

Afinidades e singularidades: a prata na ligação entre Portugal e o Brasil nos séculos XVIII e XIX¹

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa

A leitura integral da ourivesaria portuguesa envolve a observação da generalidade das obras executadas nos distintos locais onde se fez sentir a influência desta arte. O trabalho de base consiste na recolha e estudo dos exemplares realizados nos diversos centros de ourivesaria da metrópole, incluindo Portugal Continental e alargando à Madeira², aos Açores³ e às zonas do antigo Império Português. Estamos a pensar, em especial, nos objectos feitos na então colónia brasileira, como também na ourivesaria realizada em diversas regiões do antigo Império Português do Oriente⁴.

Ao longo deste estudo, procuraremos reflectir sobre distintas perspectivas da influência da prataria portuguesa na prataria brasileira, provavelmente algo activa já na centúria de Seiscentos, mas cuja acção foi especialmente visível no âmbito da produção dos séculos XVIII e XIX. A hipótese de trabalho a levar a cabo, ainda a dar os primeiros passos, implica o estudo da ourivesaria brasileira, no sentido de apurar as singularidades e as permanências em relação aos centros produtores que lhe serviram de referência, que cremos terem sido as cidades portuguesas de Lisboa e do Porto, e, possivelmente, Braga e Guimarães. E, no que diz respeito aos centros produtores, esta influência manifestou-se de uma forma desigual consoante estivermos a falar dos séculos XVIII e XIX.

Outro aspecto que não pode ser descurado quando for efectuada uma leitura comparativa e enquadrada da ourivesaria portuguesa do Reino, da colónia brasileira⁵, e, posteriormente, do Império do Brasil, é a transversalidade das matrizes estéticas observáveis na cultura material de ambos os lados do Atlântico, e que são determinantes para uma leitura integral de conjunto⁶. Por outro lado, não podemos deixar de atender a uma leitura sociocultural da ourivesaria brasileira, pois foram em número significativo os ourives mulatos e negros, o que permitia que, em 1792, fosse apontado um

1 Um primeiro subsídio pessoal nesse sentido foi por nós levado a cabo na comunicação «‘Mater et filia?’: A ourivesaria portuguesa e brasileira nos séculos XVIII e XIX», efectuada na Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, em Lisboa, por ocasião do Colóquio Internacional «Imaginário e Viagem: As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa», em 16 de Maio de 2008. Agradeço algumas informações bibliográficas que nos foram simpaticamente fornecidas pela Dr.^a Cristina Neiva Correia.

2 Cf., por exemplo, o importante catálogo, L. P. Clode; M. J. Pita Ferreira, *Catálogo ilustrado da Exposição de Ourivesaria Sacra: Realizada no Convento de Santa Clara do Funchal em 1951*, [s.l.], Edição da Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, c. 1951.

3 Cf., por exemplo, F. E. Oliveira Martins, *Os Açores nas rotas das Américas e da prata*, [s.l.], Secretaria Regional da Educação e Cultura; Direcção Regional dos Assuntos Culturais; Câmara Municipal de Angra do Heroísmo; Delegação do Turismo da Ilha Terceira, 1990.

4 Cf. N. Vassallo e Silva, *A ourivesaria entre Portugal e a Índia: do século XVI ao século XVIII*, Lisboa, Banco Santander, 2008.

5 Fortunée Lévy ensaia a organização tipológica da prataria brasileira, quanto à origem, em três grupos: a de origem portuguesa; a de origem escrava africana sudanesa; e o trabalho escravo africano, mas já seguindo a influência portuguesa. Cf. F. Lévy, “Prata: As minas, as lendas, a arte dos prateiros” *Anais do Museu Histórico Nacional*. 6 (1945-1950), pp. 263-264.

6 Um estudo de conjunto entre as diversas artes pode ser aferido in R. Magalhães Veiga, “Cultura material: Portugal e Brasil nos circuitos de trocas europeias”, *Alceu*, vol. 7, n.º 14 (Jan-Jun. 2007), pp. 169-207.

número muito significativo de 375 mestres e 1500 oficiais exercendo esta profissão na cidade do Rio de Janeiro⁷. Números verdadeiramente excepcionais, se comparados com os ainda poucos dados estudados dos principais centros da então metrópole, Lisboa e Porto.

Outro aspecto que não pode ser esquecido é a relevância de algumas cidades brasileiras como centro difusor – no fundo, a extensão do conceito de *periferia da periferia* –, em relação a outras zonas, tanto brasileiras como face à zona do Rio da Prata, como bem fez notar Maria José Goulão em estudos mais aprofundados⁸.

A quase inexistente cooperação entre historiadores da arte portugueses e brasileiros nos distintos domínios da ourivesaria tem sido particularmente desencorajadora para a existência de resultados efectivos, nesta comparação efectiva entre os ourives aquém e além Atlântico⁹, e, nomeadamente, no estudo dos punções dos ensaiadores e dos ourives¹⁰. No âmbito dos estudos mais antigos de prataria brasileira¹¹, não podem ser esquecidos os contributos de nomes como D. Clemente da Silva Nigra, José Valadares ou Francisco Marques dos Santos¹².

1. BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA OURIVESARIA PORTUGUESA E BRASILEIRA NOS SÉCULOS XVIII E XIX

A centúria de Setecentos revelou-se um dos períodos mais brilhantes da ourivesaria portuguesa, facto que se deveu à abundância de recursos económicos e à expressa vontade da Igreja e das elites de se fazerem rodear de peças de prata de qualidade.

As correntes estéticas vigentes, como o Barroco, na primeira metade do século, posteriormente, o Rococó, e, na fase final da centúria, o Neoclássico, conduziram a uma produção de grande expressividade plástica, tanto em Portugal como no Brasil, corporizando um dos períodos mais representativos da ourivesaria do então Reino de Portugal.

7 Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 184.

8 Cf. M. J. Goulão, “Ourivesaria luso-brasileira no Rio da Prata”, *Oceanos*, 4 (Jul. 1990), pp. 36-42; IDEM, “Ourives portugueses na região do Rio de la Prata nos séculos XVII, XVIII e XIX”, *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América: Actas del V Simposio Hispano-Portugués de História del Arte* (coord. J. J. Martín González), Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 127-137; IDEM, “A arte da prataria no Brasil e no Rio da Prata no período colonial: estudo comparativo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 74-75 (1999), pp. 135-145; IDEM, “Prataria de influência luso-brasileira no Rio da Prata. Séculos XVII a XIX”, *Actas do I Colóquio Português de Ourivesaria* (coord. G. Vasconcelos e Sousa), Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, 1999, pp. 15-28; IDEM, “A ourivesaria baiana, mineira e pernambucana dos séculos XVII e XVIII e a sua influência no ofício da prata em Buenos Aires”, *Atas do IV Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte* (coord. M. H. Ochi Flexor), Salvador da Bahia, Museu de Arte Sacra; Reitoria da Universidade Federal da Bahia, 2000, pp. 95-107; IDEM, ‘La Puerta Falsa de América’: *A influência artística portuguesa na região do Rio da Prata no período colónia*. Coimbra, 2005. Tese de Doutoramento.

9 Constituem algumas excepções entre a produção bibliográfica brasileira recente, os estudos de M. H. Brancante, *Os ourives na História de S. Paulo*, São Paulo, Árvores da Terra, 1999; M. Rosa, *Prata da Casa*, Salvador da Bahia, Conselho Federal da Cultura, 1980; IDEM, *Prata da casa: prataria luso-brasileira na colecção do Museu Carlos Costa Pinto*, Salvador da Bahia, Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2009.

10 Cf. F. Moitinho de Almeida, *Marcas de pratas portuguesas e brasileiras*, [s.l.], Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

11 Cf. uma recolha destes trabalhos historiográficos em J. Neinstein, *A arte no Brasil dos primórdios ao século XX*, Washington; Rio de Janeiro, Brazilian-American Culture Institute; Livraria Kosmos Editora, [s.d.].

12 Cf. F. Marques dos Santos, “A ourivesaria no Brasil antigo”, *Estudos brasileiros*, 4 (12) (1940), pp. 625-672; IDEM, “Contrastes da Bahia”, *Estudos brasileiros*, 6 (19/21) (1941), pp. 222-223; IDEM, “Contraste de prateiros no Rio de Janeiro”, *Estudos Brasileiros*, 10 (29/30) (1943), pp. 289-290.

No século XIX, a ourivesaria portuguesa viveu uma fase de alguma perturbação estética, refletindo-se, a nível dos objectos, as consequências da industrialização, com o decréscimo da qualidade do trabalho da prata, acompanhado por uma certa indefinição estilística, mais acentuada na prataria religiosa¹³ do que na civil¹⁴. No Brasil, se bem que a matriz portuguesa continue vigente, assiste-se, em especial no Rio de Janeiro, a uma forma de trabalhar a prata reveladora de uma das singularidades brasileiras, ou seja, um acabamento menos apurado de alguns dos objectos argênteos.

Em termos de centros produtores em Portugal continental, de Norte para Sul, percebemos a actividade dos ourives em Braga, Póvoa de Lanhoso, Guimarães, Porto e Gondomar, Lamego, Aveiro, Viseu, Coimbra, Santarém, Lisboa, Évora, Beja, Angra do Heroísmo e Funchal. Ao longo dos séculos XVIII e XIX tiveram importâncias diferenciadas, e alguns deles vieram a decair fortemente ou mesmo quase a desaparecer, como podemos referir, a título exemplificativo, o caso de Lamego.

Em relação ao Brasil, conhecemos principalmente os centros do Recife, da Baía, do Rio de Janeiro e de São Paulo e, no caso da ourivesaria do ouro, mantém-se actualmente viva a actividade na pequena cidade de Natividade, no estado de Tocantins¹⁵. Naqueles centros, a prataria civil parece ter desempenhado um papel muito menos relevante do que a religiosa – pelo menos até ao século XIX –, o que se compreende dada a natureza circunscrita das elites, não deixando, no entanto, de se observar a presença das mais diversas peças argêntas de natureza profana¹⁶.

O Portugal do século XVIII viveu um período de uma grande prosperidade, sobretudo na primeira metade da centúria, com os rendimentos permitidos pela afluência do ouro e, posteriormente, dos diamantes, da então colónia brasileira. Tal situação possibilitou um investimento da nobreza e da Igreja Católica em peças de prataria, naturalmente que com funções diversas, mas que permitiram alimentar os ofícios de ourives e lavrante da prata em diversos centros produtores do Norte ao Sul de Portugal¹⁷.

Na prataria religiosa destacaram-se os grandes conjuntos de tocheiros e cruz de altar executados para as sés e para algumas das mais significativas igrejas. Alguns frontais de prata, bem como lampadários e imponentes custódias, representaram outras das tipologias que a centúria de Setecentos viu realizar em grande aparato. Em certas peças desta última tipologia, a cravação de gemas permitiu conferir uma dimensão cromática aos objectos, numa profusão de esplendor digna de nota¹⁸. Custódias como as da Bemposta ou a do Asilo de Runa constituem uma demonstração da aliança entre

13 Cf. alguns subsídios em G. Vasconcelos e Sousa, “A arte da prata no serviço a Deus: o acervo do Museu de Arte Sacra da Matriz de Vila do Conde”, em ‘... A IGREJA nova que hora mamdamos fazer...’: 500 anos da Igreja Matriz de Vila do Conde (coord. M. Pinto; I. J. Silva), Vila do Conde, Câmara Municipal de Vila do Conde, 2002, pp. 173-241; IDEM, “O Porto e a prataria religiosa: Um centro produtor ao serviço das instituições”, em *Tesouros de prata/Thesaurus argentæ: Espólio da Santa Casa da Misericórdia do Bom Jesus de Matosinhos*, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos; Santa Casa da Misericórdia de Matosinhos, 2007, pp. 12-19.

14 Cf. certos aspectos da prataria civil nos primeiros dois terços de Oitocentos. G. Vasconcelos e Sousa, “As pratas em Portugal ao tempo do Barão de Forrester (1809-1861)”, em *Barão de Forrester: Razão e sentimento: Uma História do Douro (1831-1861)* (coord. Isabel Cluny), [s.l.], Museu do Douro, 2008, pp. 142-153, 216-251.

15 Cf. S. M. Faleiros Lima, “Natividade/To e a sua arte secular: A ourivesaria em filigrana de jóias artesanais em ouro e prata. Disponível in <http://www.preac.unicamp.br/memoria/textos/Sandra%20Maria%20Faleiros%20Lima%20-%20comple-to.pdf> (2010/01/23); C. Borges dos Santos, “Ourivesaria tradicional e o tombamento em Natividade”. Disponível in <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-santos-artigo.pdf> (2010/01/23).

16 Cf. as observações realizadas por L. Mezan Algranti, “Famílias e vida doméstica”, *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa* (org. de L. Mello e Sousa), São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 122-123; G. Vasconcelos e Sousa, “Ouro, prata e outras riquezas numa herança da Baía (Brasil)”, *Revista do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 3 (2004), pp. 293-316.

17 Vd., por exemplo, o nosso G. Vasconcelos e Sousa, *A ourivesaria da prata em Portugal e os mestres portuenses: História e sociabilidade (1750-1810)*, Porto, Ed. do Autor, 2004, pp. 53-95.

18 A questão das custódias-jóia foi analisada, face às peças mais representativas, por N. Vassallo e Silva, “As custódias-jóias de Setecentos”, *Oceanos*, 43 (Jul.-Set. 2000), pp. 78-92. No centro produtor que conhecemos com maior profundi-

ourives e cravadores da pedraria, estabelecendo uma ponte para o papel que a festa da cor permitiu na joalheria da segunda metade do século XVIII, devido às gemas do Brasil¹⁹.

Um pouco por todo o país, as estéticas rococó e neoclássica legaram-nos admiráveis exemplares, sobretudo provenientes dos centros produtores de Lisboa e Porto. Mesmo na província, o aumento dos rendimentos agrícolas possibilitou que as comunidades religiosas e os fiéis, através das respectivas confrarias, disponibilizassem verbas para o investimento em peças de ourivesaria. Muitas das Irmandades entraram em competição na aquisição de alfaias litúrgicas em prata de forma a poderem afirmar-se como as mais relevantes; tal era sinónimo de prestígio e, conseqüentemente, de maior número de irmãos.

No universo da prataria civil, a nobreza, sobretudo a da Corte, encomendava um vasto número de peças, em que se destacaram, ao longo do século XVIII, os objectos de mesa²⁰. O refinamento de gestos e atitudes à mesa, os constantes presentes verificados entre as elites da Corte e o aparato de recepções e festas, exigiam que a família se comportasse à altura do que era exigido pela etiqueta, pelo que se assiste à encomenda de baixelas e de outras peças, em grande quantidade, algumas delas aos ourives parisienses.

Alguns objectos de assinaláveis dimensões e expressão artística alcançaram um lugar privilegiado na ourivesaria portuguesa e brasileira, sobretudo durante o período compreendido entre 1750 e 1800. Encontram-se nessa situação os gomis e as respectivas bacias-de-água às mãos²¹ (fig. 1), o mesmo sucedendo, no caso do Reino, também com as grandes salvas ou os complexos serviços de chá e café. Mais tarde, já ao sabor neoclássico, os ourives da metrópole executaram imponentes samovares, sob influência inglesa, para além de grandes tabuleiros com ou sem gradinha.

Todo este aparato apenas teve apenas uma breve expressão na colónia brasileira, sendo especialmente de destacar os investimentos em alfaias litúrgicas. Aí destacar-se-ão os centros produtores da Baía e do Rio de Janeiro, que haviam sido ambas capitais da colónia, sucedendo o Rio à Baía em 1763. Aí encontramos fundamentalmente tocheiros (fig. 1), gomis e bacias de água-às-mãos (fig. 2), havendo ainda hoje a destacar o núcleo de prataria sacra dos mosteiros de S. Bento do Rio de Janeiro e da Baía, ou do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Baía²². Em S. Paulo também se conservam exemplares interessantes da prataria colonial brasileira (fig. 3).

Já em relação ao século XIX, a produção portuguesa apresenta uma grande diversidade, tanto a nível de qualidade do trabalho da prata como de soluções estilísticas adoptadas. A quantidade sobrepôs-se à qualidade e, a partir de cerca da década de 40 de 1800, o centro produtor do Porto começou a ultrapassar a relevância do de Lisboa, até então o mais importante, tanto em número de ourives como da importância da obra realizada.

Em relação ao Brasil, a presença da corte e o Império que lhe sucedeu exigiu a realização de numerosas peças que servissem o requinte das novas elites, que a riqueza, sobretudo de natureza comercial e agrícola, permitiu encorajar. A listagem de ourives apresentada, para o Rio de Janeiro, por

dade, o do Porto, observamos numerosos exemplares até às primeiras décadas do século XIX e mesmo em objectos menos aparatosos, que recorriam a pelo menos uma moldura de pedraria no ostensório, recorrendo, muitas vezes, a meros cristais. 19 Conceito apresentado por G. Vasconcelos e Sousa, "A ourivesaria portuense nos séculos XVIII e XIX: I – As jóias (séc. XVIII)". *O Tripeiro*, 7.^a s., 14 (1-2) (Jan.-Fev. 1995), pp. 27-28.

20 Cf. G. Vasconcelos e Sousa, "Objectos preciosos, aparato e representação das elites da corte portuguesa de Setecentos", *Armas e Troféus*, 9.^a s. (2002/2003), pp. 229-252.

21 Cf. os diversos exemplos apresentados por H. M. Franceschi, *op. cit.*, pp. 182-186, 215 e 217.

22 Cf. M. Rosa, "Ourivesaria baiana colonial: os ourives e suas obras", in *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa – Actas do VII Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte* (coord. F. Sanches Martins), Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007, p. 411.

Humberto Franceschi, é disso um bom exemplo²³. Têm aparecido alguns exemplares em leilões recentes, que nos permitem aferir sobre similaridades entre as produções aquém e além Atlântico (fig. 4), a que não deveria ser também estranha a permanência das estreitas ligações entre os dois países, para além da afluência de ourives provenientes de Portugal.

O Brasil tornar-se-á um grande comprador de peças de prataria portuguesa nos inícios do século XX, tendo as mais importantes casas de ourivesaria, Leitão & Irmão e Reis & Filhos, executado peças para este país da América do Sul²⁴. A Casa Leitão & Irmão chegou mesmo a participar na Exposição do Rio de Janeiro em 1908, contribuindo para a divulgação dos objectos lusos junto das elites brasileiras²⁵.

2. CENTRO E PERIFERIA NAS RELAÇÕES HISTÓRICO-ARTÍSTICAS ENTRE PORTUGAL E BRASIL

Uma das discussões mais interessantes, a nível artístico, em termos da ligação entre os diversos países europeus, e entre estes e as suas antigas colónias, reside na percepção concreta, dentro da Europa, das influências dos centros difusores nas zonas mais afastadas geograficamente, e destas em relação às regiões do Novo Mundo. Encontram-se, nestes casos, fundamentalmente, Espanha e Portugal e, em termos de destinatários, no continente americano, toda a América Latina.

Esta dialéctica entre centros e periferias artísticas, e entre estas últimas e as periferias das periferias, constitui o mote das relações entre a ourivesaria portuguesa e brasileira nos séculos XVIII e XIX. É importante perceber as influências de centros como Roma, Paris ou Londres em cidades periféricas como Porto ou Lisboa, e da ourivesaria que nestas se realizava, em relação aos centros produtores brasileiros. Há ainda a mencionar que Braga, Guimarães²⁶, Coimbra ou Évora podem ser consideradas, em medidas diferenciadas, cidades periféricas face ao que se passava no Porto e em Lisboa. É que as peças realizadas nos principais centros produtores chegavam, por encomenda, aos mais recônditos lugares de Portugal, facto imensamente favorecido pelo fenómeno das feiras.

A principal expressividade da laboração dos ourives brasileiros é, sobretudo, setecentista, acompanhando a prosperidade visível na colónia brasileira, e oitocentista. Este facto e o impulso para uma vida melhor atraíram números ourives de diversas zonas de Portugal, essencialmente do Norte do País e da região da grande Lisboa.

Não poderá, no entanto, ser determinado com precisão o seu número e a relação face ao dos ourives autóctones enquanto não for realizado um levantamento exaustivo destes artífices²⁷, facto que

23 Cf. H. M. Franceschi, *op. cit.*, pp. 301-325.

24 Cf., para os casos da casa Reis & Filhos e de António Maria Ribeiro, o mais importante ourives português da primeira metade do século XX, a dissertação de mestrado em Artes Decorativas por nós orientada, T. M. Trancoso, *Um estudo sobre a obra de António Maria Ribeiro: Cinzelador, ourives, escultor e desenhador portuense: 1889-1962*, Porto, [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

25 Cf. H. Barbuy, *A cidade-exposição: Comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 128.

26 A cidade de Guimarães dispõe de estudos aprofundados, graças ao empenho de investigação de M. Alcântara Santos, *Mestres ourives de Guimarães: Séculos XVIII e XIX*, Porto, Campo das Letras, 2007; IDEM, *Ourives de Guimarães: Ao serviço de Deus e dos homens*, Guimarães, Museu de Alberto Sampaio, 2009.

27 Existe já um esforço de levantamento, para a Bahia, em M. Alves, *Mestres ourives de ouro e prata da Bahia*, [Baía], Museu do Estado da Bahia, 1962; IDEM, *Dicionário de artistas e artífices na Baía*, Salvador da Bahia, Universidade Federal da Bahia; Conselho Estadual de Cultura, 1976; para o Rio de Janeiro, em Humberto M. Franceschi, *Op. cit.*; e para São Paulo, em M. H. Brancante, *Op. cit.*

implicará uma colaboração entre os investigadores portugueses e brasileiros, de forma a que, aquém e além Atlântico, possamos determinar a origem e o destino de aprendizes, oficiais e aprendizes de quem se perdera o rasto no Reino. E isto passa-se tanto para ourives do ouro, ourives da prata, cravadores e lapidários, tanto para os séculos XVIII e XIX, como para o século XX²⁸.

Em termos estilísticos, e como referencia Mercedes Rosa, no Brasil, «*Os ourives, livres das leis, começaram a dar tratos à imaginação e novas formas surgiram, composições inéditas nasceram. É evidente, porém, que as Irmandades e as pessoas, que possuíam poder aquisitivo para poder continuar fazendo as encomendas, tinham também as mesmas preferências, de acordo com os estilos vindos de Portugal. Com uma desfasagem aproximada de uma década, o que no Brasil se produzia, era o que vinha do Reino. Mas começaram a aparecer nos fins do XVIII, além dos elementos tradicionais, outros que surgiram, timidamente, e que podemos considerar nacionais, tais como os da nossa [Brasil] flora, com sua tipicidade caracterizada. Como elementos da flora, começaram a ser introduzidos os cajus, os abacaxis, etc. Da fauna, começaram a aparecer os tatus. Figuras de índio, com seus cocares e tangas, iniciam a representação iconográfica*»²⁹.

Em relação às afinidades com a ourivesaria reinol, ou seja, de Portugal, assiste-se à presença, na prataria do barroco de origem na metrópole, das cartelas, das folhas de acanto e de outros elementos vegetalistas; na prataria sacra, mantém-se a figuração de querubins, permanecendo as mesmas técnicas da cinzelagem e do repuxo³⁰.

Algumas peças de prataria religiosa brasileira afirmam uma certa singularidade, pelo menos em relação ao que habitualmente se observa nos exemplares reinóis, como sucede com a custódia baiana, executada em 1774 e pertencente ao Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Baía. Incrustada de pedraria, esta alfaia em prata dourada apresenta um requintado movimento de querubins, que parece querer exaltar a preciosidade espiritual contida no objecto³¹.

Já no século XIX as diferenças surgem de forma algo mais significativa, sendo, no entanto, bem visíveis as marcas de uma ourivesaria com formação estilística e tipológica semelhante, como veremos nas peças portuguesas e brasileiras. Os motivos são semelhantes, mas a forma de os introduzir na peça parece diferenciada, sendo possível a alguém com alguma experiência e conhecimento da ourivesaria portuguesa, aperceber-se visualmente dos exemplares brasileiros.

Em ambas as centúrias, observamos a presença e o envio de peças portuguesas para terras brasileiras. Esta situação encontra-se mais documentada a nível da joalharia³², mas existem alguns acervos de peças de prata portuguesas ainda nas igrejas brasileiras, nomeadamente a da igreja de Aquiraz³³. O núcleo portuense é formado por um conjunto de seis castiçais de altar, uma custódia (fig. 5) e uma naveta³⁴, podendo dizer-se que as marcas dos castiçais são de um ourives de transição entre os séculos XVII e XVIII³⁵. Os altos dignitários portugueses em exercício de cargos no Brasil far-se-iam

28 Nas primeiras décadas do século XX, houve numerosos ourives que, partindo de Portugal, tentaram uma vida melhor no Brasil, acompanhando, aliás, a forte onda de emigração para esta *terra de oportunidades*. Refere-se a eles Fortunée Lévy, *Op. cit.*, pp. 272-273.

29 Cf. M. Rosa, *Ourivesaria baiana colonial...*, *op. cit.*, p. 407.

30 Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 405.

31 Publicada in N. Senos, "The art of silver in colonial Brazil", em *The arts in Latin America: 1492-1820* (org. J. J. Rishel; S. Stratton-Pruitt), New Haven; London, Yale University Press, 2006, p. 231.

32 Cf. G. Vasconcelos e Sousa, "A ourivesaria nas relações entre o Porto e o Brasil no século XVIII", *Museu*, 4.ª série, 14 (2005), pp. 43-55.

33 Cf. G. Barroso, "A mais bela cruz processional do Brasil", *Ourivesaria Portuguesa*, 19-20 (1952), pp. 135-142.

34 Erradamente denominada de cibório (ou píxide), a atender na legenda da imagem. IDEM, *Ibidem*, p. 141.

35 Cf. F. M. Almeida, *Inventário de marcas de pratas portuguesas e brasileiras: Século XV a 1887*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, pp. 188 e 286.

certamente acompanhar pelas suas peças de prata, que poderiam servir de modelos para os ourives locais. Há, portanto, um efeito mimético que a existência desses exemplares poderia ocasionar nos mestres a trabalhar no Brasil. A leitura comparativa da documentação, facto que ainda não foi realizado, poderá aclarar de forma mais substancial este facto. No entanto, não podemos esquecer que, em Artes Decorativas, como temos vindo a salientar, cada caso é um caso, e a perspectiva de execução de cada peça obedece, a maior parte das vezes, a processos circunstanciados que não convém generalizar nem tomar por certos para outras situações.

Por outro lado, a formação de ofício, em terras portuguesas, de muitos aprendizes, oficiais e mestres, que se deslocariam, em distintas fases do seu percurso, para o Brasil – muitos deles passando para terras do Rio da Prata e Buenos Aires³⁶ –, permitia levar tipologias, ornamentações e influências para o Brasil, e que poderiam ser localmente adaptados e até individualizados ao gosto do encomendador.

Seria muito interessante poder apurar se as influências ornamentais de matriz local se verificam somente nos ourives nascidos no Brasil ou também naqueles que emigraram de Portugal, verificando até que ponto se deixam seduzir por novas matrizes estéticas relacionadas com a terra que os acolheu. Este processo implicará, como se pode perceber, um conhecimento minucioso da produção dos ourives no Brasil e das respectivas histórias de vida.

Nos nossos estudos de mestrado, para a joalheria³⁷, e de doutoramento³⁸, para a prataria, pudemos constatar a existência de processos para Familiar do Santo Ofício de ourives, com a apresentação mais ou menos pormenorizados sobre o percurso de alguns ourives em Portugal e da sua passagem ao Brasil, sobretudo nas cidades do Rio de Janeiro e da Baía. Estes documentos ajudam-nos a compreender melhor o lado humano que se encontra por detrás do ofício de ourives, fenómeno que consideramos da maior importância no método sociológico de leitura da obra de arte, em que nos revemos.

3. OURIVESARIA SETECENTISTA

Período particularmente rico na prataria civil e religiosa portuguesa, devemos situar a ourivesaria, a par da talha dourada, como as mais expressivas artes do Século das Luzes. As artes do brilho, como se lhes poderia chamar, representam a relevância que esta dimensão cénica e cromática desempenhava, se bem que a distintos níveis, na sociedade portuguesa de então.

É, assim, que vemos suceder a realização de milhares de peças pelos diversos centros produtores destinadas a todo o País. Não podemos hoje ter uma ideia precisa da quantidade e qualidade de que, de facto, se realizou, a não ser pela perspectiva da Cripto-História da Arte³⁹. É que milhares de peças foram pilhadas e sequestradas pelos franceses, aquando das diversas invasões do País, cujos 200 anos se vêm comemorando nos últimos tempos.

Custódias de grandes dimensões em prata e prata dourada, como vimos, frontais de altar, grandes urnas da Semana Santa, tocheiros, píxides, cálices, entre tantas outras tipologias de alfaia litúrgicas, foram executadas pelos ourives da prata portugueses. A matriz romana encontra-se bem

36 Cf. M. J. Goulão, “Ourives portugueses na região do Rio de La Plata...”, *art. cit.*, pp. 128 e ss.

37 Cf. G. Vasconcelos e Sousa, *A joalheria em Portugal: 1750-1825*, Porto, Livraria Civilização, 1999, pp. 39-41.

38 Cf. G. Vasconcelos e Sousa, *A ourivesaria da prata em Portugal e os mestres portugueses*, op. cit., pp. 98-99.

39 Este conceito foi objecto particular de reflexão, em Portugal, por V. Serrão, *A Cripto-História da Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.

presente nas peças de cariz religiosa, se bem que o rococó de Augsburg nelas encontra igualmente importantes reflexos⁴⁰.

Uma tipologia que tanto pode ser classificada sacra como profana, dependendo do uso que dela for realizado, é o gomil e a bacia de água-às-mãos, de que sobreviveram inúmeros exemplares, tanto em Portugal como de manufactura brasileira. Nestes é visível uma clara influência portuguesa⁴¹, não apenas nos motivos decorativos de base, que surgem relevados no gomil e na bacia, como igualmente a forma de certas asas dos gomis, que não raramente deixam de apresentar figuras de monstros ou de figuras simbólicas. A existência destes elementos estruturantes, num último apelo ao imaginário, encontra igualmente exemplares muito curiosos na prataria realizada no Reino.

Na vertente da prataria profana, a evolução dos usos à mesa e da etiqueta teve efeitos no aperfeiçoamento de certas peças, nomeadamente dos talheres. Às terrinas, aos pratos cobertos, às travessas e aos marcadores vinha juntar-se uma expressiva quantidade de objectos para o serviço das bebidas exóticas, como o chá e o café. Elaborados samovares, alguns de matriz inglesa, marcam a produção de Lisboa e do Porto, essencialmente num período situado entre 1775 e 1840. Os mais expressivos foram executados dentro da matriz inglesa, assumindo-se como uma das peças de maiores dimensões da prataria civil portuguesa (fig. 7). Não temos conhecimento de exemplares desta tipologia executados no Brasil.

Outra tipologia de prataria civil com muitos exemplares executados no Brasil foi a das salvas (fig. 6), reveladoras, sobretudo, de influências do centro produtor de Lisboa, facto visível na disposição e natureza dos motivos decorativos.

No Brasil do século XVIII é bem provável que a prataria religiosa tivesse alcançado uma maior importância do que a prataria civil. Constatam-no os muitos exemplares identificados de prataria sacra, ao contrário do que temos observado para os objectos civis, apesar de não poderemos negligenciar a incapacidade de registo destes últimos em colecções particulares de Portugal e Brasil.

No entanto, e pelos inventários que nos têm chegado ao conhecimento, a existência de peças de prataria civil, mesmo nas mais importantes famílias da colónia, era relativamente exígua, comparando com a fortuna que revelavam noutro tipo de bens. De facto, as peças de ouro e de prata estão intimamente relacionadas com as expressões de poder, por um lado, mas sobretudo com as necessidades de uso social dos objectos. Daí que o fenómeno de representatividade seja indissociável da aposta das elites numa maior ou menor quantidade de peças de prataria⁴².

Tomemos o caso, por exemplo, da família Álvares da Silva, ricos proprietários na Baía, com uma fortuna muito elevada. O seu acervo para partilhas (quadros I e II), elencado nos inícios do século XIX, apresenta diversos objectos argênteos, maioritariamente civis, em que assumem importância os talheres, os objectos de iluminação, alguns peças relacionadas com a higiene e as salvas. Contudo, comparando o volume das verbas envolvidas com a totalidade da herança, o peso destes objectos não se pode considerar demasiado expressivo. Quanto à sua origem no Reino ou se as peças formam executadas por ourives locais, não dispomos de elementos que o possam determinar.

40 Cf. G. Vasconcelos e Sousa, “Dinâmicas no rococó na prataria portuense”, in *Barroco: actas do II Congresso Internacional* (coord. F. Sanches Martins), Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património; Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, pp. 227-236.

41 No caso das peças de higiene, veja-se a bacia de lava-pés pertença do Museu Carlos da Costa Pinto, na Baía, com a decoração incisa na base, à semelhança do que observamos em diversas bacias de água-às-mãos executadas no Brasil, nomeadamente no Rio de Janeiro (M. Rosa, *Op. cit.*, 2009, p. 115). Esta opção decorativa, muito rara nos exemplares argênteos portuenses, é mais observada em peças executadas em Lisboa.

42 Cf., a este propósito, G. Vasconcelos e Sousa, “Ouro, prata e outras riquezas...”, *art. cit.*, pp. 293-316.

QUADRO I
PEÇAS DE PRATARIA DA HERANÇA DO CAPITÃO-MÓR GASPAR ÁLVARES DA SILVA (CA. 1808)

QT.	TIPOLOGIA	PESO (EM OITAVAS)	VALOR (EM RÉIS)
1	Fruteiro	330	33\$000
2	Salvas	188	18\$800
12	Colheres		
12	Garfos	568 e ½	56\$850
12	Cabos de faca		
3	Castiçais pequenos	–	26\$100
1	Prato e jarro	–	66\$060
1	Salva	–	27\$350
1	Bacia da barba	–	26\$150
1	Coroa de imagem	–	9\$680
1	Bacia grande	–	155\$800
3	Serpentinas triangulares	–	123\$000
1	Caixa, contendo: 2 salvas, 1 cafeteira, 1 bule, 1 leiteira, 1 açu- careiro, 1 tigela de lavar, 1 prato e jarro, 12 colheres, 12 garfos, 12 cabos de faca, 1 colher de sopa, 2 ditas de molho, 12 colhe- rinhas, tesoura e escumadeira, 4 saleiros, 4 castiçais, 1 pratinho e tesoura e 1 caixa para sabonete	–	515\$360

Fonte: Arquivo Particular do Autor, *Arquivo dos Barões de Arruda*, in Vasconcelos e Sousa: “Ouro, prata e outras riquezas...”, pp. 303-304.

QUADRO II
PEÇAS DE PRATARIA DA HERANÇA DE D. ÁGUEDA MARIA DO SACRAMENTO,
VIÚVA DE JOSÉ ÁLVARES DA SILVA (CA. 1808)

QT.	TIPOLOGIA	PESO (EM OITAVAS)	VALOR (EM RÉIS)
1	Prato e jarro liso de água-às-mãos	713	713\$000
1	Salva com resfriadeira lisa	375	37\$500
3	Salvas pequenas	296	29\$600
4	Castiçais de palmatória	272	27\$200
1	Colheres com filetes e meias canas		
18	Garfos com filetes e meias canas		
18	Cabos de faca com filetes e meias canas	1132	113\$200
12	Colheres		

QT.	TIPOLOGIA	PESO (EM OITAVAS)	VALOR (EM RÉIS)
12	Garfos		
12	Cabos de faca	456 e ½	45\$650
1	Cuspideira	114	12\$540
1	Memória		
1	Caixinha	150	15\$000
1	Cálice		
1	Caixa, contendo: 1 prata com jarro, 1 bule, 1 cafeteira, 1 açucareiro, 1 tigela de lavar e 1 caixinha para sabonete	–	241\$150
1	Caixa, contendo 3 salvas sortidas e 6 castiçais	–	158\$200

Fonte: Arquivo Particular do Autor, *Arquivo dos Barões de Arruda*, in Vasconcelos e Sousa, “Ouro, prata e outras riquezas...”, pp. 308.

Na produção setecentista brasileira salientamos a importância dos tocheiros, das lanternas de altar, das custódias, dos cálices e das píxides, bem como de todo um conjunto de peças processionais, facto que se evidencia pela relevância que as procissões detiveram no Brasil colonial⁴³. A proximidade com os exemplares da metrópole é evidente, porque as peças raramente fugiam aos cânones estéticos da ourivesaria-mãe, que provinha da Europa, como ficou registado *supra*.

4. OURIVESARIA OITOCENTISTA

A emigração de ourives portugueses para o Brasil continuou no século XIX, e se bem que não existam dados concretos, é bem possível que tenham sido em maior número do que na centúria anterior. Os levantamentos de passaportes e de entradas no Brasil que estão a ser realizados, tanto em Portugal como no Brasil, evidenciam a ida de diversos artífices para terras de além-mar, por vezes com a respectiva família.

No entanto, esses dados não valem apenas por si, porque há que apurar se os ourives continuaram a exercer a sua actividade no Brasil e se todos os que eram ourives declararam o seu ofício aquando do embarque e da chegada. Tivemos ocasião de observar uma parte destes passaportes, dos que partiram em Oitocentos a partir do Porto e em muitos deles não é registada qualquer ocupação⁴⁴.

No Brasil, o aumento de peças de uso de mesa, revelador de uma evolução nos hábitos de sociabilidade, foi muito sentido na execução de talheres, demonstrando afinidades com o que se passava em Portugal, tal como sucedera do século XVIII (fig. 8). Um dos mais característicos é a espátula de peixe⁴⁵, com desenhos em decoração incisa, que alimentou igualmente trabalhos de grande interesse,

43 Cf. diversos objectos publicados, para além de documentos apresentados *supra*, em *Les Portugais au Brésil: l'art dans la vie quotidienne Collection Pimenta Camargo*. Europalia-91. Portugal, [s.l.]: Fondation Europalia International, 1991, pp. 134 e ss.

44 Cf. este núcleo no Arquivo Distrital do Porto, *Arquivo do Governo Civil*, Passaportes.

45 Cf. exemplares in H. M. Franceschi, *Op. cit.*, p. 191.

executados por ourives da prata de Lisboa (fig. 9) e Porto⁴⁶. É um domínio a necessitar de estudos mais específicos, tal como sucede com todas as tipologias de talheres.

Algumas peças são especificamente brasileiras, como as taças farinheiras, que não existem na produção do Reino e cuja realização começara, pelo menos, em Setecentos (fig. 10)⁴⁷. Outras revelam muitas semelhanças com as executadas em Portugal, como defumadores e penicos, em que o segundo interpreta já o gosto do primeiro romantismo, com grossas cercaduras de elementos vegetalistas⁴⁸. No entanto, mesmo a disposição e as técnicas reveladas por este exemplar são sintomáticas de algumas singularidades da produção do Rio de Janeiro.

Em termos de produção brasileira, a matriz portuguesa continua muito presente, se bem que se observe uma forma distinta de trabalhar a prata, como ficou dito *supra*. Tal permite aos especialistas distinguir, mesmo sem ver as punções, os objectos realizados nos dois países, sobretudo os mais significativos.

Para terminar este breve conjunto de reflexões sobre a temática das relações entre Portugal e o Brasil no domínio da prataria, não poderíamos esquecer, sobretudo para a centúria de Oitocentos, o caso dos paliteiros⁴⁹. Esta tipologia é uma das que melhor espelha as profundas ligações entre os dois países, neste domínio da ourivesaria. Os seus temas, se bem que com ligeiras diferenças no modo de acabar o objecto, mais rude na generalidade dos objectos brasileiros, apresentam-se muito idênticos, apesar de algumas especificidades a nível de figurações exóticas⁵⁰. Para demonstrar que existem casos singulares, sem pontos significativos de referência em Portugal e no Brasil, apresentamos este paliteiro com uma jarra com flores e pássaros mas com esmaltes, que conferem um forte cromatismo à peça (fig. 11).

Procurámos dar a conhecer as afinidades e as diferenças observadas na produção portuguesa e brasileira, seja enquanto colónia, seja, posteriormente, já enquanto país independente. Estas são viáveis tanto no século XVIII, como na centúria seguinte, tanto nos espécimes sacros como nos civis. A ida da metrópole para o Brasil de ourives oriundos de distintas regiões contribuiu para a existência de um conjunto muito assinalável de similaridades entre ambas, mas a prática, o gosto dos encomendadores e as vivências locais determinaram, por vezes, uma expressiva simbiose de formas e decorações, de que a célebre naveta, de 1712, executada no Rio de Janeiro, conjugando formas europeias com uma ave local, o *macuco*, permite evidenciar de um modo muito claro (fig. 12)⁵¹.

46 Cf. G. Vasconcelos e Sousa, “As pratas em Portugal ao tempo do barão de Forrester...”, *art. cit.*, pp. 236-239.

47 Cf. H. M. Franceschi, *Op. cit.*, p. 190; *Les portugais au Brésil...*, *op. cit.*, pp. 184-186.

48 Cf. H. M. Franceschi, *Op. cit.*, p. 199.

49 Sobre paliteiros em prata, cf. os estudos L. d’Orey, “L’orfèvrerie civile au Portugal, dans la première moitié du XIX.^e siècle”, em *L’orfèvrerie au XIX.^e siècle* (coord. C. Arminjon), Paris, La Documentation Française, 1994, pp. 259-263; G. Vasconcelos e Sousa, *Os paliteiros do Club Portuense*, Porto, Club Portuense, 1999; M. Rosa, *Prata da casa: prataria luso-brasileira na colecção do Museu Carlos Costa Pinto*, *op. cit.*, pp. 66-67.

50 Exemplares com marcas do Rio de Janeiro encontram-se no Museu Isaac Fernández Blanco, da cidade de Buenos Aires, mencionados por M. J. Goulão, “Ourives portugueses na região do Rio de La Plata...”, *art. cit.*, p. 133; M. Rosa, *Prata da casa: prataria luso-brasileira na colecção do Museu Carlos Costa Pinto*, *op. cit.*, p. 67.

51 Cf. H. M. Franceschi, *Op. cit.*, pp. 140-141.

IMAGENS



Fig. 1. Par de castiçais de altar, originários provavelmente da Baía, século XVIII. Coleção Pimenta Camargo (ext. Les portugais au Brésil..., p. 169)



Fig. 2. Gomil e bacia de água-às-mãos, terceiro quartel do séc. XVIII, proveniente do palácio de D. António do Desterro, Bispo do Rio de Janeiro (ext. de H. Franceschi, O ofício da prata no Brasil..., p. 185)



Fig. 3. Sacra em prata, do ourives José Wenceslau de Andrade, último terço do séc. XVIII. (ext. de M. H. Brancante, Os ourives na História de São Paulo, p. 153)



*Fig. 4. Salva com pé em prata, Rio de Janeiro, meados/terceiro quartel do séc. XVIII.
Casa leiloeira Palácio do Correio-Velho*



Fig. 5. Custódia portuense, de ourives ainda não identificado, primeira metade do século XVIII, igreja de Aquiraz, perto de Fortaleza, no Brasil (ext. G. Barroso, A mais bela cruz processional do Brasil, p. 141)



*Fig. 6. Salva de pés em prata, Rio de Janeiro, último terço do século XVIII;
fotografia de José Eduardo Cunha. Coleção particular, Lamego*



Fig. 7 - Samovar do Porto, atribuível ao ourives António Pereira Soares, início do século XIX; fotografia de João Paulo Sotto Mayor. Coleção particular, Porto



Fig. 8. Duas espátulas brasileiras, 2.º terço do séc. XIX. Coleção particular (ext. de H. Franceschi, O ofício da prata no Brasil..., p. 191)



Fig. 9. Espátula realizada pelo ourives lisboeta António Firmo da Costa, ca. 1810-1824; fotografia de João Paulo Sotto Mayor. Coleção particular, Porto



Fig. 10. Taça farinheira, sécs XVIII-XIX. Coleção Pimenta Camargo
(ext. *Les portugais au Brésil...*, p. 185)



Fig. 11. Paliteiro em prata e esmalte, Porto, meados do século XIX.
Casa leiloeira Cabral Moncada, Lisboa



Fig. 12. Naveta com a figuração de um macuco, ave das matas virgens, Rio de Janeiro, 1716
(ext. de H. Franceschi, *O ofício da prata no Brasil...*, p. 141)

V. Platería española y americana en España
