

**A IMAGEM PARA ALÉM DA FORMA. OU A VIAGEM DAS FORMAS. A
ESCULTURA DEVOCIONAL NA EXPANSÃO PORTUGUESA (SÉCULOS XV-
XVIII): MATERIAIS, CORRENTES, HIBRIDAÇÕES E ICONOGRAFIAS**

***THE IMAGE BEYOND FORM. OR THE JOURNEY OF SHAPES.
DEVOTIONAL SCULPTURE IN THE PORTUGUESE EXPANSION (XV-XVIII
CENTURIES): MATERIALS, CHAINS, HYBRIDATIONS AND ICONOGRAPHIES***

***LA IMAGEN MÁS ALLÁ DE LA FORMA. O EL VIAJE DE LAS FORMAS.
ESCULTURA DEVOCIONAL EN LA EXPANSIÓN PORTUGUESA (SIGLOS XV –
XVIII): MATERIALES, CADENAS, HIBRIDACIONES E ICONOGRAFIAS.***

Vítor Teixeira¹
vrteixeira@ufp.edu.pt

RESUMO

Este trabalho busca sintetizar a história da escultura devocional de origem portuguesa durante o período de expansão ultramarina (séculos XV a XVIII). A partir de uma análise retrospectiva da escultura religiosa em Portugal durante os períodos Românico e Gótico, serão exploradas as tendências que surgiram, tanto na manutenção de modelos metropolitanos exportados pela estratégia missionária de mimetização de gostos, formas e iconografias europeias (nas ilhas Atlânticas e no Brasil), quanto na adaptação a outras culturas antigas e estruturadas, com sistemas artísticos consolidados em outros continentes. A segunda perspectiva teve início com os marfins afro-portugueses no século XV e evoluiu para uma gramática de hibridação ou miscigenação artística no espaço do Índico (Índia Portuguesa, principalmente, também em Ceilão), além da China e do Japão. No mundo indo-português, a escultura foi produzida em conformidade com o modelo e estilística barroca metropolitana, adaptando-se às expressões estéticas da costa do Malabar, Ceilão, China e Japão.

Palavras-chave: escultura; iconografia; Índia portuguesa; marfim; Oriente.

ABSTRACT

This work seeks to summarise the history of devotional sculpture of Portuguese origin during the period of expansion (15th to 18th centuries). From a retrospective analysis of religious sculpture in Portugal during the Romanesque and Gothic periods, the trends that emerged overseas will be explored, both in the maintenance of metropolitan models exported by the missionary strategy of mimicking European tastes, forms and iconography (in the Atlantic and Brazil), as well as in adapting to other ancient and structured cultures, with artistic systems

¹ Professor Associado na Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal, e investigador integrado do CEPES (Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade). Dedicou-se ao ensino e desenvolvimento de pesquisa. Investiga, especialmente, história e relações interculturais, principalmente com a Ásia, história comparada das religiões, arte e patrimônio (Extremo Oriente, principalmente China e Sudeste Asiático, e mundo islâmico), iconografia e semiótica e história das ordens religiosas.

consolidated on different continents. The second perspective began with Afro-Portuguese ivories in the 15th century. It evolved into a grammar of hybridisation or artistic miscegenation in the Indian Ocean (mainly Portuguese India, also in Ceylon), in addition to China and Japan. Portuguese, the sculpture was produced by the metropolitan baroque model and stylistics, adapting to the aesthetic expressions of the Malabar coast, Ceylon, China and Japan.

Keywords: sculpture; iconography; Portuguese State of India; ivory; Orient.

RESUMEN

Este trabajo busca resumir la historia de la escultura devocional de origen portugués durante el período de la expansión ultramarina (siglos XV al XVIII). A partir de un análisis retrospectivo de la escultura religiosa en Portugal durante los períodos románico y gótico, se explorarán las tendencias que surgieron, tanto en el mantenimiento de modelos metropolitanos exportados por la estrategia misionera de imitar gustos, formas e iconografía europeas (en las islas atlánticas y en Brasil), así como en la adaptación a otras culturas antiguas y estructuradas, con sistemas artísticos consolidados en otros continentes. La segunda perspectiva comenzó con los marfiles afroportugueses en el siglo XV y evolucionó hacia una gramática de hibridación o mestizaje artístico en el océano Índico (principalmente la India portuguesa, también en Ceilán), además de China y Japón, de acuerdo con el modelo y estilística del barroco metropolitano, adaptándose a las expresiones estéticas de la costa de Malabar, Ceilán, China y Japón.

Palabras clave: escultura; iconografía; Índia portuguesa; marfiles; Oriente.

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende estudar não apenas as formas, mas também os materiais, iconografias, novas interpretações e sentidos das imagens, abrangendo tanto aspectos eruditos (a partir de tratados e ateliês internacionais ou de refinamento estético mais elevado) quanto populares. A síntese da história da imagem devocional portuguesa até o final do século XVIII não se limitará a descrições e análises, incluindo também sínteses de base hermenêutica fundamentadas no mecanismo da interpretação. Serão abordados temas como iconografia, iconologia, tradição, sentido, atualização e adaptação a estratégias missionárias, seja para projetos de "conquista espiritual" ou para inculturação sincrética e miscigenação de formas. As diversas formas de criação artística de matriz portuguesa por meio da imagem tridimensional transcendem até mesmo as estilísticas vigentes, impulsionadas pelo escopo da fé manifestada na materialidade das formas, como uma transferência espiritual entre missão, evangelização e encontro de culturas. A apropriação visual da imagem e sua força como corrente de sentimento religioso, animação espiritual para os crentes, convertidos ou cristãos de longa data serão exploradas.

É crucial enquadrar esse estudo nas correntes estéticas, nas periodizações artísticas e, sem dúvida, no espírito tridentino da Reforma Católica, irradiando a *ecclesia universalis*, com

ênfase na arte como instrumento de catequese. Os três grandes desideratos definidos pelo Concílio de Trento (1545-1563) em relação à arte religiosa - latrêutica, ilustrativa e não esquecendo o Belo e seu caráter ornamental - serão considerados. A escultura, principalmente móvel, mas também em marcos arquitetônicos ou no suporte da talha, destaca-se como um dos elementos mais importantes desse projeto, que ultrapassou as fronteiras de Portugal, alcançando os mares desde a Amazônia até Timor, passando por África, Índia, China e Japão. Os Jesuítas desempenharam um papel significativo, principalmente na "acomodação" e erudição, assim como outras ordens religiosas, instituições seculares, irmandades e leigos. Ter uma imagem representava toda uma fé, um sentimento de pertencimento, identidade e proteção, seja ela apotropaica ou taumatúrgica, transcendendo a forma onde houvesse fé.

SOBRE O CONCEITO DE ARTES LUSÍADAS

As "Artes Lusíadas" não constituem um conceito amplamente reconhecido ou uma categoria específica nas artes. No entanto, o termo pode estar relacionado a interpretações específicas ou projetos artísticos. "Lusíadas" é frequentemente associado a "Os Lusíadas", uma epopeia escrita por Luís de Camões no século XVI. Esta obra é um poema épico que descreve as façanhas dos navegadores portugueses durante a Era dos Descobrimentos, em particular a viagem de Vasco da Gama à Índia. O poema é uma das obras mais importantes da literatura portuguesa e desempenhou um papel significativo na construção da identidade nacional de Portugal.

Portanto, o termo "Artes Lusíadas" pode referir-se a expressões artísticas, como literatura, pintura, música ou outras formas de arte que se inspiram na história, cultura e mitologia de Portugal, especialmente na era dos Descobrimentos e nas explorações marítimas dos portugueses. No entanto, esse termo não é amplamente utilizado e não define uma categoria artística específica.

A expansão portuguesa nos séculos XVI a XVIII, durante a Era dos Descobrimentos, teve um impacto significativo nas artes. Nesse período, Portugal estabeleceu um vasto império ultramarino que incluía territórios na África, Ásia, América e Oceania. Essa expansão marítima influenciou as artes de várias maneiras.

Na arquitetura, durante a expansão, Portugal construiu fortificações, igrejas, mosteiros e edifícios coloniais em suas colônias. Isso resultou em uma mistura de estilos arquitetônicos, com influências europeias e locais. O sub-estilo Manuelino, uma variação do Gótico, foi proeminente em Portugal durante o século XVI, mas não teve impacto nos territórios

ultramarinos. Um exemplo notável é o Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa. Quanto à arte sacra, a expansão também levou ao seu desenvolvimento, com a construção de igrejas, espaços monástico-conventuais e a produção de obras de arte religiosas de caráter litúrgico, decorativo e artístico, obedecendo ao tridente definido pelo Concílio de Trento: as imagens deveriam ser latrêuticas, ilustrativas e ornamentais.

Artistas criaram esculturas, pinturas e azulejos, talha e peças de artes decorativas móveis, refletindo tanto a estética europeia quanto influências culturais locais. Assim, surgiram as linguagens artísticas luso-asiáticas, a arte luso-africana e, posteriormente, a arte colonial portuguesa no Brasil Colônia.

Nas artes luso-asiáticas, ou luso-orientais, temos: o indo-português (Índia Portuguesa, séculos XVI-XVIII), o cingalo-português (Ceilão, ou Sri Lanka, século XVI e até 1644), o sino-português (China, principalmente Macau, de meados do século XVI ao século XVIII), nipo-português (Japão, meados do século XVI até 1638), além da arte de marca portuguesa no Sudeste Asiático e particularmente na Insulíndia (ilhas das Flores, Timor, Molucas, por exemplo, na atual Indonésia). São artes essencialmente de produção escultórica, ebúnea principalmente, mas com marcas importantes nas artes decorativas e em outras valências artísticas.

Os azulejos portugueses são essencialmente decorativos e narrativos, historiados, tendo desempenhado um papel importante na arquitetura e decoração de edifícios coloniais. Esses azulejos frequentemente apresentavam padrões geométricos e cenas históricas.

Na pintura, artistas portugueses documentaram as terras recém-descobertas e as culturas encontradas, embora não o tenham feito com muita incidência, devido à política de sigilo portuguesa. A pintura retrataria tanto os aspectos naturais quanto os culturais dessas novas terras, mas os exemplares são reduzidos; optou-se quase sempre por pintura retratística.

A escultura, assim como a arquitetura e as artes decorativas, de mobiliário ou de natureza litúrgica, foram as produções artísticas mais importantes e referenciais. O material mais singular foi o marfim.

SÍNTESE HISTÓRICO-ARTÍSTICA DA IMAGINÁRIA EM PORTUGAL ATÉ AOS SÉCULOS XV E XVI²

No período Pré-Românico (séculos X-XI), encontramos poucos vestígios, principalmente de escultura decorativa ou complementar à arquitetura. Os traços estilísticos

² Por todos, cf. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (2001). O Românico. Lisboa: Ed. Presença.

incluem ornamentos geométricos simples, influências bizantinas, e reminiscências tardo-romanas. A iconografia mais complexa, inspirada em miniaturas e mosaicos, surge a partir do século VII, com novos animais de natureza decorativa ou ornamental, desvinculando-se do significado religioso específico.

No período Românico, ocorre a emergência da escultura românica, com decoração externa limitada. Colunas, pilastras, molduras e arcadas concentram-se nas absides, e os tímpanos esculpidos apresentam temas como a cruz, Cristo em majestade e o Agnus Dei. A fantasia decorativa destaca-se nas arquivoltas, colunas e capitéis, com profusão de estilizações irreais de várias procedências. Sobrevivências proto-históricas, regionais e locais, ecos de Bizâncio e da Ásia Central mesclam-se nessas formas. Além da escultura simbólica e decorativa, algumas obras de escultura tumular, como túmulos em Alcobaça, são consideradas romano-góticas. (figura1).

Figura. 1 – Cristo na Cruz, séc. XIII (atribuída.) Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Seminário Maior, Porto



Fonte: Autor (2020)

Para o período Gótico³ (séculos XIII a XV), a escultura atinge seu auge no reinado de D. Dinis. Grandes centros produtores incluem Coimbra, Lisboa, Évora e Batalha, utilizando principalmente pedra de Ançã, Lioz e mármore, além de madeira. Na escultura coimbrã, que teve o seu auge na segunda metade do século XIII, destacam-se o túmulo de D. Rodrigo Sanches

³ Ver ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge (2001). O Gótico. Lisboa: Ed. Presença.

(Grijó, V. N. Gaia), típico do gótico inicial, o túmulo do bispo D. Tibúrcio (Sé Velha, Coimbra, meados XIII), onde é visível um certo naturalismo, e o túmulo de D. Egas Fafes.

No claustro de Celas, há um conjunto de capitéis que quebram a tradição cisterciense, que é conhecida por sua simplicidade e ausência de ornamentação exagerada, optando por um estilo hagiográfico em vez de vegetalista. Todas essas esculturas em Coimbra precedem a chegada de Mestre Pero, um escultor aragonês, a Portugal. A atividade desse escultor em Coimbra remonta aos anos 30 do século XIV. Mestre Pero, em parceria com seu colega Telo Garcia, produziu obras notáveis, como o túmulo de D. Vetaça, caracterizado por um sentido plástico expressivo e riqueza escultórica significativa. Outros destaques incluem o túmulo de D. Gonçalo Pereira, arcebispo de Braga; o túmulo de João Gordo, situado numa capela na Sé do Porto; as Senhoras do Ó, presentes nos museus de Lamego e Coimbra; e o cavaleiro de Oliveira do Hospital.

A obra-prima de Mestre Pêro costuma ser considerada o túmulo de D. Isabel de Aragão. Esta peça é monumental, com figuras sob edículas bastante pitorescas. A figura do anjo, em particular, exibe um notável sentido plástico. As inovações introduzidas por Mestre Pero foram de suma importância, destacando-se pela introdução de um novo tipo de arca tumular paralelepípedica sustentada por leões, com a parte frontal preenchida por edículas contendo figuras de santos ou brasões reais. Além disso, ele transformou a estatuária, conferindo às estátuas uma aparência mais natural, esguia e dinâmica, formando uma curva suave (S), eliminando a rigidez característica do estilo românico.

Depois de Mestre Pêro, na segunda metade do século XIV, a escultura conimbricense sofreu uma quebra. Na primeira metade do século XV apareceu, em Coimbra, um outro escultor muito importante: João Afonso. Depois deste, surge Diogo Pires, o Velho, da segunda metade do século XV. A estes escultores são atribuídas obras como a de Nossa Senhora de Leça da Palmeira e o túmulo de Fernão Teles de Meneses [figura 4], considerado o mais belo túmulo feito em Portugal, durante o século XV, de nítida inspiração europeia. O naturalismo da sua decoração anuncia já a chegada do estilo manuelino. É já num gótico flamejante.

A escultura do século XV difere substancialmente da do século XIV, não apenas devido à crescente influência das oficinas em Coimbra, mas também à diversificação dos temas iconográficos. Passa-se de uma ênfase nos temas da Virgem e de Cristo, predominantes nos séculos XIII e XIV, para uma maior representação dos santos.

No que diz respeito à iconografia da Virgem, destacam-se a Aleitação do Menino (Amamentação, ou Lactatio) - conhecida como Virgem do Leite - e as Senhoras do Ó (ou Expectação). Estes tipos iconográficos refletem uma humanização e um enfoque sentimental

nas relações entre a Mãe e o Filho, rompendo com o hieratismo do estilo românico. Apresentam inovações técnicas, como pregas amplas, elegantes drapilhos, elipses e sulcos acentuados, demonstrando maior qualidade plástica.

Quanto às produções em Évora do século XIII, destaca-se o túmulo do bispo D. Durando Pais. No segundo quartel do século XIV, período de apogeu da escultura eborense, sobressaem o túmulo do bispo D. Pedro IV e o túmulo de Fernão Gonçalves Cogominho, além do Apostolado no portal principal da Sé.

Nas produções lisboetas, merecem destaque o túmulo de D. Dinis em Odivelas e o túmulo de Fernão Lopo Pacheco e sua esposa, Maria Vila-Lobos. Apesar desses centros, várias oficinas regionais do século XIV, como em Santarém, também desempenharam papéis importantes na produção escultórica.

A escultura do Norte do país, talhada em granito, apresenta diferenças técnicas em relação à pedra de Ançã, lioz e mármore. No entanto, em Lamego, destacam-se excelentes túmulos em granito, como o de D. Pedro, Conde de Barcelos, no Mosteiro de S. João de Tarouca.

A Batalha emerge como um dos principais centros escultóricos do século XV, notabilizando-se pelo túmulo duplo de D. João I e D. Filipa de Lencastre, além da riqueza escultórica do portal principal da igreja conventual.

A escultura gótica do século XV é marcada por representações naturais, refletindo o mundo real sem a aplicação de significados simbólicos. A técnica é aprimorada para recriar a profundidade e o detalhe dos objetos. As obras se manifestam em retábulos, miniaturas, túmulos e imagens de virgens e santos.

A introdução da escultura devocional de Vulto (Ronde Bosse) na Alta Idade Média marca uma mudança na abordagem ao sagrado. No Gótico, essa escultura retorna significativamente ao interior dos templos, evidenciando uma alteração nas mentalidades. No século XIV, observa-se um aumento nos cultos humanísticos, especialmente à Virgem Maria, Santos e Cristo. A iconografia mariana se destaca, e no século XV, embora haja uma diversificação de temas, o tema mariano ainda representa uma parte significativa da imaginária. O século XV testemunha o retorno da escultura de vulto ao *teathrum sacrum*, com um foco no interior dos templos.

A madeira desempenha um papel crucial como suporte na escultura medieval, embora sua conservação tenha sido desafiadora. Muitas imagens podem ter sido perdidas ou substituídas por formas mais modernas. O inventário exaustivo da imaginária medieval

portuguesa ainda está por ser realizado, e a preservação dessas obras é crucial para a compreensão da evolução da escultura.

A existência de escultura devocional no século XII é, contudo, uma realidade.

Exemplos:

- Imagem truncada procedente da igreja S. João de Almedina, em calcário (o Evangelista, orago do templo?)
- Anjo românico em granito da Sé do Porto, que fazia parte de uma Anunciação (MNMC)
- Duas imagens da Anunciação de Carrazeda de Montenegro (influência de Mestre Mateo, inícios séc. XIII)
- Várias estátuas destinadas a serem embutidas nas fachadas de templos (Rates, representando D. Afonso Henriques ?? e S. Pedro, o orago)
- Textos da época, como o do bispo de Coimbra S. Miguel Salomão (1162-1176), sobre obras na Sé Velha, que descreve um conjunto escultórico destinado ao Altar-Mor, que comportava uma Crucifixão.

Figura. 2 - Nossa Senhora do Ó, séc. XV, Igreja de Santa Maria da Alcáçova, Montemor-o-Velho



Fonte: Autor (2022)

Superados os receios iconoclastas que contribuíram para desconfiança em relação à produção escultórica, considerando-a sinal de paganismo ou idolatria, e deixadas para trás as dúvidas dos Cistercienses (séc. XII, a partir de S. Bernardo, cf. *Apologia de Guilherme Abade*

– a grande riqueza interior de S. Bernardo permitia-lhe dispensar para si e, pensava ele, para os seus irmãos de hábito, a mediação das realidades materiais. O seu critério não era artístico, mas ético e ascético⁴) do século XII sobre a densidade ornamental das igrejas, Portugal, a partir da segunda metade do século XIII e início do XIV, experimentou uma crescente demanda por produção escultórica. Isso se deveu à profusão de templos e à tendência crescente de exibir imagens de Cristo, Maria e dos Santos no culto (figura 2).

Esse aumento significativo de encomendas impulsionou a criação de ateliers e oficinas, resultando em produções substanciais que permitiram uma rápida evolução técnica. No alvorecer do século XV, a qualidade estética já era notável. A transferência dos programas iconográficos do Portal poente para o Altar Mor marcou a organização dos espaços, indicando uma mudança do Românico para o Gótico, que valorizou mais o interior dos templos. A escultura antropomórfica ganhou destaque a partir de relicários, especialmente no século XIII, com exemplares multiplicados no XIV e XV pelos ateliers do Baixo Mondego. Nomes como Mestre Pêro, Mestre João Afonso e Diogo Pires o Velho se destacaram nesse contexto.

No Gótico, houve um retrocesso nos programas iconográficos dos portais em favor de arquivoltas toreadas e capiteis vegetalistas. A importância da "Porta" cedeu lugar à concentração de representações no Altar. No século XIV, surgiram retábulos de pedra, como na capela de Domingos Joanes em Oliveira do Hospital.

A ascensão da escultura devocional no século XIV refletiu uma profunda mudança na abordagem ao Sagrado, onde as imagens passaram a ser referências fundamentais para a oração. No Gótico, a intenção era provocar conversões e despertar sentimentos, diferentemente do Românico, onde as imagens eram usadas para expressar ideias.

O culto mariano teve um aumento expressivo nos séculos XII e XIII, com destaque para o século XIV, onde mais da metade da produção escultórica era dedicada à Virgem Maria. A variedade de representações da Virgem, como Expectação, Hodigitria e Virgens de Ternura, refletiu mudanças nos modelos iconográficos, aproximando-se de representações mais humanistas.

⁴ S. Bernardo de Claraval: Libertar o espírito, favorecer a contemplação da mente e não seduzir a apetência dos sentidos. Mais que o peso e a fruição estética da arte pela arte está o gozo da presença de Deus, que a imaterialidade das coisas, as paredes nuas, a luz com os contrastes do claro-escuro e as formas de arcos a elevar-se para as alturas, como mãos erguidas em ogiva, sugerem e proporcionam. No mosteiro cisterciense, portanto, tudo deve assentar na pobreza ou ausência de decoração para que o espírito, sem entraves do mediatismo material, mais directamente se encontre com o Deus da beleza absoluta. É desta mundividência espiritual criada pela pobreza, pela austeridade e pela simplicidade, que resulta o proveito duma mística angelizada e contemplativa.

No século XV, houve uma diversificação significativa na iconografia, mas o tema mariano ainda representava um terço da produção escultórica. A escultura de vulto retornou ao *teathrum sacrum* no século XV, após uma ausência relativa no período românico.

Quanto aos materiais, a madeira era crucial, embora sua conservação fosse desafiadora. Muitas imagens foram substituídas por formas mais evoluídas, esteticamente adaptadas às novas tendências. O inventário exaustivo da imaginária medieval portuguesa ainda está por ser realizado, mas é sabido que muitas imagens foram destruídas por questões de devoção e substituídas ao longo do tempo.

Neste período, a produção escultórica não alcançou exemplares de grande qualidade, enfrentando problemas de conservação, e muitos modelos hispânicos foram copiados em Portugal, notadamente as Virgens do Ó. Apesar disso, a escultura gótica em madeira não foi negligenciada, e a pedra tornou-se mais prevalente nos séculos XIV e XV, com calcário e mármore predominando sobre o granito. As oficinas estavam mais concentradas no Centro e Sul, utilizando principalmente calcários brandos, como Ançã (fornecendo as oficinas de Coimbra), lioz (Lisboa) e mármore de Estremoz (destaque para Évora).

Dentre os artistas, Mestre Pêro se destaca, possivelmente aragonês, com uma fixação em Coimbra. Sua iconografia abrange diversos temas, incluindo Nossa Senhora do Ó, Virgens com o Menino, Santos, S. Miguel, S. Gabriel, S. Tiago Maior e S. Bartolomeu. Suas obras, como o Retábulo e Virgem com o Menino na Capela dos Ferreiros, demonstram características distintivas, como boa modelação dos corpos, excelente tratamento dos panejamentos e uma composição dinamizada de muitas figuras⁵.

Outras oficinas do século XIV, influenciadas por Mestre Pêro, produziram obras notáveis, como a Virgem Branca de Cárquere, a Virgem com o Menino na Sé de Braga, a Senhora da Abadia em Amares e a Virgem de Jazente em Amarante.

Mestre João Afonso, associado ao estaleiro da Batalha, e Diogo Pires o Velho, com atividade documentada entre 1471 e 1414-15, também deixaram sua marca na escultura portuguesa do século XV. (Figura 3).

Quanto às iconografias predominantes, destacam-se Cristo Crucificado, Cristo Morto e Anunciação. Na transição para o Gótico tardio, ou "Manuelino", a escultura foi impulsionada pela decoração plástica, com artistas estrangeiros, como Olivier de Gand e Jean d'Ypres, contribuindo para a riqueza artística do período. O "estrangeiramento" também se refletiu em

⁵ Pereira, Paulo – Arte portuguesa: História Essencial. Lisboa: Círculo de Leitores; Temas e Debates, 2011; Dias, Pedro – A escultura de Coimbra do gótico ao maneirismo. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2003; Santos, Reynaldo dos - A escultura em Portugal (1º volume). Lisboa: Bertrand (irmãos), Lda., 1948)

obras de Chanterene, evidenciando a hibridação artística e cultural que marcou a expansão portuguesa.

Figura 3 – Nossa Senhora Conceição, Matriz Leça da Palmeira



Fonte: Autor (2022)

A análise do legado de Mestre Pêro, mesmo que sua origem e datas exatas permaneçam incertas, ressalta sua importância na introdução de novos modelos e técnicas na escultura portuguesa medieval. Seu trabalho influenciou a Rainha Santa Isabel, que o trouxe para Portugal, buscando um estilo mais alinhado com as tendências francesas da época e contribuindo assim para a renovação da expressão artística no país.

"É a primeira rainha que decide ficar sepultada longe do marido. É uma personagem extraordinária. Foi a única leiga na Idade Média que recebeu do Arcebispo de Compostela um bordão, com o qual se sepulta e hoje está em exposição na Confraria da Rainha Santa, em Santa Clara-a-Nova, em Coimbra, a insígnia mais importante do arcebispo"⁶.

A preocupação de D. Isabel com seu túmulo é singular e inovadora. Pela primeira vez, vemos uma rainha portuguesa demonstrar interesse na preservação de sua memória póstuma. Contrariando a imagem tradicionalmente associada a ela, de uma figura humilde e pobre, a Rainha Santa Isabel era, na realidade, uma mulher de poder que sempre almejou permanecer

⁶ Ver <https://www.dn.pt/artes/colecao-revela-mestres-da-arte-crista-em-portugal-9314230.html>

como rainha até o fim. O túmulo, elaborado por Mestre Pero, a retrata vestida com o hábito de clarissa, sinalizando sua adesão aos valores do franciscanismo e o afastamento da Ordem de Cister. A representação inclui elementos como o bordão e a esmoleira, indicando sua peregrinação a Santiago de Compostela, e destaca a coroa em sua cabeça. A importância dada à heráldica da família é evidente pelos escudos que representam tanto o lado materno quanto o paterno, assim como a família do marido.

A obra de Mestre Pero abrange uma variedade de projetos significativos, incluindo o túmulo da Infanta Isabel, atualmente na igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, o monumento funerário da Rainha Santa Isabel no mesmo mosteiro, o túmulo de D. Gonçalo Pereira, arcebispo de Braga, o túmulo de D. Vataça de Lascaris na Sé Velha de Coimbra, o túmulo do casal Joanes na capela dos Ferreiros em Oliveira do Hospital, e a escultura de dez dos doze apóstolos do portal principal da Sé de Évora.

O legado artístico de Mestre Pero para a arte portuguesa é notável, pois ele introduziu uma atualização nos figurinos e nos modelos da escultura e iconografia francesa. Além de trazer novos temas, como a representação da Virgem da Glória no túmulo de D. Gonçalo Pereira, ele foi responsável por popularizar a Virgem do Ó, que se tornou um sucesso absoluto e fixou a iconografia dessa figura em Portugal até os séculos XV e XVI. (Figura 4).

Fig. 4 - Diogo Pires-o-Moço, sobrinho do “Velho”, Anjo Heráldico, c. 1518, MNMC



Fonte: ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge (2001).
O Gótico. Lisboa: Ed. Presença.

CONCEITO DE IMAGINÁRIA DO ORIENTE PORTUGUÊS: ESTADO ACTUAL DA PESQUISA

Inicialmente, é relevante destacar a persistente lacuna nos estudos dos processos que fundamentam as origens, alcance, influências, estética, períodos, expansão e hibridização das diversas expressões regionais e temporais das artes orientais sob influência portuguesa. Além disso, a falta de uma definição clara para os grupos artísticos exacerbou a incerteza, imprecisão e indefinição, seja do ponto de vista étnico-religioso ou geográfico e cronológico, mesmo dentro de cada grupo. Estes grupos incluem o Afro-português (nas variantes Sápi e Bini), Indo-português, Cingalo-português, Sino-português, Nipo-português e Insulindo-português (1511-1641, posteriormente em Flores, Solor e Timor).

Do ponto de vista material e construtivo, observa-se não apenas uma adaptação, mas também uma fusão cultural entre os portugueses e as civilizações asiáticas, em que o conhecimento local se somou ao uso predominante de matérias-primas regionais. O termo "híbrido" é apropriado para descrever essa arte única, refletindo a sociedade que a produziu, conforme testemunham diversos relatos de cronistas, missionários, mercadores e viajantes.

A arte portuguesa dos séculos XVI a XVIII exerceu uma influência significativa nas culturas africanas e asiáticas, especialmente naquelas denominadas "orientais". A disseminação de temas e conceitos através da missionação resultou na fusão de culturas e expressões artísticas, destacando-se a imaginária em marfim como um testemunho fascinante dessa interação.

É crucial estabelecer o conceito de "imaginária do Oriente português", conforme proposto por Bernardo Tavares Ferrão, que a define como aquela esculpida no Extremo Oriente por artesãos indígenas, inicialmente sob a égide das missões portuguesas, copiando, inspirando-se ou recriando protótipos ocidentais, mas utilizando materiais e técnicas locais e sob a influência das tradições étnicas e religiosas dos respectivos países.

Simplificadamente, as quatro principais "escolas" regionais da imaginária luso-oriental abrangem o indo-português, cingalo-português, sino-português e nipo-português. Cada uma dessas escolas possui características distintas, e a escassez de estudos aprofundados sobre sua estética e história é notável, apesar de várias exposições realizadas.

A raiz da imaginária exótica remonta à expansão portuguesa e seu impacto no Oriente. A missionação, impulsionada pela evangelização, desempenhou um papel fundamental na disseminação da cultura portuguesa, refletindo-se nas artes da Pérsia, China, Japão, Ceilão e

Índia. Essa interação resultou em uma riqueza considerável de imaginária luso-oriental nos séculos XVI a XVIII, com sua circulação intensa não apenas no mundo português, mas também entre colecionadores estrangeiros.

A evangelização inicial enfrentou desafios, como a falta de artistas locais em número suficiente. O artesanato indígena começou a produzir obras inspiradas em modelos ocidentais, atendendo às necessidades crescentes da catequese e culto religioso. Restrições religiosas, como as impostas por D. João III, tentaram regular a produção de imagens, mas a demanda persistiu, impulsionada pela expansão da fé e pela necessidade de peças para a obra missionária.

A Índia desempenhou um papel crucial na evangelização, com diversas ordens religiosas, como franciscanos, dominicanos, agostinianos e jesuítas, estabelecendo missões e contribuindo para a produção de imaginária sacra. Os Jesuítas, em particular, desempenharam um papel preponderante na evangelização do Oriente, introduzindo a imprensa em Goa e administrando instituições educacionais.

A grandiosidade da cristandade na Índia é evidenciada pela quantidade de igrejas e edifícios religiosos construídos em Goa, destacando-se a catedral de Goa, a Igreja do Seminário de Rachol e a Igreja do Bom Jesus. Muitas dessas obras abrigavam imagens que, infelizmente, foram perdidas durante a ocupação indiana dos territórios portugueses em 1961.

Figura 5 – Placa marfim, Imaculada Conceição com Santos, Cingalo-Port. séc. XVII



Fonte: TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. **Imaginária Luso-Oriental** (1983).

Em relação a Ceilão, a chegada dos portugueses em 1505 marcou o início da evangelização, com diversas ordens religiosas contribuindo para o estabelecimento de igrejas. Durante o domínio holandês, os cristãos enfrentaram perseguições, mas o catolicismo foi revitalizado no século XVIII graças à ação dos Oratorianos Goeses.

Em suma, a Imaginária do Oriente Português é um campo complexo que requer uma abordagem mais aprofundada e estudos científicos para compreender plenamente sua estética e história. Apesar dos desafios enfrentados pela missionação e das restrições impostas, essa forma única de arte reflete a interação rica e complexa entre as culturas portuguesa e oriental nos séculos XVI a XVIII.

Na China, em 1513, um escrivão português chamado Jorge Álvares chegou em um junco chinês proveniente de Malaca. Desembarcou na ilha de Lintin, perto de Tamão, com o objetivo de erguer um padrão e enterrar um filho. Em 1542, o Padre Estevão Nogueira já estava curando 1200 portugueses de Chin-Hai (Nimpó), e dez anos depois, São Francisco Xavier faleceu na ilha de Sanchoão, à vista da China, sem concretizar seu grande sonho de cristianizar o Império do Meio. Após 1542, várias ordens religiosas, principalmente os Jesuítas e Franciscanos, entraram na China para missões de diplomacia, evangelização e cultura. Em 1583, os padres Michele Ruggieri e Matteo Ricci inauguraram em Ching-Hing a primeira missão católica pós-medieval na China. Antes disso, em 1576, a diocese de Macau foi estabelecida, posteriormente desmembrada nas dioceses de Pequim e Nanquim. Em Macau, os Jesuítas fundaram em 1594 o Colégio de S. Paulo, ligado à igreja da Madre de Deus, além de outras instituições católicas e de formação para clérigos reinóis e asiáticos. Em 1728, fundaram o Seminário de São José, a casa mãe da província da Companhia de Jesus na China. Outras ordens religiosas, como os Frades Pregadores e os Franciscanos, também estabeleceram presença em Macau a partir de 1631.

A representação das figuras sacras do Cristianismo nas artes do Oriente português incluiu pintura, desenho, lacados, incisão, embutido e bordado. No entanto, foi pela escultura, principalmente a imagem de vulto, que a arte sacra luso-oriental se destacou. O marfim de elefante africano ou indiano, e diversas madeiras exóticas como sissó e ébano, foram os principais materiais utilizados. A prata foi empregada em atributos e acessórios, enquanto a policromia se manifestava em trajes estofados com decoração europeia, muitas vezes sobre um fundo de ouro forte sobre "bolo" avermelhado, uma técnica característica da arte indo-portuguesa.

PEANHAS E BASES: EVOLUÇÃO E VARIEDADE NA ARTE LUSO-ORIENTAL

As imagens e conjuntos luso-orientais são enriquecidos por bases ou peanhas, que desempenham um papel crucial na estética e na classificação das peças, fornecendo pistas sobre sua origem e época, uma característica especialmente evidente na arte cingalo-portuguesa.

1. TIPOLOGIA TRADICIONAL (SÉCULO XVII):

- A peanha típica possui uma base quadrangular finamente moldurada, com um colunelo de revolução ou facetado no centro.
- O capitel pode ser uma almofada, o globo terráqueo (representando o Menino Jesus), ou um crescente lunar (nas representações das Virgens).
- Algumas peanhas adotam uma base tronco-piramidal moldurada, eliminando o colunelo.

2. FORMAS SIMPLES NO SÉCULO XVII:

- Nas imagens avulsas indo-portuguesas do século XVII, as peanhas são geralmente discóides ou em bolacha facetadas, esferóides simulando almofadas, com colunelo ou representando naturalisticamente o chão e a rocha.
- Peanhas prismáticas são comuns, decoradas com tarjas de perlados, bicos de diamante, cabeças de anjo, florões e festões de ramagens, muitas vezes refletindo a estética renascentista.
- Modelos mais elaborados incluem peanhas aparatosas, como aquelas com base triangular de pés leoninos, onde três anjos ajoelham-se sustentando a esfera do mundo.

3. BONS PASTORES (SÉCULO XVII):

- Caracterizados por montes rochosos escalonados densamente decorados com motivos zoomórficos, fitomórficos, arquitetónicos e alegóricos.
- A peanha torna-se um elemento indivisível do tema da imagem, ultrapassando as dimensões convencionais.

4. TRANSIÇÃO PARA O SÉCULO XVIII:

- No final do século XVII e início do XVIII, surgem peças de madeira pintada, geralmente compostas por um esferóide e uma base em bolacha, ligados por um fecho de folhas de acanto encurvadas.
- Variação de modelos inclui corolas atadas no colo.

5. TRANSFORMAÇÕES NO SÉCULO XVIII:

- As peanhas das imagens soltas passam por uma transformação significativa.
- Destaca-se um modelo influenciado pelo barroco joanino e rococó josefino, com corpos prismáticos abaulados, moldurados, vazados cegos e entalhados ou apostos em material diferente, apresentando florões, concheados ou motivos de plumas encrespadas.

6. DIVERSIDADE DE MODELOS (SÉCULO XVIII):

- Modelos variados, especialmente para apoio de Virgens, vão desde globos terráqueos até esferóides de nuvens com figuração angélica.
- Inclusão de peanhas zoomórficas, onde a figura da Senhora pisa um dragão mítico.

7. ORATÓRIOS:

- Oratórios de pousar e pendurar variam em modelos, desde paralelepípedicos abertos até formas de "templete" de corpo facetado de secção semi-octogonal, com meia cúpula, facetas encurvadas e arcadas sobre colunas.
- Alguns oratórios são decorados com placas de marfim gravadas, enquanto outros são feitos de madeira com molduras aplicadas ou embutidos de marfim.

8. CARACTERÍSTICAS E DECORAÇÕES ADICIONAIS:

- Oratórios semifixos e de pousar podem ter pés de bolacha, animais estirados ou pé central estrangulado, possivelmente associados a imagens encomendadas por particulares ou ordens religiosas.
- Decorações incluem brasões de armas civis e monásticas, distintivos, legendas e atributos de Santos.

Em resumo, a evolução das peanhas e oratórios na arte luso-oriental reflete não apenas uma variedade estilística, mas também a riqueza mitológica e simbolismo associados às representações sacras. Essas peças não só complementam as imagens, mas também contam histórias únicas de influências culturais e estilísticas ao longo dos séculos.

A IMAGINÁRIA MARIANA NA ARTE LUSO-ORIENTAL

As imagens das diversas invocações de Nossa Senhora formam o grupo mais significativo e distintivo da imaginária luso-oriental, destacando-se pela abundância, diversidade e valor iconográfico. Essas representações são associadas a três grandes zonas de intensa evangelização portuguesa histórica: o Indostão continental, a ilha de Ceilão e a China.

1. ÉPOCAS E PROVENIÊNCIA:

- A classificação das imagens é desafiadora devido à sua diversidade, mas uma hipótese de estudo sugere uma origem em três principais zonas de evangelização portuguesa.
- As épocas são estabelecidas pela comparação entre modelos orientais e ibéricos, levando em conta o arcaísmo das artes coloniais.

2. IMAGENS QUINHENTISTAS:

- Algumas imagens indo-portuguesas da Virgem datam do século XVI e exibem feições idolátricas e hieratismo búdico, com simplicidade no desenho e tratamento.
- Outras, possivelmente quinhentistas, apresentam características arcaicas, como a forma pseudo-cilíndrica do corpo, ausência aparente de membros inferiores e entalhe na cabeça para coroas amovíveis.

3. DIVERGÊNCIA COM PROTÓTIPOS PORTUGUESES:

- Nota-se uma total divergência entre as imagens indo-portuguesas mais antigas e os prováveis protótipos portugueses medievais ou renascentistas.

- Essa divergência, não explicada pela transposição oriental, ressalta a singularidade das imagens luso-orientais.

4. CLASSIFICAÇÃO ICONOGRÁFICA SEISCENTISTA:

- A classificação iconográfica das imagens luso-orientais do século XVII é esboçada, sujeita a revisões futuras.
- A maioria das imagens representa a Imaculada Conceição, frequentemente acompanhada pelo Menino Jesus segurando um Rosário.

5. VIRGENS "FRANCISCANAS" E INFLUÊNCIA FRANCISCANA:

- Devido à influência da ordem dos frades menores na Índia, são comuns Virgens "franciscanas", representando a Imaculada com o Menino Jesus no colo.

6. CARACTERÍSTICAS GERAIS DAS IMAGENS EM PÉ:

- As Virgens em pé caracterizam-se pela frontalidade, com a perna esquerda reta e a direita ligeiramente flexionada, conferindo movimento à figura.
- Alguns traços faciais podem seguir o estilo europeu, com exceções apresentando características nitidamente orientais.

7. CABELOS, VESTIMENTAS E ICONOGRAFIA:

- Os cabelos são longos e penteados com uma risca no meio, e as mãos frequentemente simplificadas.
- Vestimentas incluem túnicas longas, mantos e coroas. A iconografia reflete elementos cristãos, como a presença do crescente lunar, símbolo da Imaculada.

Figuras 6 e 7 – Virgem do Rosário com Menino, Sino-Port., séc. XVII



Fonte: TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. **Imaginária Luso-Oriental** (1983).

8. IMAGENS SINO-PORTUGUESAS E INFLUÊNCIA CHINESA:

- Nas imagens sino-portuguesas, a atribuição é desafiadora devido aos autores chineses, mas a semelhança com a divindade chinesa Kwan Yin é notável. Esta era uma divindade andrógina que se crê ser uma manifestação humana do Bodhisatva Avalokiteshvara, revestindo aspecto de uma jovem envolvida em drapejados, tendo uma criança nos braços e segurando um rosário de contas.
- Características incluem expressões sínicas, cabeças cobertas por mantos, e volumes de trajes suavizados.

9. GRUPOS CARACTERÍSTICOS SEISCENTISTAS:

- Dois grupos distintos de nossas senhoras seiscentistas: as Virgens "em Majestade" e as do "Manto de pontas enleadas."
- Cada grupo tem características únicas, sendo as "em Majestade" representadas eroticamente em tronos decorados.

10. MENINO JESUS SEISCENTISTA:

- O Menino Jesus do século XVII é frequentemente representado nu, seguindo a iconografia Salvator Mundi, abençoando com a mão direita e segurando o Globo ou um livro com a mão esquerda.

11. MENINO JESUS DE INSPIRAÇÃO FLAMENGA E DESENVOLVIMENTO NA ÍNDIA:

- As primeiras imagens do Menino Jesus foram possivelmente importadas da Flandres, influenciando as representações indo-portuguesas.
- A iconografia do Menino Jesus desenvolve-se na Índia, variando em exotismo e características faciais.

12. IMAGENS DE CRISTO JUVENIL E REPRESENTAÇÕES FAMILIARES:

- Representações de Cristo Juvenil são comuns, alinhando-se com a tradição portuguesa.
- Famílias de Cristo, jovem e seus pais, embora menos frequentes, seguem padrões europeus, com figuras alinhadas e trajes comuns.

13. PRESÉPIOS E FIGURAS ASSOCIADAS:

- A tradição dos presépios, tão querida em Portugal nos séculos XVII e XVIII, é transmitida para a Índia, integrando figuras avulsas em conjuntos representativos do Presépio.
- Figuras como Nossa Senhora, São José, Anjos adoradores e pastores envergam trajes tradicionais portugueses ou reinóis da Índia.

14. CICLO DO NASCIMENTO E INFÂNCIA DE JESUS:

- O ciclo do Nascimento e infância de Jesus é representado em diferentes conjuntos, incluindo o Presépio, Menino Jesus deitado e *Salvator Mundi*.

15. MENINO JESUS DEITADO E DORMINDO:

- Representações do Menino Jesus deitado e dormindo são raras, mas caracterizam-se pela abundância e variedade de exemplares na arte luso-oriental.

16. INFLUÊNCIAS DAS OFICINAS DE CEILÃO E COSTA DO MALABAR:

- As oficinas da Costa do Malabar e sobretudo, Ceilão desde muito cedo copiaram estes modelos à sua maneira, transformando-os em pequenos Budas a que não faltam características

próprias. Como a cabeça esferóide. Cabelo com caracóis contíguos, além do caracol proeminente na frente, ou *Murnah*, Rugas no pescoço, expressão facial de intemporalidade.

OS BONS PASTORES: REPRESENTAÇÃO ICONOGRÁFICA

São uma explicação artística da parábola evangélica do Bom Pastor, que teve sua expressão em Portugal, deu origem a uma representação imaginária monótona e pouco abundante. Ao longo dos séculos XVI e XVII, essa representação tomou novas formas na Índia, tornando-se um motivo iconográfico proeminente, caracterizado pela abundância, originalidade, exotismo e profundo significado nas representações locais.

Os Bons Pastores indo-portugueses, com raras exceções copiando o modelo europeu do século XVII, apresentam uma estética completamente diferente. Eles são essencialmente constituídos pela imagem do Menino Jesus adormecido, segurando uma ovelha no colo e outra no ombro, vestido como um pastor e carregando seus atributos, como bernal e cabaça. O Menino Jesus é frequentemente representado sentado de pernas cruzadas no alto de uma peanha, que pode variar de simples a complexa.

Dois grandes grupos de imagens podem ser identificados: o Canónico, que inclui a maioria das imagens conhecidas, representando um monte rochoso dividido em socalcos, e o Aberrante, que inclui espécies menos comuns com peanhas de várias formas, incluindo a de Monte, mas não dividido em socalcos.

Figura 8 - Bom Pastor em Oratório, com santos pintados, Indo-Portuguesa, séc. XVII



Fonte: TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. **Imaginária Luso-Oriental** (1983).

Outros elementos importantes incluem a representação do Menino Jesus com um coração atravessado por setas ou punhais, e a presença de uma árvore, simbolizando o Espírito Santo, com a figuração esculpida do Padre Eterno e uma pomba.

As peanhas dos modelos canônicos geralmente têm uma base amovível ou integrada, com variação no número de socalcos. A superfície frontal e os flancos da peanha são esculpido simetricamente, exibindo acidentes naturais, motivos zoomórficos e botânicos, elementos arquitetônicos e decorativos, e figuras isoladas ou conjuntos de motivos simbólicos.

Acidentes naturais incluem socalcos que representam um monte rochoso e grutas não cavadas. Motivos zoomórficos essenciais mostram o rebanho de ovelhas, muitas vezes acompanhado por um cão, e um par de leões enfrentados nas grutas laterais. Elementos botânicos, além da árvore, incluem diversas plantas e árvores dispersas pelos socalcos.

A representação humana na iconografia cristã inclui figuras como Madalena Penitente, São José, São Pedro, São João Batista, São Francisco de Assis, São Domingos de Gusmão, Santo António e os quatro evangelistas, muitas vezes acompanhados por animais do Tetramorfo. Há também a presença de Cristo adulto ou menino, frequentemente vestido de pastor, dando de beber às ovelhas ou acompanhado da Cruz. O conjunto mais comum representa o Presépio, com o Menino Jesus cercado por São José, Nossa Senhora e dois Anjos.

Na expressão canônica mais comum, um Bom Pastor português é representado sobre uma peça cordiforme, no alto de uma penha com árvore e ramagens laterais, e com elementos esculpido que incluem o rebanho de ovelhas, vegetação difusa e uma fonte ou chafariz sobrepujando a gruta frontal que abriga Madalena Penitente.

CICLOS DA PAIXÃO, MORTE E RESSURREIÇÃO DE CRISTO

Quanto aos crucifixos indo-portugueses, estes refletem características fundamentais do Ocidente, com modelos que foram trazidos pelos portugueses ao longo do tempo. Existem dois tipos principais: os expirantes, com a cabeça erguida e características específicas, e os moribundos, com a cabeça descaída sobre o lado direito. A maioria dos exemplares de marfim apresenta características distintas, como cabelos e barba castanhos, traços fisionômicos destacados, e motivos decorativos dourados que podem ter sido adicionados posteriormente.

Os crucifixos geralmente fazem parte de calvários, que podem ter uma base decorada e outras figuras, como Nossa Senhora das Dores, São João Evangelista e Madalena de Cristo Morto. As imagens do século XVIII refletem uma influência direta dos modelos italianos,

perdendo um pouco do exotismo, mas ganhando em naturalismo e tratamento anatômico mais realista.

Em resumo, os Bons Pastores e crucifixos indo-portugueses representam uma rica tradição iconográfica, misturando elementos cristãos, hinduístas e budistas, refletindo a complexidade e diversidade das influências culturais na Índia do século XVI ao XVIII.

OS SANTOS

Os Santos do Hagiológico Luso-Oriental não parecem numerosos, considerando as representações que conhecemos em esculturas, placas, talhas e relevos de retábulos de igrejas e alfaias religiosas. No entanto, é importante notar que ainda falta um estudo iconográfico abrangente do interior das igrejas e capelas do Oriente português, especialmente no Estado da Índia, onde há uma representação abundante e diversificada.

Segue-se, em ordem de frequência numérica de espécimes, a representação de Santos e Santas dignos de nota: São José, São Francisco de Assis, Santo António, São João Batista, São João Evangelista, São Pedro, São Jerónimo, São Francisco Xavier, São Sebastião, Santo Inácio de Loyola, os 4 Evangelistas, São Domingos de Gusmão, Santa Ana, Santa Maria, Madalena e Santa Rita de Cássia.

Excepto por uma possível tradução histórica arcaizante da época dos Descobrimentos, a maioria desses Santos pertence à era da reforma católica, também denominada “contra-reforma”, sendo grandes penitentes, fundadores de ordens religiosas, doutores da Igreja, apóstolos e evangelistas. No entanto, é notável que nem todas as ordens são representadas no Oriente de acordo com a sua ação ou presença histórica, especialmente os casos de São Domingos de Gusmão e Santo Inácio de Loyola, fundadores dos Dominicanos e da Companhia de Jesus, respectivamente, que têm poucas imagens.

Na iconografia de São José destaca-se a representação tradicional, com botas altas, chapeirão às costas e segurando um livro. Já São Francisco de Assis é uma das figuras mais proeminentes, com uma variedade de representações seiscentistas que seguem a iconografia da reforma católica. As suas vestimentas, atributos e poses seguem os esquemas iconográficos tradicionais.

Recorde-se também o caso frequente de Santo António de Lisboa ou Pádua, destacando a imutabilidade de sua iconografia ao longo dos séculos XVI a XVIII, com detalhes sobre a representação de sua juventude, segurando açucenas e um livro, com o Menino Jesus.

Importante, como ocorrência, é a representação de São João Batista, São Pedro, São Jerónimo, São Francisco Xavier e São Sebastião, oferecendo detalhes sobre suas vestimentas, atributos e poses características. O texto discorre sobre a representação de São Inácio de Loyola, os 4 Evangelistas e São Domingos de Gusmão, embora destaque a escassez de imagens desses Santos no contexto oriental.

Surgem ainda outras figuras como Santa Ana, Santa Maria, Madalena e Santa Rita de Cássia, oferecendo insights sobre suas representações na arte indo-portuguesa, incluindo detalhes sobre vestimentas, atributos e características iconográficas.

Figura 9 – São Francisco de Assis recebendo os estigmas. Placa de marfim, Indo-portuguesa?, séc. XVII



Fonte: TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. **Imaginária Luso-Oriental** (1983).

CONCLUSÕES ACERCA DA ARTE INDO-PORTUGUESA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

A expansão portuguesa foi uma das maiores façanhas da história de Portugal e deixou um legado duradouro nas artes, não apenas em Portugal, mas também nas regiões colonizadas. A mistura de influências culturais europeias e locais resultou em uma rica tradição artística que continua a ser estudada e apreciada até os dias de hoje.

À medida que as potências coloniais europeias, incluindo os portugueses, estabeleceram presença na Índia, suas interações com a cultura e as tradições artísticas locais levaram ao desenvolvimento do estilo artístico indo-português. Esta arte não é apenas historicamente significativa, mas também um testemunho das trocas interculturais que ocorreram durante o período de colonização europeia na Índia.

A arte indo-portuguesa dos séculos XVI a XVIII refere-se à arte e à produção artística que se desenvolveu no subcontinente indiano durante o período em que os comerciantes, clérigos e missionários, militares e colonizadores portugueses tiveram uma presença significativa na região. Esta arte é caracterizada por uma mistura única de estilos e tradições artísticas europeias, particularmente portuguesas, e indianas, essencialmente aquelas da costa de Malabar (oeste-sudoeste da Índia).

OS MARFINS LUSO-ASIÁTICOS

Como contexto histórico, o surgimento dos marfins asiático-portugueses remonta à Era da Expansão lusa, a partir do século XV, quando os exploradores portugueses se aventuraram para leste em busca de novas rotas comerciais para a Ásia. A sua chegada a estas regiões deu início a importantes intercâmbios culturais e artísticos. Os portugueses estabeleceram entrepostos comerciais, fortes e, em alguns casos, colônias em várias partes da Ásia, colocando influências europeias, incluindo o cristianismo e as tradições artísticas, em contacto com o rico património artístico da Ásia.

Os marfins asiático-portugueses, também conhecidos como marfins luso-asiáticos, referem-se a artefactos e esculturas de marfim delicadamente esculpidos, produzidos em regiões da Ásia influenciadas pela cultura e comércio português durante os séculos XVI a XVIII. Estas obras de arte são um testemunho fascinante do intercâmbio cultural e artístico que ocorreu durante a Era da Exploração e da colonização europeia na Ásia. Aqui estão alguns pontos-chave sobre os marfins asiático-portugueses:

- ✓ Influência dos comerciantes e colonizadores portugueses: a produção de marfins asiático-portugueses foi muito influenciada pela presença de comerciantes, missionários e colonizadores portugueses em partes da Ásia, particularmente em lugares como Goa (Índia), Macau (China), Malaca e Filipinas.
- ✓ Arte Sincrética: os marfins asiático-portugueses são caracterizados por uma mistura única de estilos artísticos portugueses e asiáticos locais. Esta arte sincrética resultou da troca de ideias, técnicas e tradições artísticas entre artesãos portugueses e artesãos locais. Os marfins asiático-portugueses caracterizam-se pela sua natureza sincrética, misturando estilos e técnicas artísticas europeias e locais asiáticas. Os portugueses, com a sua forte presença cristã, encomendaram ou influenciaram muitas vezes a produção destes marfins. Os artesãos locais, especializados na arte da escultura em marfim, infundiram no seu trabalho uma estética asiática distinta. O resultado foi uma integração harmoniosa da iconografia cristã com esculturas filigranadas, reflectindo a unidade de dois mundos culturais.
- ✓ Temas Religiosos: muitos destes marfins retratavam temas religiosos, reflectindo a forte influência do cristianismo trazida pelos portugueses. Podem-se encontrar esculturas de Cristo, dos santos, da Virgem Maria e cenas religiosas, muitas vezes com uma estética distintamente asiática, cenas bíblicas eram comuns. Muitos marfins asiático-portugueses apresentavam de facto temas religiosos, ecoando a influência do cristianismo. O que os diferenciou foi a sua adaptação às sensibilidades asiáticas, evidente na postura, nos drapeados e nas expressões faciais das figuras, muitas vezes carregando um carácter local.
- ✓ Esculturas refinadas: as esculturas de marfim deste período são conhecidas pelos seus detalhes intrincados e grande perícia técnica. Os artesãos usavam detalhes finos e motivos delicados nos seus trabalhos. A combinação da iconografia europeia com técnicas escultóricas asiáticas tornou estes marfins altamente distintos. O domínio técnico era superior. Os artesãos responsáveis pela elaboração destes marfins demonstraram notável habilidade e precisão. Detalhes finos, esculturas complexas e artesanato meticuloso são evidências de sua experiência. A utilização do marfim como suporte permitiu um nível de detalhe e complexidade verdadeiramente notável.
- ✓ Temas seculares: além dos temas religiosos, os marfins asiático-portugueses também incluíam motivos e cenas seculares. Isto pode incluir representações da vida quotidiana, caça ou temas mitológicos. Além dos temas religiosos, os marfins asiático-portugueses incluíam motivos seculares, retratando cenas da vida quotidiana, caça e narrativas mitológicas. Essas obras seculares evidenciaram a diversidade de temas explorados pelos artistas, enfatizando sua adaptabilidade para atender a uma clientela mais ampla.

✓ Influência na Arte Local: a produção de marfins asiático-portugueses influenciou as tradições artísticas e o artesanato local. Os artesãos destas regiões começaram a incorporar elementos do estilo, desenho e da técnica europeia no seu trabalho, resultando numa fusão única de estilos.

✓ Exportação e Comércio: muitos destes marfins foram produzidos para “exportação”, visto que eram muito procurados nos mercados europeus. Serviram como bens comerciais valiosos, e exemplos de marfins asiático-portugueses podem ser encontrados em coleções e museus em todo o mundo. Contribuíram igualmente para a prosperidade económica das regiões onde foram criados.

A produção de marfim asiático-português diminuiu no final do século XVIII devido a vários factores, incluindo mudanças na procura europeia, preocupações ambientais sobre a origem do marfim e mudanças económicas nas regiões de produção. Como Património Cultural, os marfins asiático-portugueses são considerados uma parte importante do património cultural das regiões onde foram produzidos. Eles fornecem uma visão sobre o intercâmbio artístico e as interações interculturais durante a era da exploração marítima e comercial portuguesa no Oriente. Hoje, estes marfins são altamente valorizados não só pela sua beleza artística, mas também como artefactos históricos que contam a história da complexa interacção de culturas, religiões e formas de arte durante um período significativo da história mundial. A história e a arte dos marfins asiático-portugueses representam uma fusão cativante de culturas, formas de arte e história. Estes artefactos de marfim meticulosamente esculpidos fornecem informações valiosas sobre as interações dinâmicas entre comerciantes portugueses, missionários e artesãos locais em regiões da Ásia, como Goa (Índia), Macau (China), Malaca (Malásia) e Filipinas, durante o século XVI e até ao século XVIII.

Em conclusão, a história e a arte dos marfins asiático-portugueses representam um capítulo notável na história do intercâmbio cultural e da evolução artística. Estes artefactos requintados continuam a inspirar admiração e admiração, preservando a memória de um período único na história, quando os talentos do Oriente e do Ocidente convergiram para criar algo verdadeiramente extraordinário.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge (2001). **O Gótico**. Lisboa: Ed. Presença.
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (2001). **O Românico**. Lisboa: Ed. Presença.
- DIAS, Pedro. **A escultura de Coimbra do gótico ao maneirismo**. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2003;
- PEREIRA, Paulo. *Arte Portuguesa: História Essencial*. Lisboa: Círculo de Leitores; Temas e Debates, 2011.
- QUARESMA, Maria C. de Carvalho. **O Marfim na Arte Plástica**. Guimarães: [s.n.] 1959.
- SANTOS, Reynaldo dos. *A escultura em Portugal (1º volume)*. Lisboa: Bertrand (irmãos), Lda., 1948).
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. **Imaginária Luso-Oriental**. Coleção presenças da imagem. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. (1983). 19x28 cm. LXIII-193-I págs. B.