogadores de cartas*, c.1520, Museo Thyssen-Bornemisza) e Caravaggio (*Os Trapaceiros*, c.1596–97, Kimbell Art Museum), cujo estilo teatral e inovador inspirou inúmeros artistas por toda a Europa, desde Georges de La Tour (*O trapaceiro com o Ás de Trevos*, c.1630–34) até aos caravaggistas de Utrecht. Na Holanda, mestres como Dirck Hals e alguns artistas mais jovens, como Pieter Codde, Willem Duyster, Judith Leyster, Jan Miense Molenaer e Willem van Odekerken, apresentam interessantes versões do tema.

É neste contexto que se enquadra a pintura agora apresentada à praça pela MATER. Odekerken, a partir do tema do jogo de cartas, combina os subgéneros da "companhia alegre" e da natureza-morta, demonstrando grande proficiência técnica, sobretudo nas superfícies têxteis, metálicas e de vidro. Estrutura a composição em torno de uma mesa contida, coberta por uma toalha verde, com um número reduzido de objetos sobre ela, bem escolhidos e posicionados, dos quais se destacam vários elementos: por um lado, os dois jogadores e um acompanhante—dois homens, um deles absorto nas suas cartas, e uma mulher que segura três Ases -; por outro, um luxuoso *roemer* de vinho e uma toalha branca amarrotada, que se estende sobre o lado direito da composição, onde foram registadas a assinatura e a data da obra. A informalidade e o desalinho

da cena—patentes na postura descontraída das personagens, no olhar cúmplice da mulher, nas moedas empilhadas e no pão branco toscamente fatiado—remetem para uma interação humana teatralizada, evidenciando o naturalismo da fórmula compositiva, a preponderância da presença feminina na ação e a humanidade das personagens.

O jogo representado parece ser o *romestecq*, histórico jogo de cartas holandês para dois, quatro ou seis jogadores, distribuídos em duas equipas, cada uma com um, dois ou três jogadores. Sendo esse o caso, a mulher, ricamente vestida e engalanada de pérolas, estaria a revelar ao espectador as suas cartas vencedoras: um triche (conjunto de três ases, neste caso trevos/paus/fiori, pontas de lança/espadas/picche e diamantes /ouros/quadri). A ausência do Ás de copas/cuori poderá ser intencional. Por vezes, a presença de determinadas cartas do baralho, como na pintura atribuída a Johannes van Wijckersloot (*O jogo de cartas no berço*, 1643–1683, Rijksmuseum), contribui para a transmissão codificada de uma ideia ou de uma determinada alegoria.

Willem van Odekerken está representado em coleções particulares de todo o mundo, bem como em museus de renome, como o Rijksmuseum de Amesterdão e o Museu de Belas Artes de Budapeste. A conjugação invulgar entre raridade documental, mestria técnica e riqueza iconográfica faz desta uma tela especial no contexto da pintura holandesa do Século de Ouro.

BIOGRAFIA

ALPERS, Svetlana (1999): *A arte de descrever. A arte holandesa no século XVII*, São Paulo, Edusp-Editora da Universidade de São Paulo.

BÉNÉZIT, Emmanuel (2006): *Dictionary of artists*, v.10, Paris, Éditions Gründ.

MONTIAS, John Michael (1982): *Artist and artisans in Delft. A socio-economic study of the seventeenth century,* Princeton, Princeton University Pers.

SLIVE, Seymour (1998): *Dutch painting 1600–1800*, Yale, Yale University Press.

VAN DER WILLIGEN, Adriaan and MEIJIER, Fred (2003): *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-Life Painters Working in Oils 1525–1725*, Leiden, Primavera Press.

309

Paisagens com naturezas-mortas e animais

Jean-Baptiste Robie (1821–1910)

Quatro óleos sobre tela em formato oval.
Assinados.
(pequenos restauros)

Dim.: 106,5 × 86,5 cm (cada)

€ 14.000 – 20.000













ALONSO PÉREZ PAI, OU FILHO *THE DEPARTURE*

FERNANDO MONTESINOS
CONSERVADOR DO PALÁCIO NACIONAL DE SINTRA (PSML)

O apelido Alonso Pérez evoca três pintores espanhóis cuja presença na crítica e na historiografia da arte tem sido, até ao momento, discreta[1]: Mariano Alonso Pérez Villagrosa (1857, Zaragoza – 1930, Madrid) e os seus filhos, Carlos Alonso Pérez Berdugo (1882, Roma – 1949, Madrid) e Mariano Alonso Pérez Berdugo (1880 – 1964, Madrid).

Mariano Alonso Pérez Villagrosa realizou os seus estudos artísticos na *Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Luis*, em Zaragoza, conciliando-os com os de engenharia. Mudou-se depois para Madrid, cidade onde figura no registo de copistas do *Museo Nacional de Pintura y Escultura* (actual Museu do Prado) e onde prosseguiu a sua formação na *Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado*.

Em 1881 fixou-se em Roma, onde conviveu com outros artistas aragoneses e travou amizade com o pintor de género Ramón Alorda Pérez. Foi nesta fase romana que se familiarizou com a técnica da aguarela, produzindo obras que chegam a ser expostas em Madrid, Roma e Munique.

Em 1889, aproveitando a *Exposition Universelle*, instalou-se em Paris. Na capital francesa, entrou em contacto com a arte dos mestres *pompier* e com alguns dos seus máximos expoentes, entre os quais Ernest Meissonier (1815–1891), cuja influência é particularmente relevante para compreender a obra de Alonso Pérez. A sua ligação ao meio artístico de William Bouguereau (1825–1905) encontra também testemunho num desenho em que representa o mestre no seu atelier, enquanto este executava o célebre *Nascimento de Vénus*, de 1879.

Participante assíduo nas exposições dos salões parisienses, durante três anos manteve-se no número 33 da *Avenue de l'Opéra*. Os respetivos catálogos permitem acompanhar as sucessivas mudanças de morada na cidade e, simultaneamente, a crescente importância da sua atividade artística e comercial em Paris, acompanhada pela crescente procura da sua obra, sobretudo associada à representação de cenas galantes e de episódios da vida urbana, contemporânea ou inspirada em tempos passados.



66

Alonzo Perez

Óleo sobre tela
Assinado

DIMENSÕES 76 × 100 cm

€ 8.000 – 12.000

Merecem especial destaque as pinturas que evocam o *Vieux Paris* de entre os reinados de Louis XV e o Primeiro Império Francês, com figuras trajadas à moda setecentista em cenários urbanos de ruas calcetadas e arquiteturas de sabor medieval, anteriores à revolução industrial e às reformas urbanísticas do barão Haussmann (1809–1891). São pinturas de costumes elegantes e vivas, de gosto revivalista, tributárias dos mestres da pintura rococó francesa.

Em Paris, Mariano Alonso Pérez Villagrosa diversificou a sua produção, colaborando como ilustrador em célebres publicações periódicas, como a revista espanhola *Blanco y Negro*, a francesa *Le Figaro Illustré*, ou a norte-americana *Vogue*.

Uma das facetas menos conhecidas do pintor e engenheiro aragonês é a de empresário. Foi inventor e promotor do espetáculo circense "Autobólido", que fez furor em capitais como Paris, Lisboa e Nova Iorque. Apresentada pela primeira vez no teatro *Folies Bergère* de Paris, em 1904, esta atração foi anunciada como o primeiro salto mortal em automóvel da história, numa sala ricamente decorada e iluminada a eletricidade. No interior do bólido—que percorria catorze metros realizando uma parábola antes do salto mortal—viajava sempre uma conhecida acrobata e atriz de circo, Mauricia de Thiers (1880–1964). Ao ser um espetáculo deveras arriscado, Mauricia acabou por sofrer um grave acidente em Lisboa, em 1906, na presença do rei D. Carlos (1863–1908).

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914–1918), o pintor regressou a Espanha, fixando residência em Madrid a partir de então.

Os seus filhos, Carlos e Mariano, seguiram igualmente a carreira artística, embora a respetiva atividade permaneça relativamente pouco estudada. Instruídos e influenciados pelo pai, desenvolveram um estilo muito próximo do seu, sobretudo nas fases iniciais das carreiras, a tal ponto que, por vezes, é difícil distinguir a autoria de algumas pinturas, atendendo à proximidade formal e temática com a obra paterna. A dificuldade é acrescida pela semelhança entre algumas das assinaturas utilizadas pelos três artistas. A presente pintura, assinada "Alonso-Perez", constitui um desses casos, não sendo possível, com base nos elementos atualmente disponíveis, determinar se foi executada pelo patriarca ou por um dos seus filhos.

A obra agora oferecida à praça pela MATER insere-se na pintura de género desenvolvida pela família Alonso Pérez, particularmente associada à projeção internacional alcançada pelo patriarca entre finais do oitocentos e o início do século XX. Na cena representada, um jovem vendedor de flores aproxima-se de um grupo de homens e mulheres, elegantemente vestidos, à saída de um edifício de feição classicista, engalanado para uma ocasião festiva. A decoração da fachada, com festões de tecido vermelho com franjas douradas, poderá sugerir a celebração de um casamento civil[2]. Em primeiro plano, a criança que transporta as flores testemunha o acontecimento, aguardando o momento certo para tentar vender a sua mercadoria. A presença deste vendedor ambulante introduz uma segunda camada narrativa e estabelece um contraponto entre o grupo dos adultos e a figura infantil, envolvida numa atividade comercial, articulando a paisagem citadina, a composição humana e os pormenores narrativos representados. A obra constitui, assim, um exemplar representativo da produção pictórica da família Alonso Pérez, retomando as chamadas *petites histoires*, enquadradas por profusas molduras entalhadas e douradas neorrococós, que reforçam o carácter decorativo destes quadros. Em vez dos grandes temas históricos ou mitológicos, estas obras ofereciam uma visão idealizada e pitoresca do quotidiano.

NOTAS

1 Destaca-se Guillermo Juberías Gracia (Zaragoza, 1994), professor de História da Arte da Universidade de Oviedo, que tem desenvolvido investigação sobre a obra de Mariano Alonso Pérez Villagrosa e sobre a pintura de género aragonesa de finais do século XIX e princípios do século XX.

2 A hipótese de a cena representar a saída de um casamento civil poderá relacionar-se com a autonomização do matrimónio civil em França após a Revolução. Em 1791, a Constituição francesa reconheceu o casamento como um contrato civil. No ano seguinte, a Assembleia Legislativa estabeleceu o casamento civil como a única forma de matrimónio reconhecida pelo Estado. Este princípio, consolidado no código civil de 1804, determinou que o casamento fosse celebrado perante o oficial do estado civil da comuna, normalmente na *mairie* (câmara municipal).

BIBLIOGRAFIA

BÉNÉZIT, Emmanuel (2006): *Dictionary of artists*, v.10, Paris, Éditions Gründ.

FIGOLS, Paula (dir.): *La seducción de París. Artistas aragoneses del siglo XX*, Zaragoza, Ibercaja. Catálogo da exposição patente no Museo Camón Aznar, Zaragoza, de 26 de janeiro a 18 de março de 2005.

GARCÍA LORANCA, Ana e GARCÍA-RAMA, J. Ramón (1992): *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja y Guadalajara, Zaragoza*, Zaragoza, Ibercaja.

GONZÁLEZ, Carlos e MARTÍ, Montse (1989): *Pintores españoles en París (1850–1900)*, Barcelona, Tusquets Editores.

JUBERÍAS GRACIA, Guillermo (2020): *Entre la bohemia y el salón. París y la pintura de género aragonesa (1870–1914)*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses.

Lomba SERRANO, Concha (dir.): *Roma y París, horizonte de los artistas aragoneses (1875–1920). Colección Francisco Palá Laguna*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza. Catálogo da exposição patente no Edificio Paraninfo da Universidad de Zaragoza, de 22 de abril a 18 de julho de 2026.



535

Par de ânforas com brasão dos marqueses de Borba

Alemanha, séc. XIX (1º quartel)

Em porcelana Meissen.
Decoração policromada e dourada representando de um lado as armas dos segundos marqueses de Borba, D. Fernando Maria de Sousa Coutinho de Castelo-Branco e Menezes (1776–1834) e D. Eugénia Manoel de Noronha (1776–1846), e do outro com as suas iniciais a ouro.
Marcados na base.
(ligeiro desgaste no dourado e esbeiçadelas nas bases)

ALTURA 40 cm

€ 2.200 – 3.200



310

Paisagem com cão de caça em confronto com um gato

Adrian Cornelisz Beeldemaker (1618–1709)

Óleo sobre tela.
Assinado e datado de 1640.

DIMENSÕES 105 × 141 cm

€ 7.000 – 10.000





934

Parte do grande faqueiro do grão-duque Mikhail Pavlovich, filho do czar Paulo I da Rússia.

Em prata dourada francesa (950/000). Modelo clássico francês, verso dos cabos com reserva oval com monograma coroado do grão-duque Mikhail Pavlovich (1798–1849).
Compreendendo seis colheres e seis garfos de resto.
Marcas de garantia e primeiro título em uso de 1819 a 1838 e marca do ourives François-Dominique Naudin.
(sinais de uso, pequenas amolgadelas)

PESO 1117 g

€ 2.300 – 3.500

PROVENIÊNCIA

- Mikhail Pavlovich (1798–1849), grão-duque das Rússia; Provavelmente Alexander Lyudvigovich (1814–1884), 2º barão de Stieglitz;
- Confiscado e vendido pelo governo soviético entre as décadas de 1920 e 1930;
- Possivelmente Auguste Seiler (1879–1948), Vevey, Suíça;
- Possivelmente Ricardo do Espirito Santo Silva (1900–1955), Lisboa;
- Colecção privada, Lisboa;
- Colecção privada, Porto.



Mikhail Pavlovich (1798–1849), grão-duque da Rússia, foi o filho mais novo do czar Paulo I (1754–1801) e irmão dos czares Alexandre I (1777–1825) e Nicolau I (1796–1855). Com uma posição excepcional na corte imperial, promoveu numerosas encomendas de obras de arte. Em 1819, iniciou a construção de um palácio monumental em São Petersburgo, hoje sede do Museu Nacional Russo. Entre as encomendas destinadas ao palácio encontrava-se uma extraordinária baixela em prata dourada, adquirida em Paris, incluindo um vastíssimo faqueiro, de que fizeram parte estes talheres em venda na MATER.

Confiscada pelo governo revolucionário russo por volta de 1917, a baixela de Mikhail Pavlovich, incluindo o faqueiro, foi posteriormente alienada, entre as décadas de 1920 e 1940, no âmbito da política soviética de venda do património confiscado à antiga elite imperial.

Entre os compradores mais activos de importantes peças de ourivesaria ao Estado soviético encontrava-se, por exemplo, Calouste Gulbenkian (1869–1955). Também parte da baixela de Pavlovich chegou a Lisboa, adquirida pelo banqueiro Ricardo do Espírito Santo Silva (1900–1955) ao comerciante suíço Auguste Seiler (1879–1948) e à sua viúva, entre 1947 e 1949, tendo o banqueiro lisboeta reunido terrinas, castiçais, pratos e numerosos talheres.

Em 1954, Espírito Santo apresentou publicamente estas peças na exposição "Les Trésors de l'Orfèvrerie du Portugal", realizada no Musée des Arts Décoratifs de Paris entre Novembro de 1954 e Janeiro de 1955 (cat. 475–491). A exposição foi posteriormente apresentada em Lisboa, entre Abril e Maio de 1955, no recém-fundado Museu da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (cat. 501–517). À época, julgava-se que o monograma da baixela se referia à mulher do czar Paulo I. Esta identificação viria, contudo, a revelar-se incorrecta, sendo hoje aceite que se trata da baixela de seu filho, o grão-duque Mikhail Pavlovich.

Ricardo do Espírito Santo Silva morreu poucos meses depois da exposição, em Novembro de 1955. Depois da sua morte, as suas peças da baixela Pavlovich foram notavelmente emprestadas pela viúva, Mary Cohen Espirito Santo (1903–1979) para o banquete oferecido à rainha Isabel II do Reino Unido (1926–2022) nos Paços do Concelho de Lisboa, a 19 de Fevereiro de 1957. Pouco depois, Mary Espírito Santo alienou diversas das melhores peças de ourivesaria da coleção do marido, entre as quais poderão ter-se encontrado estes talheres da baixela Pavlovich, agora apresentados pela MATER.

Peças deste faqueiro integram actualmente importantes colecções privadas e os acervos do Museu Hermitage, em São Petersburgo, e do Rijksmuseum, em Amesterdão.

A MATER agradece ao Doutor Hugo Xavier a ajuda na catalogação deste lote.



ALMOÇO DA RAINHA ISABEL II NOS PAÇOS DO CONCELHO DE LISBOA, 1957

HORÁCIO NOVAIS. © ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, HNV000025



78

Retratos Anna Pelican e Christian Daniel Peters

Escola inglesa, possivelmente segundo Thomas Hickey, séc. XIX

Par de óleos sobre tela.
(faltas, restauros)

DIMENSÕES 38 × 30,5 cm (cada)

€ 1.200 – 2.000



OS PETERS

Da Prússia para Lisboa, retratos dos fundadores de uma dinastia

SÉRGIO MONTEIRO ABRANTES
CONSERVADOR DE ESCULTURA DO PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA

O par de retratos que aqui se apresenta—a óleo sobre tela, sem assinatura nem data—pertence a uma tipologia codificada do retrato europeu do último quartel do século XVIII: meio corpo, a três quartos, inscrito em reserva oval fingida sobre suporte rectangular, recortado contra um fundo de paisagem. Concebidos notoriamente como *pendants*, os dois quadros dialogam entre si na atitude dos representados, na escala e na construção do fundo, obedecendo à gramática do retrato de representação burguês e diplomático coevo[1], na órbita de modelos referenciais germânicos: pense-se na galeria de negociantes e letrados retratada por Anton Graff (1736–1813) e nos retratos de Jens Juel (1745–1802), em cuja produção o formato oval (aqui em fingido) se generaliza a partir de 1770[2]. O que singulariza, porém, o par de retratos agora oferecido para venda na MATER não é apenas a qualidade e eficácia da fórmula compositiva, mas a possibilidade (rara em retratos chegados ao mercado) de restituir aos rostos uma identidade, uma biografia e um lugar concreto na história económica e social da Lisboa pós-pombalina.

Essa restituição começa, desde logo, nos próprios objectos, fonte primeira e última de qualquer estudo de história da arte. Ambos os quadros conservam, na grade, inscrições manuscritas que presumivelmente identificariam os retratados: «Trisavô / Christiano Daniel von Peters (Barão de Peters)» e «Trisavó / Francisca Peters (Baroneza de Peters)». Outra chave: numa árvore genealógica, também manuscrita, na grade do retrato masculino, quando posta em diálogo com o grau de parentesco (trisavô e trisavó) declarado naquelas inscrições.

O último nome referido na árvore—que supomos corresponder ao da sua autora—é o de Maria Leonor Munró dos Anjos Diniz (1872–1940), filha de Alice Joyce Munró (1850–1934) e Policarpo Pecquet Ferreira dos Anjos (1845–1905), accionista fundador do Banco Lisboa & Açores (1875), par do reino (1890) e grande proprietário industrial[3]. Ora, se os retratados são os seus trisavós, estes só podem ser, por via materna, Christian Daniel

Peters (1744–1821) e Anna Pelican, casados em Lisboa, no ano de 1778[4]. As inscrições encerram, de resto, dois equívocos reveladores dos mecanismos da memória familiar: o título de Barão de Peters pertenceu não ao retratado, mas a seu pai, Christian von Peters, oficial palatino na Corte húngara dos Habsburgo[5], natural de Wismar (Mecklemburgo), cidade hanseática na costa do mar Báltico, controlada politicamente pela Suécia desde o fim da Guerra dos Trinta Anos (1648). Ao fixar por escrito, mais de um século depois, a identidade dos antepassados, a tradição familiar transferiu para o filho—homónimo do pai—a dignidade nobiliárquica deste, num deslizamento onomástico frequente neste género de inscrições tardias. Quanto ao nome «Francisca» atribuído à retratada, não corresponderá a um aportuguesamento do nome de Anna Pelican, mas a um equívoco gerado pelo nome da filha do casal, Frances.

Liberto do título que a memória lhe atribuiu, o retratado nada perde em estatura histórica. Natural de Lübeck, Christian Daniel Peters foi um próspero negociante de origem hanseática e cônsul-geral do Reino da Prússia em Lisboa, onde estabeleceu a sua actividade comercial entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Após a morte do seu parceiro de negócios, Johann Thomas Stattmiller, em 1787, Peters assumiu a condução das relações consulares prussianas em Portugal, posto que manteve num período historicamente conturbado[6]. Tenhamos presente que a legação em Portugal pertencia às representações de segunda ordem da Prússia na Europa[7]: na ausência de relações políticas relevantes entre os dois reinos, a actividade da legação concentrava-se, sobretudo, em assuntos de natureza económica e mercantil. Apesar disso, o consulado em Lisboa (criado em 1711) é o primeiro estabelecido pelo Reino da Prússia no continente europeu[8]. A posição de cônsul fez de Peters uma figura relevante na influente comunidade de comerciantes estrangeiros radicados na Praça de Lisboa, sendo conhecidos—nos Arquivos Secretos do Estado Prussiano—os seus relatórios sobre a actividade de casas comerciais prussianas e a movimentação mercante do porto de Lisboa[9]. Os negócios mercantis e consulares são, aliás, indissociáveis; e não por acaso: ao contrário do restante pessoal diplomático, os cônsules prussianos eram recrutados entre mercadores e negociantes há muito estabelecidos nos portos de acolhimento, que se candidatavam ao posto, em boa medida, para escapar aos impostos, taxas e direitos que oneravam os comerciantes estrangeiros[10]. Peters é um caso exemplar. Nas décadas de 1780–90, actuou como procurador de grandes banqueiros e negociantes de Amesterdão—como Benjamin Cohen (1726–1800)—estando directamente envolvido na compra de diamantes junto da Real Extracção dos Diamantes, administrada pela Coroa portuguesa[11]. O cerne dos seus negócios residia, porém, na navegação internacional: aproveitando a posição geoestratégica de Lisboa como grande entreposto entre o Atlântico e as rotas comerciais do norte da Europa, Peters importava matérias-primas (das quais Portugal criticamente dependia para sustentar o esforço naval no Atlântico) e produtos manufacturados (têxteis, vidros, ferragens), reexportando-os para mercados setentrionais através da sua rede em Amesterdão, Hamburgo e Lübeck.

Entre 1801 e 1803, período em que lhe foram confiados os arquivos da chancelaria deixados pelo Barão von Schladen, enviado extraordinário e ministro plenipotenciário, Christian Peters foi elevado à posição de *Chargé d'Affaires*, tornando-se o representante diplomático máximo da Prússia em Portugal[12]. Nesta qualidade, Peters testemunhou, em Lisboa, a transferência da corte e da família real portuguesa para o Rio de Janeiro e a entrada do exército francês, comandado por Junot (1771–1813). Foi dos poucos diplomatas de nações inimigas da França a manter-se em funções na capital, um estatuto que, aliado ao ascendente que auferia na comunidade germânica, se revelou fundamental na protecção dos bens mercantis, armazéns e habitações dos comerciantes protestantes, das requisições do exército invasor[13]. A missão diplomática prussiana só viria a encerrar (transferindo-se para o Rio de Janeiro[14]) com a dissolução do Conselho de Regência

e o estabelecimento formal do protectorado francês, a 1 de Fevereiro de 1808. Deste período ainda se conservam, em Berlim, os relatórios de Peters sobre a ocupação francesa de Lisboa e o bloqueio naval britânico imposto à barra do Tejo, sob o comando do almirante Sidney Smith (1764–1840)[15]. Sabe-se que Peters viria a falecer em 1821 e que o seu funeral atraiu um grande cortejo de estrangeiros e portugueses «a acompanhar o corpo deste nobre e estimado homem até ao seu local de repouso» no Cemitério dos Ingleses, à Estrela, que servia a comunidade protestante de Lisboa antes de a congregação luterana alemã dispor de cemitério próprio[16].

Do lado feminino do par, a biografia de Anna Pelican é sumária (como a de tantas mulheres suas contemporâneas, que atravessaram a História incógnitas), embora nos baste como testemunho do cosmopolitismo familiar: o seu pai, Robert Pelican (c. 1715–1788), era natural da Irlanda e sua mãe, Ângela Fortunata Falchi, era natural de Cremona, na Lombardia. Anna e Christian Peters casaram em Lisboa, indiciando que Anna, mesmo sendo filha de estrangeiros, poderá ter nascido em território português[17]. Este casamento, em 1778, ilustra os cruzamentos culturais e a prática de alianças familiares entre a burguesia mercantil estrangeira na Lisboa setecentista. Desta união nasceram seis filhos: Mary (n. 1777), Anna (n. 1779) e Johann (n. 1781)—que supomos terem morrido em crianças—, mas também Elizabeth (n. 1783), Christian Daniel (n. 1783) e Frances (n. 1789), que sobreviveram à infância. Dois acabaram por fazer casamentos importantes: em 1810, Christian Daniel casou com Maria Isabel Scholtz (n. 1787), filha de um abastado comerciante (também de origem hanseática) e vice-cônsul da Dinamarca, há muito estabelecido na ilha de São Miguel[18]; e, em 1817, Frances casou com Domingos Grove Joyce (n. 1786), homem de negócios ligado ao comércio transatlântico, que operou em Lisboa integrado na influente Feitoria Britânica[19], vindo a ser perseguido politicamente durante a Guerra Civil (1832–1834), como apoiante da causa liberal[20]. Do enlace entre Domingos e Frances Peters nasceria, em 1821, uma única filha: Maria José Peters Joyce, casada, em 1844, com Charles Alexander Munró (1819–1900)[21]. Foram pais, entre outras filhas, de Francisca Joyce Munró (1846–1926), que passaria à História da Arte portuguesa como Fanny Munró. Pintora naturalista e discípula de Silva Porto (1850–1893), estreou-se em 1887, na 14.ª Exposição da Sociedade Promotora das Belas-Artes, com paisagens e naturezas-mortas, movendo-se nos círculos de Josefa Greno (1850–1902), José Malhoa (1855–1933) e Columbano (1857–1929), que a retratou em 1898[22]. Os nossos retratados são, por isso, bisavós da artista.

Regressemos às telas. Embora nenhum dos retratos se encontre assinado ou datado, a indumentária e o penteado apontam para uma execução (sob encomenda?) no último quartel do século XVIII. No retrato de Peters, a cabeleira empoada de canudos laterais, o *jabot*, os punhos de renda e, sobretudo, a casaca com gola subida—em tipologia que se generaliza a partir de *c.* 1770–1790[23]—situam o retrato neste arco cronológico, aliás compatível com a data de casamento (1778) dos retratados. No retrato de Anna Pelican, tanto o vestido como o penteado obedecem à mesma cronologia.

Atente-se, de igual modo, na iconografia. Ao contrário do retrato da mulher, que não exibe quaisquer atributos, o objecto que Peters sustém é um pequeno livro encadernado, escolha do artista ou do encomendador que nos parece particularmente eficaz na construção da efígie de um comerciante de *grosso trato*, sinalizando serviço e aplicação aos negócios, sem as pretensões aristocráticas que uma coluna (habitualmente em segundo plano), espada ou insígnia poderiam transmitir. Na economia do retrato de Antigo Regime, convirá recordar que o atributo iconográfico raramente é um pormenor neutro: é ele que converte a efígie individual em enunciado social, declarando ao observador não apenas quem o retratado é, mas também o que faz e como deseja ser lembrado[24]. O retrato de Christian Daniel Peters é, assim, a declaração figurativa de um homem que deve a sua posição ao mérito, ao trabalho e à rede social em que se integrou—não ao sangue—e que assim quis ser visto.

É esta dupla condição (documento e imagem) que confere a este par de retratos o seu interesse maior. Neles se cruzam o grande comércio do Atlântico e do Báltico, a diplomacia de um reino europeu—a Prússia—na Lisboa das invasões napoleónicas e uma genealogia que desemboca, de modo surpreendente, numa pintora do naturalismo português. Ao transitar da esfera doméstica (onde foram guardados e anotados) para o olhar do público, Christian Daniel Peters e Anna Pelican iniciam um novo capítulo da sua biografia material, agora como testemunhos expressivos do cosmopolitismo das comunidades de mercadores estrangeiros residentes na Lisboa pós-pombalina.

NOTAS

1 West, Shearer – *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 9–40.
2 Poulsen, Ellen – *Jens Juel*, 2 Vols. Copenhagen: Christian Ejlers' Forlag, 1991.
3 Antunes, Alexandra de Carvalho – *A família Anjos: modelo de ascensão social e económica no século XIX,* 3.ª Ed. Oeiras: Mazu Press, 2022.
4 Ambos eram protestantes, pelo que o matrimónio terá sido celebrado pelo pastor da *Deutsche Evangelische Kirchengemeinde*, fundada em 1761 por comerciantes protestantes, na sua maioria oriundos das cidades hanseáticas. Cf. Gennrich, Paul Wilhelm – *Evangelium und Deutschtum in Portugal: Geschichte der Deutschen Evangelischen Gemeinde in Lissabon*. Berlim, Leipzig: De Gruyter, 1936.
5 Voigt, Emil – *Titelgeschichte des Erlauchten Reichgräflich Schaffgotsch'schen Hauses von Emil Voigt Reichgräflich Schaffgotsch'schen Kameralamtinspektor*. Hermsdorf / Kynast: s.n., 1925, p. 68.
6 Bittner, Ludwig; Groß, Lothar – *Repertorium der diplomatischen Vertreter aller Länder seit dem Westfälischen Frieden (1648)*, 3. Vols. Berlin: Gerhard Stalling Verlag, 1936–1965.
7 Grypa, Dietmar – *Der diplomatische Dienst des Königreichs Preußen (1815–1866). Institutioneller Aufbau und soziale Zusammensetzung*. Berlin: Duncker & Humblot, 2008.
8 Ulbert, Jörg – "Les services consulaires prussiens au XVIIIe siècle" in Ulbert, Jörg; Le Bouëdec, Gérard, *La fonction consulaire à l´époque moderne. Affirmation d'une institution économique et politique (1500–1800)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 317–332.
9 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK) – I. HA GR, Rep. 69, N. º 50.
10 Ulbert, Jörg, *op. cit*., pp. 317–33.
11 Boschi, Caio César; Quintão, Régis Clemente – *Minas Gerais no Arquivo Histórico do Tribunal de Contas de Portugal*. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2015, pp. 291–295; 341–360.
12 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK) – I. HA GR Rep. 11 Akten N.º 8541, fl. 94.
13 Gennrich, Paul Wilhelm, *op. cit*., p. 64.
14 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK) – III. HA MdA, I N.º 6209 – N.º 6212.
15 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK) – II. HA MdA, II, N.º 362.
16 Gennrich, Paul Wilhelm, *op. cit*., p. 79.
17 Mendes, António Ornelas; Forjaz, Jorge – *Genealogias da Ilha Terceira*, Vol. V (Gomes da Silva a Melo). Lisboa: DisLivro Histórica, 2007, pp. 189–190.
18 "Onze semanas na Ilha Terceira (cartas)" in *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, N.º 16, 1958, p. 266.
19 BNP, Colecção Pombalina – *Lista das Pessoas Vassallos de Sua Magestade Britanica que tem Cazas de Negocio nesta Corte y assistem nella com as suas famílias e caixeiros,* Códice 692, fl. 224.
20 *Correspondência do 2.º Visconde de Santarém coligida, coordenada e com anotações de Rocha Martins; publicada pelo 2.º Visconde de Santarém*, Vol. 3. Lisboa: Alfredo Lamas, Motta & Ca., 1918–1919, p. 393.
21 Mendes, António Ornelas; Forjaz, Jorge, *op. cit*., p. 190.
22 Leandro, Sandra – "Patrimónios pouco visíveis: pintoras Josefa Greno (1850–1902) e Fanny Munró (1846–1926), *Boletim da A.P.H.A*., N.º 4, 2006, p. 9
23 Ribeiro, Aileen – *Dress in Eighteenth-Century Europe 1715–1789*, 2.ª Ed. New Haven; London: Yale University Press, 2002, pp. 211–213.
24 Brilliant, Richard – *Portraiture*. London: Reaktion Books, 1991, pp. 8–9. Sobre os constituintes da identidade pessoal e a sua fixação no retrato por meio de dispositivos iconográficos veja-se: Woodall, Joanna – "Introduction: Facing the Subject" in Woodall, Joana (ed.), *Portraiture: Facing the Subject*. Manchester: Manchester Univ. Press, 1997, pp. 1–25.



181

Garniture de grandes dimensões

Reinado Qianlong (1736–1795).

Em porcelana da China para exportação.
Composta por: três potes com tampa e dois canudos.
Decoração policromada e dourada com esmaltes da Família Rosa representando paisagem com peónias.
Tampas com pomo representando cães de foo.
(esbeiçadelas e restauros)

ALTURA 40 cm (pote), 32,5 cm (canudo)

€ 12.000 – 18.000





534

Invulgar caixa para especiarias, c.1730–1740

Cerca de 1730–1740

Em porcelana da China para exportação.
Decoração policromada e dourada com esmaltes da Família Rosa representando peónias e outros motivos vegetalistas.
Tampa giratória com pomo em forma de pinha e pés zoomórficos.
Base em madeira exótica com decoração entalhada.

DIMENSÕES 8 × 12 × 13 cm

€ 3.000 – 5.000

174

Par de grandes potes balaústre

Reinado Kangxi (1661–1722)

Em porcelana da China.
Com decoração a azul e branco.
Bases com frisos de palmetas, encimados por três reservas em círculo, leque e scroll, preenchidas com flores e a representação dos Oito Objectos Preciosos.
Os ombros apresentam lambrequins a azul, de contorno recortado em forma de ruyi, preenchidos por arabescos e peónias em flor reservadas a branco e os colos são decorados com enrolamentos e flores de lótus.
Com uma tampa original com pomo em biscuit representando cão de foo.
Bases de fabrico posterior em nogueira, com pés entalhados de garra e bola.
(tampa original com pomo partido e outra tampa de fabrico posterior)

ALTURA 63 cm

€ 12.000 – 18.000









190

Terrina com tampa e travessa ‘Chapeau Chinois’

Reinado Qianlong (1736–1795)

Em porcelana da China para exportação.
Decoração policromada e dourada com esmaltes
da Família Rosa representando flores.
(esbeiçadela na tampa)

DIMENSÕES 28 × 30 × 22 cm (terrina); 34 × 40 cm (travessa)

€ 10.000 – 15.000





GALLÉ

MARIA JOÃO BOTELHO MONIZ BURNAY
CONSERVADORA DE VIDROS DO PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA

A taça agora e em venda na MATER trata-se de uma peça em vidro e não *pâte de verre*.

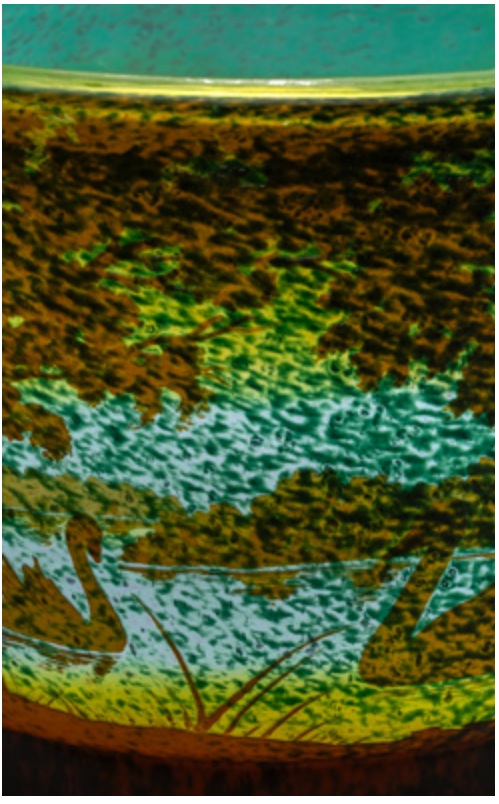
A utilização de vidro multicamada gravado a ácido constitui uma das técnicas mais particulares da produção de Émile Gallé (1846–1904). A composição, especialmente marcada pela imagem do cisne inserido numa paisagem lacustre, constitui um elemento pouco habitual neste tipo de produção e, tradicionalmente, pode ser associado a valores como a pureza, a graça e a fidelidade. A ornamentação confere à peça um especial interesse iconográfico e decorativo. Assim, a presença da ave distingue esta composição dentro do repertório conhecido de vidros Gallé. A combinação cromática de verdes e azuis e a construção multicamada da decoração contribuem para o interesse estético da peça.[1]

A assinatura permite datar a peça de um período posterior à morte de Gallé, correspondendo assim aos *Établissements Gallé* que continuaram a sua produção após a morte do artista, nomeadamente a sua mulher, Henriette Gallé (1848–1914). Henriette assumiu com toda a competência a gestão da empresa, continuando a produzir fielmente os modelos e os desenhos aprovados pelo marido, até à interrupção da atividade imposta pelo eclodir da 1ª Grande Guerra (1914–1918) e pela sua própria morte. Apesar da firma ter voltado a operar entre as duas guerras, caiu num período de relativo esquecimento nesse período cronológico. Contudo, a obra do mestre foi redescoberta e progressivamente valorizada a partir de 1950, consolidando a sua posição no mercado e no mundo das artes decorativas.

Figura fundamental da renovação das artes aplicadas francesas, Emille Gallé nasceu em Nancy em 1846. A sua produção alcançou grande reconhecimento no final de séc. XIX e nas primeiras décadas do séc. XX, tornando-se emblemática da estética *Art Nouveau*, período onde se inscreve a peça que apresentamos.

A obra vidreira de Gallé distinguiu-se pela estreita relação entre natureza, simbolismo e inovação técnica. Botânico apaixonado e profundo conhecedor do mundo vegetal,

encontrou na natureza a principal fonte de inspiração artística, traduzida em formas, motivos florais e efeitos de cor e luz de extraordinária riqueza. Sem ser soprador de vidro ou químico de formação, desenvolveu, através dos seus ateliers e em colaboração com técnicos especializados, vasta investigação sobre as possibilidades expressivas do vidro, explorando sobreposições de camadas, inclusões, gravação, corrosão, aplicações e efeitos de transparência e opacidade. O vidro tornou-se, assim, um meio privilegiado de expressão artística e poética, permitindo a Gallé explorar, através da luz, da cor e da matéria a sua profunda relação com a natureza.



NOTA

1 Agradecemos a Christophe Garland a observação da peça e os comentários e esclarecimentos técnicos que gentilmente nos transmitiu.

BIBLIOGRAFIA

CAPPA, Giuseppe (1998): *Le génie Verrier de L'Europe*, Belgique: Pierre Mardaga, éditeur, p.256.
GÖTZE, Dietrich; LIMBERG, Kirsten Maria (2022) *Fascinating Glass: The Renate and Dietrich Götze Collection*. München: Hirmer Verlag, pp. 18 a 22

CONSULTA TÉCNICA

GARLAND, Christophe, blogger de Art Nouveau/ Art Déco – Nancy/França.

154

Invulgar taça Gallé

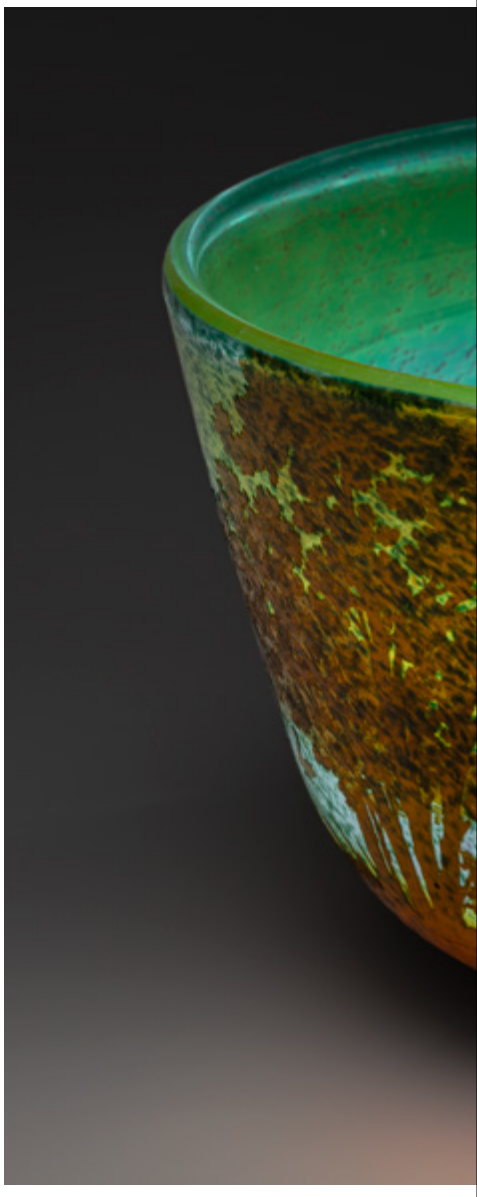
Em vidro em tons de verde, azul, castanho, amarelo-ocre e negro.
Decoração em multicamada e gravação a ácido representando cisnes numa paisagem lacustre.
Assinada.
França, Nancy, Établissements Gallé, após 1904.
(pequenos sinais de uso na base)

DIMENSÕES 14 × 14,8 cm

€ 20.000 – 40.000

PROVENIÊNCIA

- Miltiadis Negrepontis (1873–1951), importante político e economista grego, que exerceu, entre outras funções, o cargo de Ministro das Finanças da Grécia e foi Presidente do Comité Olímpico Grego entre 1918 e 1920;
- Por herança, à sua filha Eleni Negreponti (1896–1971), escritora e crítica literária,conhecida pelo pseudónimo Alkis Thrylos, segunda mulher de Kostas Ouranis (1890–1953), pseudónimo literário de Kostas Niarchos, poeta, escritor, jornalista e diplomata grego, que exerceu entre 1920 e 1924 o cargo de Cônsul-Geral da Grécia em Lisboa;
- Por sucessão, Maria Angele Santiago Niarchos (1920–2014), única filha do seu primeiro casamento com Manuela da Cunha Santiago (1890–1954).





A TAÇA QUE SOBREVIVEU ÀS GUERRAS

Em 1941, os alemães ocuparam a Grécia e ocuparam Atenas estabelecendo o seu quartel-general na residência dos Negrepontis, na Constitution Square, junto ao Palácio Real. A casa pertencia a Miltiadis Negrepontis, importante político e economista grego, que exerceu, entre outras funções, o cargo de Ministro das Finanças e Presidente do Comité Olímpico Grego entre 1918 e 1920.

Com a ocupação, a família foi obrigada a abandonar as principais divisões da residência e a instalar-se nas dependências dos criados, onde permaneceu durante cerca de dois anos. Sem água quente e praticamente sem conforto, enfrentou os rigorosos invernos de Atenas num período marcado pela escassez de recursos. Os mais pobres morriam de fome, enquanto os mais afortunados recorriam ao seu património para obter alimentos.

Foi neste contexto que a família procurou proteger os seus bens. No sótão da residência havia areia, utilizada para isolar do calor, mas foi nesse local que foram escondidas jóias e outros objetos de valor, entre os quais esta taça. Algumas peças acabaram por ser vendidas durante a ocupação, à medida que as circunstâncias o exigiam, mas outras conseguiram sobreviver àqueles anos.

Depois da guerra, a taça passou, por herança, para Eleni Negreponti (1896–1971), escritora e crítica literária, conhecida pelo pseudónimo Alkis Thrylos. Filha de Miltiadis Negrepontis, Eleni foi a segunda mulher do poeta, escritor, jornalista e diplomata grego Kostas Ouranis, pseudónimo literário de Kostas Niarchos, que exerceu entre 1920 e 1924 o cargo de Cônsul-Geral da Grécia em Lisboa.

Por sucessão, a taça passou depois para Maria Angele Santiago Niarchos (1920–2014), única filha do primeiro casamento de Kostas Ouranis com Manuela da Cunha Santiago.

Em 1998, Maria Angele decidiu deixar a Grécia e fixar-se em Lisboa. Foi então que parte dos objetos que conservava consigo atravessou o Mediterrâneo, trazendo para Portugal memórias de uma família e de uma cidade profundamente marcadas pela guerra.

Mais do que um objeto que atravessou gerações, esta taça é testemunho silencioso de um dos períodos mais difíceis da história recente da Grécia. Escondida durante a ocupação nazi, sobreviveu a esta, a uma guerra civil, à dispersão do património familiar e, décadas mais tarde, à mudança de Maria Angele para Lisboa. A sua história é, por isso, também a história de uma família que encontrou formas de preservar, mesmo em tempos de adversidade, quando o tempo e as guerras poderiam tê-la feito desaparecer.

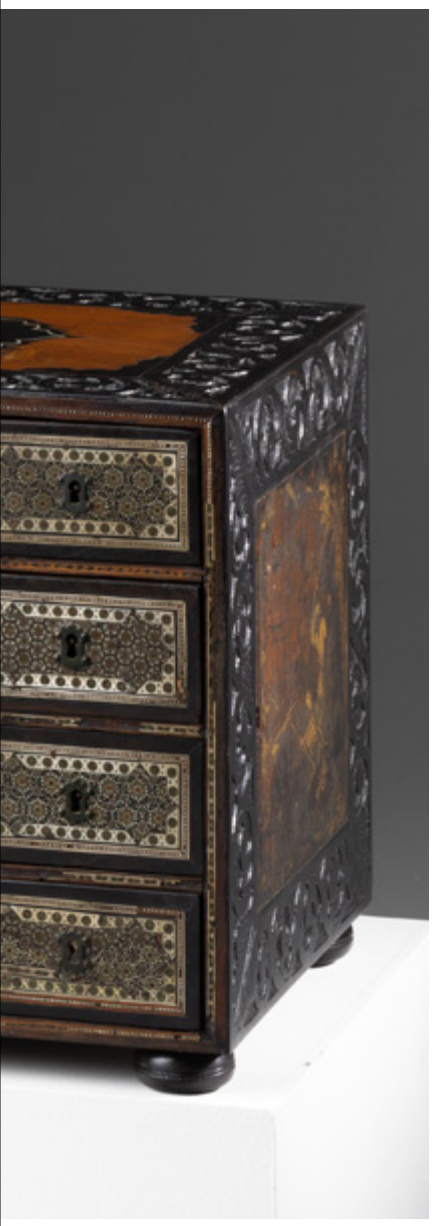


CASA NEGREPONTIS, ATENAS



MARIA ANGELE SANTIAGO NIARCHOS





285

Contador Indo-português

Séc. XVII/XVIII.

Em teca e sissó.
Com dezassete gavetas simulando dezanove.
Frente de gavetas com decoração embutida geométrica de micromosaicos em marfim e madeiras tingidas.
Topo e laterais com decoração relevada e entalhada com enrolamentos.
Laterais lacadas a negro e dourado representando cenas de caça.
Fechos de fechaduras em metal recortado.
(sinais de uso, faltas e defeitos, restauros)

DIMENSÕES 36 × 74,5 × 33 cm

€ 10.500 – 15.000





287

Contador com trempe Indo-português

Séc. XVII (2ª metade)

Em teca, sissó e marfim.
Profusa decoração embutida representando círculos secantes.
Pernas com decoração entalhada representando Nagas.
Trempe com um gavetão e duas gavetas e contador com dez gavetas simulando doze.
Espelhos de fechadura, ferragens e pegas laterais em cobre rendilhado e dourado a ouro.
(restauros e sinais de uso)

DIMENSÕES 121 × 90 × 48 cm

€ 25.000 – 50.000



218

Adereço de diamantes e safiras

Em ouro branco (800/000) cravejado com cinco safiras australianas em talhe oval e cerca de 452 diamantes em talhe brilhante com o peso total aproximado de 17,90ct. Composto por colar, pulseira, anel e par de brincos. Contraste de Lisboa em uso de 1938 a 1984 e marca de ourives Brijóia (reg. 1990).
(pequeníssimos sinais de uso)

DIMENSÕES 38cm (comprimento do colar); 17,6mm (tamanho do anel); 2,5 × 2,5 cm (brincos); 5,5 × 4,6 cm (interior da pulseira)
PESO 246,3 g (total)

€ 26.000 – 35.000







SALVA "JUDITE HOLOFERNES", DOS BARÕES DE ALVITO

ANGUS PATTERSON
CONSERVADOR SÉNIOR NO VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDRES

Esta magnífica salva é uma cópia histórica de uma peça do início do século XVI, atualmente conservada no Kunsthistorisches Museum, em Viena. É típica da ourivesaria portuguesa, profusamente ornamentada, que se tornou tão popular entre colecionadores e estudiosos durante a segunda metade do século XIX. Nenhuma área foi deixada sem decoração, mas o profuso desenho é estruturado por faixas horizontais distintas, que conferem às cenas uma sensação de movimento à medida que a bacia roda sobre si mesma.

A orla exterior está dividida em oito cenas que representam a história bíblica de Judite e Holofernes. A composição encontra-se densamente povoada de figuras que mostram a cidade de Betúlia sob cerco e culmina, na parte superior, com Holofernes a desmaiar, embriagado, seguindo-se uma vista da cobertura da sua tenda a ser levantada, enquanto Judite segura a sua cabeça decepada. A orla interior, ou 'bouge', está dividida em doze cenas da vida cortesã, separadas por colunas torsas rematadas por máscaras. A faixa convexa interior apresenta soldados de armadura a marchar para a guerra, entre dois grandes castelos. No centro da salva encontra-se o brasão dos Lobos da Silveira, Barões de Alvito, com os seus cinco lobos num escudo rodeado por uma cercadura de cruzes diagonais.

Virar a salva ao contrário revela bastante informação. Em primeiro lugar, a superfície fina e granulosa, com incrustações de cobre nas extremidades voltadas para o exterior, demonstra que esta bacia é uma eletrotipia. Foi formada através da deposição de cobre puro, a partir de uma solução, num molde obtido a partir da bacia original de Viena. Uma vez que o molde era aberto apenas numa das faces, o reverso da eletrotipia não tem qualquer relação com o reverso do original, sendo apenas o negativo do depósito proveniente da frente.

Ao comparar as frentes do original e da eletrotipia, parece evidente que os primeiros moldes foram feitos copiando separadamente cada uma das secções circulares. Nestes moldes teriam sido criados depósitos de cobre independentes, destinados a produzir



matrizes, a partir das quais se poderiam fazer moldes posteriores para a produção de múltiplas cópias. As matrizes funcionavam como negativos fotográficos, aos quais se podia recorrer para obter novos moldes, uma vez que o original era demasiado frágil para ser moldado repetidamente. Nesta eletrotipia, as matrizes foram colocadas numa orientação ligeiramente diferente do original antes de se fazer o molde, pois, no original, a tenda de Holofernes encontra-se à esquerda do brasão e não por cima dele.

O reverso apresenta também uma etiqueta antiga, cuja leitura, embora difícil, parece revelar o número de inventário 2056 e, na parte inferior, identifica o fabricante, ou pelo menos o retalhista, como «C. W. Fleischmann, München». A empresa C. W. Fleischmann possuía fábricas em Nuremberga e Munique, vendendo sobretudo cópias em cerâmica de "tankards" e jarras renascentistas e barrocas, embora os seus catálogos incluíssem também cópias rigorosas de aquamanis medievais em bronze e eletrotipias de peças de ourivesaria renascentista em prata.

É pouco provável que a Fleischmann tivesse tido acesso direto à salva original de prata dourada do Kunsthistorisches Museum, em Viena. As primeiras eletrotipias desta peça foram produzidas pelo metalúrgico vienense Carl Haas, em meados da década de 1860. O conservador André Afonso apresentou duas outras eletrotipias desta salva numa exposição realizada em 2021–2022, intitulada «Tão



919

Salva “Judite e Holofernes”, dos Barões de Alvito

C. W. Fleischmann, Munique, 1875–1900

Eletrotipia.
Cobre electroformado e prateado .
Cópia de uma salva portuguesa em prata dourada c.1510–1520, conservada no Kunsthistorisches Museum, Viena (inv. n.º 904).

DIMENSÕES 5 × 50 cm
PESO 2629 g

€ 2.500 – 5.000





úteis como os originais», no Museu Nacional de Arte Antiga: uma de Haas e outra de autoria não identificada. Curiosamente, ambas apresentam a tenda de Holofernes na parte superior da composição, tal como a bacia da Fleischmann, agora oferecida para venda pela MATER Fine Art. É perfeitamente possível que a C. W. Fleischmann tenha adquirido uma eletrotipia de Haas e feito os seus próprios moldes a partir dela, para comercializar exemplares sob o seu próprio nome.

O processo de electrotipia era tão rigoroso que se podiam produzir cópias a partir de outras cópias sem qualquer perda de qualidade. Até há pouco tempo, as electrotipias eram frequentemente desvalorizadas como meras reproduções, mas hoje são entendidas como objetos interessantes por direito próprio, com profundo significado histórico e biografias próprias, muito distintas das dos originais. As eletrotipias foram um subproduto da invenção da galvanoplastia, que revolucionou o comércio de objetos de metal comum revestido a prata. Patenteada pela Elkington and Company, de Birmingham, na década de 1840, esta técnica foi o culminar de um século de investigação sobre os efeitos da eletricidade nos metais e constituiu a primeira aplicação comercial da eletricidade à produção de artigos de luxo para uso doméstico. Pela primeira vez, a deposição eletrolítica permitiu transferir metais de uma solução para o estado sólido a nível molecular, tornando as cópias elétricas muito mais

rigorosas do que as obtidas por fundição. As eletrotipias representam a combinação entre arte e indústria do século XIX, surgida precisamente no início da revolução elétrica.

As eletrotipias são, assim, melhor compreendidas como imagens tridimensionais. Captam o estado de um objeto, em três dimensões, no momento em que foi copiado. Não por acaso, a eletrotipia foi inventada, sensivelmente, na mesma época que a fotografia. Subsistem, contudo, diferenças subtis entre o original e a cópia. A montagem dos modelos-tipo antes da moldagem explica, provavelmente, a ligeira diferença de dimensões entre a salva original, com 50,7 cm de diâmetro, e a cópia, que mede 50,0 cm.

As demonstrações de eletrotipia na Grande Exposição de Londres, em 1851, sugeriam que tinha sido descoberta uma nova forma de alquimia industrial e, em 1867, o seu potencial para criar cópias extremamente rigorosas de obras de arte históricas e contemporâneas, provenientes de todo o mundo, era já explorado por governos, museus nacionais e coleções reais em toda a Europa. Na Exposição Universal de Paris de 1867, Henry Cole, diretor do South Kensington Museum, em Londres (atualmente V&A), organizou uma "Convenção para a Promoção Universal de Reproduções de Obras de Arte em Benefício dos Museus de Todos os Países", assinada por treze príncipes europeus, incluindo os arquiduques Luís Carlos e Rainer da Áustria. A Convenção consistia num acordo diplomático destinado a disponibilizar objetos de coleções nacionais e reais para serem moldados por empresas de eletrotipia, que, posteriormente, publicariam catálogos dos objetos que poderiam comercializar.

Um dos primeiros beneficiários desta convenção foi a Exposição de Viena de 1873, na qual Carl Haas apresentou e anunciou para venda várias reproduções provenientes das coleções do KHM. É muito provável que, entre elas, se encontrasse uma cópia desta salva portuguesa. Este impulso para reproduzir obras de ourivesaria com trezentos anos de existência surgiu de uma insatisfação contemporânea com o estado do *design* moderno e com o impacto do desenvolvimento industrial no trabalho artesanal. É algo irónico que tenha sido precisamente este processo industrial, então o mais recente, a ser utilizado para enfrentar essa questão. A eletrotipia contribuiu enormemente para o enriquecimento das coleções de obras históricas dos museus e escolas de arte de todo o mundo, proporcionando uma fonte de referência para a história das artes decorativas europeias, destinada a inspirar os designers modernos.

As cópias em eletrotipia, como esta salva, permitiram divulgar obras de arte históricas por todo o mundo. Em 1877, o escritor de viagens Joaquim de Vasconcelos escreveu: "Ninguém nos tinha dito antes que na Schatzkammer de Viena se conserva uma das mais raras obras-primas da ourivesaria portuguesa do final do século XV" e, mais tarde, escreveu ainda: "A salva é uma peça de primeira categoria, tanto nos seus aspetos técnicos como artísticos [...], esta salva ilustra a ourivesaria portuguesa do final do século XV no seu mais elevado grau de virtuosismo extraordinário". Poderá ter-se enganado ligeiramente quanto à datação do original, mas o seu entusiasmo traduz o enorme interesse que estas extraordinárias réplicas suscitaram em toda a Europa, pelas possibilidades que ofereciam.

LEITURA COMPLEMENTAR

André Afonso, "Tão Uteis Como Os Originales»: A Coleção de Galvanoplatias do MNAA, exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, Sala do Tecto Pintado, 2021–2022.
Alistair Grant e Angus Patterson, The Museum and the Factory: The V&A, Elkington and the Electrical Revolution, V&A/Lund Humphreys, Londres, 2018.

AGRADECIMENTOS

Estou muito grato à minha colega Kirstin Kennedy, conservadora no Victoria and Albert Museum, Londres, por me ter sugerido como autor deste texto. Agradeço também a André Afonso, atualmente no Museu Calouste Gulbenkian, pelas informações relativas a Carl Haas.



849

Papeleira de dois corpos D. João V (1707–1750)

Portugal, séc. XVIII (1ª metade)

Em pau-santo.
Pés de decoração entalhada representando concheados e motivos vegetalistas.
Frente ondulada com dois gavetões e duas gavetas com puxadores e espelhos de fechadura em metal amarelo.
Corpo superior com tirantes entalhados representando folhagem.
Tampo de rebater com exterior almofadado.
Interior com gavetas, escaninhos e portinhola central.
(sinais de uso, pequenas faltas e defeitos)

DIMENSÕES 111 × 127 × 71 cm

€ 3.500 – 5.000



Casa das Brolhas,
Lamego

PROVENIÊNCIA: CASA DAS BROLHAS, LAMEGO

“Mais do que um conjunto de peças reunidas por uma proveniência comum, este núcleo permite reencontrar fragmentos da vida de uma casa senhorial”

FRANCISCO FRANCO DE SOUSA
E JOÃO JÚLIO RUMSEY TEIXEIRA



CASA DAS BROLHAS
Testemunhos de uma casa senhorial

FRANCISCO FRANCO DE SOUSA E JOÃO JÚLIO RUMSEY TEIXEIRA
CO-FUNDADORES DA MATER

No núcleo histórico da cidade de Lamego, junto à Sé, a Casa das Brolhas constitui um dos mais significativos testemunhos da arquitetura barroca em Portugal. Com origem anterior ao século XVIII, conserva vestígios da construção mais antiga, entre os quais parte de uma torre medieval e as abóbadas das antigas tulhas, testemunhando a longa continuidade do lugar.

A casa esteve ligada às famílias Castro e Fonseca e Fonseca Coutinho, linhagens de antiga presença na região e com importantes ligações ao poder municipal e religioso. Entre os seus antepassados encontra-se D. Frei Manuel Pinto da Fonseca (1681–1773), natural de Lamego e 68.º Grão-Mestre da Ordem de Malta, eleito em 1741 e uma das figuras portuguesas de maior projeção internacional do século XVIII. A sua figura contribui para compreender a dimensão social e simbólica alcançada por esta casa e seus proprietários, ao longo das gerações.

A configuração atual da Casa das Brolhas resulta, em grande medida, da importante campanha de obras terminada em 1777, data inscrita no remate da pedra de armas da fachada principal. A intervenção corresponde a um momento de afirmação da arquitetura senhorial setecentista, quando a casa se transforma num espaço de representação, destinado não apenas à habitação, mas também à expressão do estatuto e do gosto dos seus proprietários.

O interior reflete essa organização hierarquizada. A partir do átrio desenvolve-se a escadaria nobre, que conduz ao piso principal, estruturado em torno de uma sucessão de salas e espaços de aparato: salão nobre, salas de receção, sala de jantar, biblioteca e capela, para além dos espaços privados e de serviço. Esta sequência de interiores traduz uma clara distinção entre as diferentes dimensões da vivência—representação, sociabilidade, cultura, devoção e intimidade—e permite compreender o papel que o mobiliário e restantes objetos desempenhavam nesse conjunto.

A decoração dos interiores reforçava essa dimensão representativa. Particularmente reveladora é a antiga Sala da Música, onde um papel de parede historiado envolve as paredes com cenas de caça, passeios de barco, música e episódios inspirados em *D. Quixote*, articulando-se com o

tecto de estuque decorativo. Este programa cenográfico, estudado por Inês da Conceição do Carmo Borges, constitui um testemunho particularmente expressivo do gosto e da cultura visual dos proprietários da Casa das Brolhas entre os finais do século XVIII e inícios do século XIX.

É neste contexto que ganha particular significado o conjunto de obras provenientes da Casa das Brolhas agora apresentado para leilão pela MATER. De diferentes épocas e com diferentes funções, estas peças fazem parte da memória material de uma casa onde, ao longo de gerações, mobiliário, objetos de devoção e elementos de decoração contribuíram para construir os interiores e afirmar a posição dos seus proprietários.

Mais do que um conjunto de peças reunidas por uma proveniência comum, este núcleo permite reencontrar fragmentos da vida de uma casa senhorial: objetos que habitaram os seus espaços, acompanharam diferentes gerações e participaram de uma cultura doméstica onde o gosto, a representação social e a devoção se encontravam profundamente ligados.

Mesa de centro Joanina

Entre as peças de maior aparato deste núcleo destaca-se esta mesa de centro, datável da primeira metade do século XVIII, reinado de D. João V. A extraordinária profusão da talha, a escala das figuras que estruturam as pernas e a qualidade do trabalho escultórico conferem-lhe uma presença que ultrapassa a função utilitária do móvel, aproximando-o da linguagem da escultura e da talha barroca de aparato. A composição, dominada por atlantes femininos, volutas, folhas de acanto, concheados e outros motivos naturalistas, traduz a exuberância que caracteriza o mobiliário português joanino. A utilização de figuras humanas como elementos de sustentação e o recurso a talha profunda e volumosa situam a peça na cultura decorativa dos interiores de aparato da primeira metade do século XVIII. O mobiliário deste período caracteriza-se precisamente pela monumentalidade das formas, pela exuberância da talha e pelo recurso frequente ao douramento, numa linguagem que transpunha para o espaço doméstico os princípios cenográficos barrocos.

A importância desta mesa é, ainda, muito reforçada pela sua relação direta com a história da Casa das Brolhas. Num quadro representando Nossa Senhora com o Menino, proveniente da própria casa e conservado pela família, surge representada uma mesa de aparato cuja estrutura e decoração apresentam uma notável proximidade com a mesa agora revelada pela MATER. São particularmente sugestivos o formato rectangular do tampo, o desenvolvimento do saial e a composição geral da talha, permitindo reconhecer na pintura um testemunho visual do tipo de mobiliário que integrava os interiores da Casa das Brolhas.

Mais do que uma simples representação de época, a relação desta pintura com a própria mesa que ilustra, é um raro testemunho da vivência e do aparato dos interiores da casa, colocando a peça no contexto para o qual foi concebida: um espaço doméstico onde o mobiliário, tal como a pintura, a escultura, a ourivesaria e todas as restantes artes, participavam na construção de uma imagem de distinção social e de cultura.

Esta extraordinária mesa ganha, deste modo, uma dimensão documental particularmente relevante: não é apenas um excecional exemplar do mobiliário português joanino, mas comprova-se como uma obra entendida como expressão artística desde a conceção e documentada como parte da memória material da Casa das Brolhas.

Um espelho sueco na Casa das Brolhas

Entre os objectos das Brolhas destaca-se este importante espelho de parede, exemplar da produção sueca do primeiro quartel do século XVIII, aqui atribuído a Burchard Precht (1651–1738).

Natural de Bremen, Precht, estabeleceu-se na Suécia ainda jovem, vindo a tornar-se escultor da corte. A sua colaboração com o arquitecto Nicodemus Tessin, o Jovem, e a

viagem de estudo que ambos realizaram a França e Itália, entre 1687 e 1688, foram determinantes para a formação de uma linguagem barroca de matriz internacional, particularmente visível na decoração de interiores e na produção de espelhos.

O presente exemplar reúne alguns dos elementos mais característicos deste universo: madeira entalhada e dourada, molduras de recorte sinuoso, elementos vegetalistas e a utilização de vidro colorido, aqui em tons encarnados, num remate superior de grande efeito decorativo. A combinação destes materiais e a riqueza da composição conferem-lhe o carácter cenográfico próprio dos espelhos de aparato produzidos na Suécia neste período.

A sua importância é reforçada pela proveniência. Uma fotografia antiga do interior da Casa das Brolhas documenta este mesmo espelho colocado numa das suas salas, permitindo confirmar a sua presença na casa e recuperar, de forma particularmente rara, a relação do objeto com o espaço doméstico para o qual foi destinado.

Esta proveniência adquire especial interesse se pensarmos nas ligações internacionais da família. Manuel Pinto da Fonseca (1681–1773), natural de Lamego e 68.º Grão-Mestre da Ordem de Malta, esteve profundamente ligado ao universo cosmopolita de Malta, onde mandou construir o chamado Palácio Brito, em Valletta. Através de sucessivas heranças, o imóvel viria posteriormente a ficar na posse de Macário de Castro Pereira Coutinho, Senhor da Casa das Brolhas.

A presença deste espelho numa casa senhorial de Lamego constitui, assim, um testemunho particularmente expressivo da circulação europeia de objectos de luxo e de modelos artísticos durante o século XVIII, mas também da abertura cosmopolita dos interiores aristocráticos portugueses.

Uma lâmpada de oratório muito portuguesa

Remata o conjunto de peças provenientes da Casa das Brolhas uma lâmpada de oratório em prata. Datável do último quartel de setecentos, dentro da estética tardo-barroca da casa, esta lâmpada testemunha o requinte dos seus interiores.

Seguindo uma estrutura formal italianizante, popularizada em Portugal depois das encomendas de D. João V para a capela do paço da Ribeira e de São João Baptista, a lâmpada proveniente da Casa das Brolhas exibe uma liberdade decorativa notável na fusão das gramáticas formais do barroco, do rocaille e do neoclássico. Esta assimilação de várias influências estéticas numa única peça é definidora do gosto português do reinado de D. Maria I (1777–1816).

Na lâmpada das Brolhas, o cinzel do depósito, dos braços e da campânula superior trabalhou segundo o mais requintado *rocaille*, criando cartelas, flores, grandes volutas e concheados fantasiosos. Por seu lado, as correntes anunciam a racionalidade e o regresso à contenção clássica, definidoras do gosto neoclássico. No entanto, o pescoço do depósito, onde se segurava a chama, é um exercício puro do barroco clássico, que poderia ter sido executado no final de seiscentos. Na verdade, é esta plasticidade e liberdade criativa que tornam a expressão artística portuguesa particularmente interessante entre a segunda metade do século XVIII e o início do século XIX.

A lâmpada de prata das Brolhas é um testemunho particularmente eloquente da ourivesaria portuguesa do final de setecentos, com a grande mais-valia de sabermos para que interior foi pensada e onde foi fruída.

Com efeito, a transversal qualidade das obras deste pequeno-grande núcleo, proveniente da Casa das Brolhas e que a MATER tem o privilégio de apresentar, fala mais alto do que qualquer ensaio teórico sobre a importância desta casa para a história do barroco português. No coração de Lamego, testemunha uma Europa unida pela estética e por uma aristocracia cosmopolita, viajada e, neste caso, alçada aos mais importantes cargos internacionais.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Correia de — *Brasões e Casas Brasonadas*. Lamego: Gráfica de Lamego, 1974.

BORGES, Inês da Conceição do Carmo — "A Sala de Música da Casa das Brolhas em Lamego: Programas Decorativos e Iconográficos". In *III Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores*, pp. 215–231.

MOREIRA, Ana Rita Ferreira — *O Estudo da Casa Nobre na Cidade de Lamego*. Lamego: Museu de Lamego / Direção Regional de Cultura do Norte, 2018.

SILVA, António Lambert Pereira da — N*obres Casas de Portugal*. Porto: Livraria Tavares Martins, vol. II, 1958, pp. 140–145.
SIPA / DGPC — Ca*sa das Brolhas*. 2001.





619

Importante espelho de parede

Burchard Precht (1651–1738) (atrib.)
Suécia, séc. XVIII (primeiro quartel)

Em madeira com elementos entalhados e dourado, com frisos relevados em metal dourado.
Espelho central de formato rectangular com moldura espelhada.
Espelho superior separado, com moldura espelhada de recorte sinuoso com decoração de motivos vegetalistas.
Remate superior de perfil recortado, com vidro encarnado com decoração de flores estilizadas, centrado por elemento ornamental com medalhão oval com a mesma decoração, rodeado de folhas de acanto.
(sinais de uso, faltas, defeitos e pequenos restauros)

DIMENSÕES 180 × 84 cm

€ 3.000 – 6.000

PROVENIÊNCIA Casa das Brolhas, Lamego





618

Importante credência de centro barroca D. João V (1707–1750)

Portugal, séc. XVIII (meados).

Em madeira entalhada, dourada e policromada. Pés zoomórficos, unidos por travejamento inferior entalhado e recortado, formando enrolamentos vegetalistas e composição em X. Quatro pernas profusamente entalhadas, constituídas por figuras femininas de tipo atlante, envolvidas por enrolamentos vegetalistas e terminando em pés de garra. Saial entalhado e vazado, com composição de enrolamentos vegetalistas, concheados e motivos de inspiração naturalista com aves ao centro. Tampo rectangular.
(sinais de uso, faltas e defeitos)

DIMENSÕES 84 × 136 × 91 cm

€ 6.000 – 8.000

PROVENIÊNCIA Casa das Brolhas, Lamego





NOSSA SENHORA COM O MENINO
EM INTERIOR BARROCO
ESCOLA PORTUGUESA, SÉC. XVIII

ÓLEO SOBRE TELA
COLEÇÃO PRIVADA, ANTIGA
COLEÇÃO DA CASA DAS BROLHAS









387

Lâmpada de altar D. José

Trabalho português da segunda metade do século XVIII

Em prata portuguesa com o toque aproximado de 900/000. Decoração rocaille relevada e finamente cinzelada. Topo em forma de campânula com volutas, flores, concheados, pendentes esféricos e três querubins. Correntes fixas de sabor neoclássico com elos ovais e florões. Corpo com decoração relevada e cinzelada com cartelas, volutas, flores e folhas, encaixe do lume destacável com decoração relevada com folhas estilizadas. Braços e remate inferior finamente cinzelados com rocalhas e flores e pendentes articulados com folhas e frutos periformes.
(sinais de uso, faltas, partes partidas e outros defeitos)

ALTURA 81 cm
PESO 1310 g (total)

€ 1.500 – 2.500

PROVENIÊNCIA Casa das Brolhas, Lamego



601

Invulgar papeleira com alçado oratório D.José I/D.Maria I

Portugal, séc. XVIII/XIX

Em pau-santo e faixeada a pau-santo.
Profuso trabalho de marchetaria em pau-santo, buxo e outras madeiras.
Papeleira com saiais recortados, três gavetões e interior com seis gavetas com puxadores e espelhos de fechadura em bronze relevado, vazado e dourado.
Tampo de abater com seis gavetas no interior.
Oratório com moldura interior entalhada, recortada, vazada e dourada.
Interior com baldaquinos e mísulas em madeira entalha dourada e fundo forrado a damasco encarnado.
(sinais de uso, pequenas faltas e defeitos)

DIMENSÕES 265 × 125 × 77 cm

€ 12.000 – 18.000





116

Contador com trempe Indo-português

Séc. XVII (2ª metade)

Em teca, sissó e marfim.
Profusa decoração embutida representando motivos vegetalistas estilizados.
Pernas com decoração entalhada representando Nagas.
Trempe com um gavetão simulando dois e contador com oito gavetas simulando nove.
Espelhos de fechadura, puxadores, ferragens e pegas laterais em latão rendilhado.
(restauros e sinais de uso)

DIMENSÕES 108 × 85 × 46 cm

€ 18.000 – 30.000





257

Par de brincos, VAN CLEEF & ARPELS

Alhambra.
Em ouro (750/000) cravejado com 24 diamantes talhe brilhante com o peso total aproximado de 1,05ct e quatro placas de porcelana de Sèvres azul cobalto.
Com marcas da Convenção de Viena, marca de ourives, assinados e numerados.
(sinais de uso)

COMPRIMENTO 7 cm
PESO 19,4 g

€ 14.000 – 22.000





744

Sem título (estudo)

Jorge Pinheiro (n. 1931)

Tinta acrílica sobre papel.
Assinada e datada 80.

34 × 22 cm

€ 5.000 – 7.000

Estudo para o quadro "Bispo (azul)", datado de 1981, pertencente à colecção do CAM, com o número de inventário 83P585.

Um outro estudo para o "Bispo Azul", usando técnica e suporte idênticos ao que se apresenta, esteve patente na exposição *Pintura Democrática – obras da colecção de Luísa e Manuel Pedroso Lima*, no Centro Cultural de Cascais (Fevereiro/Abril 2020).

PROVENIÊNCIA
Oferecido pelo autor a Rui de Castro Feijó.

BIBLIOGRAFIA
PINHARANDA, João – *Jorge Pinheiro: Anos 60 / Anos 90*. Porto: Edição BPI, 1996.





880

Adereço diamantes e safiras

Em ouro branco (750/000) cravejado com 76 safiras talhe oval, cerca de 450 diamantes talhe trapézio e cerca de 300 diamantes talhe brilhante, todos os diamantes com o peso total aproximado de 14,30ct.
Composto por: colar, pulseira, par de brincos e anel.
Trabalho europeu dos anos 1980–1990.
(sinais de uso)

COMPRIMENTO 39 cm (colar); 18 cm (pulseira); 4,8 cm (brincos); 17,1mm (tam. anel)
PESO 95,2 g (colar); 41,6 g (pulseira); 16,2 g (anel); 24,6 g (brincos)

€ 18.000 – 25.000

932

Salva de pé Arte Nova

Em prata portuguesa (833/000)
Pé circular, salva com decoração relevada e cinzelada com enrolamentos vegetalistas, flores e folhas em fundo texturado.
Contraste do Porto em uso de 1887 a 1937, marca de ourives António Monteiro de Matos (1930–1984).
(sinais de uso)

LARGURA 25 cm
PESO 376 g

€ 420 – 620



650

Anel diamantes e esmeraldas

Em ouro (750/000) cravejado com duas esmeraldas cabochão, 16 esmeraldas talhe carré e 106 diamantes talhe brilhante com o peso total aproximado de 0,80ct.
Trabalho europeu dos anos 1980, remarcado com contraste do Porto em uso de 1985 a 2020.
(sinais de uso, pequenos defeitos)

TAMANHO 18mm
PESO 15,3 g

€ 1.600 – 2.200

664

Anel rubis e diamantes

Em ouro (800/000) cravejado com rubis talhe quadrado e cabochão, e 24 diamantes talhe brilhante com o peso total aproximado de 0,15ct.
Contraste de Lisboa em uso de 1985 a 2020 e marca de ourives Brijóia (reg. 1990).
(sinais de uso)

TAMANHO 17,6 mm
PESO 8,5 g

€ 950 – 1.500







156

Garniture de cinco peças Kangxi

Reinado Kangxi (1662–1722)

Composto por: duas jarras “balaústre” e três potes com tampa.
Em porcelana da China para exportação.
Decoração a azul com peónias e outros motivos vegetalistas
e geométricos.
Marcados com folha de artimísia na base.
(um pote com esbeiçadela restaurada e cabelo no gargalo; dois potes
com gargalo partido e colado; uma das jarras com o gargalo partido
e colado; pequenas esbeiçadelas)

ALTURA 30 cm (pote)

€ 4.000 – 6.000



286

Biombo de oito folhas

China, séc. XVIII/XIX

Em madeira lacada a negro com decoração a dourado.
Folhas com reservas representando paisagens com cenas mitológicas.
Versos com representações de árvores de diferentes espécies.
(sinais de uso, faltas e defeitos)

DIMENSÕES 208 × 54,5 cm (cada folha)

€ 20.000 – 30.000



Valorize o seu património.

A MATER oferece serviços de avaliação formal para todas as finalidades: partilhas, seguros ou gestão de acervos

Contacte-nos e agende a sua avaliação.

ARTSMATER.COM



Consulte as condições negociais em ARTSMATER.COM

119

Par de tocheiros Barrocos

Itália, séc. XVIII.

Em madeira entalhada e dourada. Base triangular encimado por serpentes em vulto perfeito. (sinais de uso, faltas e defeitos)

ALTURA 72 cm

€ 800 – 1.500



