

Álvaro Samuel Guimarães da Mota

Gravuras de *chinoiserie* de Jean-Baptiste Pillement

volume 1 - texto

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Porto 1997

Álvaro Samuel Guimarães da Mota
Bolseiro da Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica

Gravuras de *chinoiserie* de Jean-Baptiste Pillement

volume 1 - texto

043M
M871g
v.1 2x.2

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Letras
BIBLIOTECA
N.º 53545(I)
Ex. 2
Data 26 / 02 / 19 98

Dissertação de Mestrado de História de Arte apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Porto 1997

Sumário

Lista de abreviaturas e siglas	4
Apresentação	
Introdução	7
Fontes e critérios de organização	9
Arquivos, Bibliotecas e Instituições Museológicas	12
Agradecimentos	13
Notas	14
1 <i>Chinoiserie</i>: delimitação conceptual e cronológica. Formas e práticas	
Opção terminológica	16
Delimitação conceptual e cronológica	16
Formas e práticas	28
Campos de aplicação	40
Notas	49
2 Uma prática de ornamento de Jean-Baptiste Pillement. As gravuras de <i>chinoiserie</i>	
Constituição do <i>corpus</i>	67
Apresentação dos conjuntos e peças de gravura de <i>chinoiserie</i>	68
Sinopse da obra gravada de Jean-Baptiste Pillement conhecida até 1945	72
Objectivos do estudo do <i>corpus</i> reunido	80
A produção de gravuras de <i>chinoiserie</i> de Pillement	82
Análise de composição e representação	85
Ornamentos e arabescos	88
A figuração do "Chinês": uma marioneta étnica	89
Uma técnica de Jardins arruinados	96
Fauna e Flora para aplicar	99
Notas	103
3 Práticas de exotismo orientalizante	
Práticas de exotismo orientalizante	115
Considerações finais	121
Notas	126
Apêndice	129
Notas	137
Anexo documental	140
Fontes e Bibliografia	
Fontes manuscritas	172
Fontes manuscritas. Apêndice - Anexo documental	172
Fontes iconográficas	172
Bibliografia	173

Lista de abreviaturas e siglas

alt.	altura
aprox.	aproximado(a); aproximadamente
c.	cerca
cat. da exp.	catálogo da exposição
cf.	confrontar
col.	colecção
des.	dessiné(s)
ed.	edição; editor
ent.	entrada
<i>et al</i>	e outros autores
ex.	exemplo; exemplar
fasc.	fascículo
fig.(s)	figura(s)
fl.(s)	fólio(s)
grav.	gravura
inv.	inventé(s)
inv.	inventário
nº	número
ob.	obra
obs.	observação
P.º	Padre
p.	página
p. ex.	por exemplo
pp.	páginas
reed.	reedição
rev.	revista
rs.	réis
s.d.	sem data
s.e.	sem editor
sec.(s)	século(s)
seg.	segundo
sep.	separata
s.l.	sem local
s. paginação	sem paginação
s.t.	sem título
t.(s)	tomo(s)
trad..	tradução
v.	verso
vol.(s)	volume(s)

B. Forney	Bibliothèque Forney
B.M.A.D.	Bibliothèque du Musée d'Arts Decoratifs de Paris
B.N.P.	Bibliothèque Nationale de Paris
C.M.P.	Câmara Municipal do Porto
C.N.C.D.P.	Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses
F.C.G.	Fundação Calouste Gulbenkian
F.L.U.C.	Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
F.L.U.P.	Faculdade de Letras da Universidade do Porto
F.R.E.S.S.	Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva
I.H.A.L.	Institut d'Histoire de l'Art de Lyon
I.H.A.	Instituto de História da Arte
I.N.C.M.	Imprensa Nacional Casa da Moeda
I.N.I.C.	Instituto Nacional de Investigação Científica
I.P.P.A.R.	Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico
I.P.P.C.	Instituto Português do Património Cultural
M.A.D.	Musée d'Arts Decoratifs de Paris
M.N.A.A.	Museu Nacional de Arte Antiga
M.T.Lyon	Musée des Tissus de Lyon
V.A.M.L.	Victoria & Albert Museum Library, London

Apresentação

Introdução

A obra gravada de *chinoiserie* de Jean-Baptiste Pillement (1728-1808) foi o tema escolhido para esta dissertação.

Entre as décadas de cinquenta a setenta do século XVIII, foram publicados variados cadernos e peças soltas de gravuras de ornamento de *chinoiserie*, deste artista francês, pintor de cavalete e de pintura mural, decorador e ornamentista. As reedições de cadernos e as colectâneas coevas fizeram ascender a mais de trezentas, o número das gravuras de *chinoiserie*, sendo alguns dos conjuntos abertos pelo próprio artista e intervindo nos restantes um leque alargado de gravadores.

O tema deste trabalho enquadra-se no fenómeno decorativo que constituiu a *chinoiserie*, pela análise da criação de formas de ornamento através do meio da gravura, enquanto veículo de divulgação circulação e difusão de imagens que enformaram a concretização objectual desta linguagem de decoração. A *chinoiserie* ocorreu em diversas manifestações artísticas europeias, num tempo lato, com variantes de país para país, desde os finais do século XVII a inícios do século XVIII, que corresponde ao seu processo de expressão, partindo da imitação ocidental de objectos orientais até à sua autonomização decorativa. Este fenómeno esteve ligado a uma particular forma de exotismo, o exotismo de cariz orientalizante.

Estas gravuras criadas por Jean Pillement não podiam então ser objecto de estudo estanque, sem serem integradas no seu mundo formal e objectual, a *chinoiserie*, no seu contexto histórico-artístico, como manifestação nas artes decorativas e englobadas, num sentido mais alargado e questionante, como uma fórmula de um exotismo que propôs uma determinada visão do Oriente.

A escolha do tema específico de análise justificou-se numa opção e ordem metodológica: a pesquisa e levantamento de gravura de cariz orientalizante de um artista em particular, numa delimitação do objecto de estudo ao plano da criação, circulação e difusão de imagens, prévio a uma análise da sua concretização objectual. Assim foi encaminhada a abordagem ao fenómeno da *chinoiserie*, não pela realização de uma inventariação das suas manifestações, quer em Portugal, quer no estrangeiro, mas partindo para a sua compreensão através do estudo da criação de modelos, tipos e motivos ornamentais que, a par da imitação dos objectos orientais importados, foram constituindo as suas matrizes. O enfoque do exotismo orientalizante destas

criações, formadoras de uma imagem de um Oriente em hipótese, cruzou com uma coordenada epistemológica e conceptual de absorção das noções de imitação e cópia, como objectos de verdadeiro e fundamental estudo no campo da gravura e das artes decorativas.

O cerceamento do objecto de estudo a um conjunto de 273 gravuras de Jean Pillement assentou numa tripla razão. Por um lado, a faceta de ornamentista de motivos de *chinoiserie* foi e é reverenciada bibliograficamente, mas em forma de apontamento, não sendo conhecido, até à data, nenhum estudo em particular dos seus ornamentos gravados de *chinoiserie*¹. Por outro lado, considerou-se que o levantamento e recolha, o mais exaustiva possível, de um *corpus* de imagens, era fundamental para o apoio na compreensão do fenómeno da *chinoiserie*, sendo Pillement um dos seus mais reconhecidos produtores de gravuras. Finalmente, uma terceira razão mais específica e não inocente, foi a da presença de Jean Pillement em Portugal, sobretudo a sua estadia entre 1780 e 1786, ter deixado ainda em aberto questões de atribuição de autoria de pinturas decorativas, as quais só poderão ser eventualmente sanadas em posteriores investigações que possam ter, a par dos dados documentais possíveis, um suporte iconográfico firme.

A contextualização desta produção, para além do seu papel na obra geral e enfoque no percurso biográfico-artístico de Pillement entre os anos cinquenta e setenta do século XVIII, período em que este se dedicou à prática de *chinoiserie* (abandonando-a a partir de meados da década de 1770), integrou-se no tipo de gravura de ornamento rococó e de cariz orientalizante.

Esta atribuição de pertença sofreu outro tipo de abordagem. As características formais e o próprio período de produção das gravuras recusaram uma necessidade de revisão classificatória, evitando a discussão estéril de novas nomeações estilísticas, limitando-se assim a uma perspectiva clássica de atribuição a um período artístico, o rococó. No entanto, esta colocação não impediu uma reflexão mais alargada e obrigatória num estudo de qualquer produto artístico do século XVIII, em que a classificação tem de ser calibrada com o próprio espírito de Setecentos, dinâmico e avesso a uma periodização estritamente cronológica num século em que o barroco, o rococó, o neoclassicismo e o pré-romantismo e suas variantes expressivas e geográficas, se cruzam em presenças, por vezes, concomitantes, desfazendo as cronologias. O estudo das gravuras de *chinoiserie* de Pillement integrou ainda a sua localização como uma das diversas manifestações da *chinoiserie*, exigindo uma delimitação conceptual e

cronológica deste fenómeno e a apresentação de algumas das suas mais representativas formas e práticas. Esta abordagem mais detalhada descurou necessariamente a realização de uma apertada rede de contextualização histórica, que seria excessiva e sem reflexos de maior porte para a sua compreensão. A atenção que lhe foi dada como manifestação da história das artes decorativas justificou-se, igualmente, pelo interesse que o seu estudo pode revelar no fornecer de indicadores para vivências e utências de formas e objectos (re)criados ².

O enquadramento do estudo das gravuras de *chinoiserie* de Pillement, como manifestação específica do fenómeno da *chinoiserie* foi realizado a par da sua integração na problemática do exotismo orientalizante que se enformou numa especificidade que importa questionar. Quer em formas e objectos nacionais quer internacionais, a detecção deste exotismo foi efectiva. A sua presença nas gravuras de *chinoiserie* de Pillement vinculou estas produções a relações para além da exposição formal e estilística, interrogando também da sua força segunda (e não secundarizante), como resultado de uma visão europocentrista espelhada em gravuras e objectos. Este enfoque tem uma forte importância na investigação histórica e artística destas gravuras, relacionando-se exemplarmente com o caso nacional, em que o lugar pioneiro de Portugal no conhecimento de outros povos não pode deixar também de ser interrogado, nas marcas de estigmatização de uma superioridade ocidental perante outros povos, mesmo em face de um Oriente mais misterioso e menos rude que as selvagens Áfricas e Américas de então.

Fontes e critérios de organização

O objectivo primeiro de tecer uma análise das gravuras de *chinoiserie* implicou um levantamento dos conjuntos e peças inventadas por Pillement. Estabelecido o material identificado (e, por totalmente identificado, entendeu-se o conhecimento do título original do conjunto ou peça, a datação, o gravador e o número de unidades constituintes, no caso dos cadernos), realizaram-se a pesquisa e recolha nacional, e sobretudo internacional, de gravuras de *chinoiserie* deste autor. Os resultados, condicionados, por um lado, pelas dificuldades inerentes à pesquisa no campo de gravura do século XVIII e, por outro, à própria dispersão da obra gravada de Jean Pillement (tal como acontece na sua obra de pintura), não atingiram a exaustividade dos conjuntos e peças identificados. Apesar de terem sido obtidos exemplares

que não constavam dos conjuntos conhecidos desde 1945, data da última listagem da obra gravada de Jean Pillement, não se reuniu, em reprodução, a totalidade da obra gravada de *chinoiserie*, o que afastou a possibilidade de criação de um *catalogue raisonné*. O resultado do levantamento e pesquisa efectuados atingiu 273 gravuras, que foram tratadas em ficha de identificação com reprodução, em volume autónomo (catálogo analítico). Estas foram as fontes visuais que constituíram a base e ponto de partida de elaboração deste trabalho.

Procedeu-se à organização do corpo de texto com a seguinte sequência: no primeiro capítulo foram avançadas as delimitações conceptuais e cronológicas do fenómeno da *chinoiserie*, tendo como suporte um rastreio e tratamento da bibliografia específica o mais possível exaustivos e do seu cruzamento com fontes iconográficas e impressas. O segundo capítulo correspondeu à apresentação dos conjuntos e peças de gravuras de *chinoiserie* identificados e dos que foram alvo de recolha e reproduzidos. Esta apresentação foi comparada com a listagem em quadros da obra gravada de Jean Pillement que reúnem as informações cruzadas e associadas, resultantes dos elementos bibliográficos conhecidos até 1945. O desenvolvimento deste capítulo realizou-se na análise de composição e de representação dos temas, tipos e motivos de ornamento de *chinoiserie*, tecendo uma proposta de relação e análise entre os diferentes conjuntos e peças soltas reunidas. Ao longo do primeiro e segundo capítulos, a problematização do exotismo orientalizante, alvo também de investimento bibliográfico, foi pontuando as análises efectuadas. No terceiro capítulo foram seleccionadas e analisadas manifestações nacionais e internacionais sujeitas à problematização do exótico orientalizante, numa reflexão convergente e questionante da sua especificidade. Foram ainda elaboradas no terceiro capítulo as considerações finais, tendo-se apostado aos resultados da pesquisa as questões em aberto.

Ao longo da investigação central desta dissertação, a pesquisa despertou nos casos nacionais a curiosidade (e a necessidade) por outras fontes que não as iconográficas. Efectuou-se uma investigação paralela, de foro arquivístico, que pretendia abranger não só a detecção de aplicações decorativas das gravuras analisadas, mas também a averiguação de práticas de ornamentação que pudessem reflectir uma influência decorativa orientalizante.

Assim, no âmbito da pesquisa de modelos, tipos e ornatos decorativos, concorreu uma amostragem de estudo de um momento essencial da produção de artefactos no Portugal do

século XVIII, a criação e desenvolvimento da produção manufacturada de objectos das fábricas anexas à Real Fábrica das Sedas. Foi realizada uma pesquisa arquivística preliminar do seu fundo no Arquivo Nacional da Torre do Tombo; dirigida apenas para o conhecimento dos momentos iniciadores das indústrias produtoras destes objectos e detecção de dados documentais que confirmassem a aplicação de motivos ou de técnicas com um vínculo de modo e moda orientalizante em produtos de consumo mais corrente. Os modestos resultados desta primeira amostragem foram expostos, apontando a necessidade de uma investigação mais alargada, mas confirmando os indícios de instalação de hábitos de consumo atraídos pela voga europeia do exótico. Este trabalho não foi integrado no corpo do texto, mas em apêndice e respectivo anexo documental por se considerar, assim, metodologicamente mais correcta a apresentação dos dados da pesquisa efectuada, que, embora não desfasada, foi de âmbito complementar do tema específico da dissertação.

Arquivos, Bibliotecas e Instituições Museológicas

Para o levantamento e recolha do *corpus* de imagens que esteve na base desta dissertação foram realizados contactos directos e indirectos com as seguintes instituições:

Arquivo Nacional / Torre do Tombo, Lisboa;

Biblioteca Nacional, Lisboa - Secção de iconografia;

Biblioteca Pública e Arquivo Distrital, Évora;

Biblioteca Pública Municipal, Porto - Secção de reservados;

Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Paris;

Bibliothèque Forney, Paris;

Bibliothèque du Musée d'Arts Décoratifs, Paris;

Bibliothèque du Musée des Tissus, Lyon;

Bibliothèque Nationale, Paris;

Bibliothèque Nationale Albert I^{er}, Bruxelles;

Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa;

GrassiMuseum, Leipzig;

Staatlichen Kunstbibliothek, Berlin;

Musée d'Arts Décoratifs, Paris;

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa;

The Metropolitan Museum of Art, New York;

Victoria & Albert Museum Library, London.

Agradecimentos

Ao Senhor Professor Doutor Agostinho Araújo, orientador desta tese, gostaria de deixar a minha consideração pelo seu atento e contínuo investimento ao longo de todas as etapas de realização e nas contribuições capitais com que foi pontuando todo o processo de investigação e de redacção final. Uma outra palavra de consideração e agradecimento para todos os professores do Curso de Mestrado que acompanharam o início do projecto de investigação.

À Senhora Professora Doutora Lúcia Rosas, gostaria de deixar o meu muito obrigado pelo apoio solidário e sugestões preciosas, nas conversas sempre intelectualmente estimulantes que pontuaram este processo. Ao Senhor Doutor Celso dos Santos gostaria de agradecer pela acutilância dos seus conselhos e domínio de pesquisa arquivística, que em muito ajudou no cumprimento de algumas das tarefas deste trabalho. Gostaria ainda de agradecer ao Senhor Doutor Manuel Engrácia Antunes pela disponibilidade com que facilitou a consulta e cedência de elementos bibliográficos.

Pessoalmente queria agradecer, em primeiro lugar, ao Miguel pelo apoio incondicional que viabilizou a concretização final deste projecto. Ao Paulo, agradeço a amizade e as condições logísticas. Gostaria de agradecer também à Cristina Grande, ao Pedro Aparício e à Maria José Reduto, pela compreensão que comigo tiveram nos diferentes locais de ocupação profissional.

Gostaria de deixar o meu obrigado e muita amizade aos amigos que me receberam, à Té, ao Bernardo e ao Sebastião, à Eva, ao Rui e à Vânia, e à Vivianne.

Agradeço a amizade com que os amigos foram solidários neste processo, no apoio fundamental da Rita, da Sónia, da Susana e da Maria do Carmo e no cuidado da Ana, da Ana Cristina, do Xico, da Fati, da Magda e da Inês (C. de S. S.).

À família, suporte igualmente essencial, queria agradecer à Titas pela sua colaboração e carinho, à Nuxa pelo primeiro apoio informático e colaboração e à minha mãe pela infinita paciência, pelo muito carinho e apoio total.

Apresentação - notas

¹ Mesmo a única monografia sobre o artista contempla a sua obra de gravura de *chinoiserie* num só capítulo. Cf. PILLEMENT, Georges - *Jean Pillement*, Paris, Chez Jacques Haumont, 1945, pp. 59-66.

² *Os objectos marcam a passagem do tempo com uma precisão maior do que imaginamos, e enchem o tempo de formas de uma variedade limitada. Tal como sucede com os crustáceos, também a nossa sobrevivência depende de um esqueleto exterior, de uma concha de cidades e casas históricas cheias de objectos pertencentes a segmentos identificáveis no tempo.* Cf. KUBLER, George - *A Forma do Tempo. Observações sobre a história dos objectos*. Lisboa, Ed. Vega, 1991, p.14.

Opção terminológica

A escolha do tema de dissertação com o título "Gravuras de *chinoiserie* de Jean-Baptiste Pillement" impõe logo à partida a justificação da existência e manutenção deste galicismo.

O termo *chinoiserie* não tem equivalente na língua portuguesa ¹. A sua tradução linear para "chinesice" perverte, conotando pejorativamente o vocábulo e não o define conceptualmente. Este termo mantém-se com a grafia francesa ao longo deste trabalho, a par do que acontece em obras de referência geral ², de referência no campo das Artes Decorativas ³ e permanentemente na bibliografia específica ⁴.

O início da utilização deste termo tem uma datação vaga, figurando já com certeza ao longo do século XIX, como sinónimo de um exotismo de pacotilha ⁵. É neste sentido que poderá ser interpretada a afirmação convicta de uma ausência de *chinoiseries* na casa de um portuense de Oitocentos ⁶. Só com a sedimentação do vocabulário da História da Arte e das Artes Decorativas, sobretudo a partir do início do nosso século, é que se determina este vocábulo na sua acepção actual. A aceitação desta terminologia está generalizada e aceite num contexto de gosto pelo exotismo, o que, por vezes, explica a estranheza com que o termo é ainda recebido.

Delimitação conceptual e cronológica

O impacto comercial que se verificou na Europa desde o século XVI, após a abertura por mar dos portugueses a outros mundos e comércios ⁷, fez chegar, em número incalculável, sedas, porcelanas, lacas, marfins, madre-pérolas, tartaruga, peças de mobiliário, entre outras mercadorias ⁸. Os carregamentos preciosos e raros eram inicialmente destinados aos *cabinets de curiosité* régios ou aristocráticos e, só a partir do século XVIII, atingiram os meios burgueses em ascensão ⁹. Este incremento das relações comerciais Oriente-Occidente, ao longo dos séculos XVI e XVII, é coadjuvada no *investimento e na participação dos Jesuítas no comércio marítimo* ¹⁰, através da presença influente das suas missões evangelizadoras na China. Também pela mão dos Jesuítas se desenhou a imagem de um Estado modelo, governado por sábios ¹¹, visão ideal e apelativa para uma Europa recém-saída da Guerra dos Trinta anos.

Ao longo desta lenta passagem e habituação foi-se materializando um gosto europeu pelo exotismo oriental, sendo chinês todo o objecto vindo do Japão ou da Índia, gosto concretizado

na criação de um modo de formas e objectos que marcou, em sucessivas e interrompidas presenças, os finais do século XVII e o século XVIII: a *chinoiserie*.

Serviram-lhe, como primeiros modelos, as decorações dos objectos importados, chineses e de outras regiões do Oriente, bem como as estampas descritivas, ilustrativas e estereotipadas dos diversos livros de viajantes ocidentais que contactaram com a China, constituindo-se como uma *forme de décoration, selon le mode chinois* ¹². Forma conceptualmente projectada e concretamente divulgadora deste gosto duradouro por um oriente nomeado de forma vaga e abrangente como "as Índias" ou, num sentido inverso, "China" ou "Império Chinês" como representante de todo o Oriente, de domínios físicos mal traçados, mas de bem delineado imaginário.

Este imaginário foi vertido num vocabulário ornamental aplicado às diferentes artes do Ocidente. Tecnicamente, traduziu-se num processo, por tentativas e procuras, de imitação das transparências da porcelana vinda da China, na utilização de vermelhões, na invenção de novos vernizes, em acharoados, para uma aproximação ao mobiliário e às lacas vindas do Japão e da China e na edição de sucessivos cadernos, álbuns, colectâneas de gravuras de mestres ornamentistas, com estampas de modelos, tipos e ornatos decorativos, constituindo uma gramática altamente transformadora das artes decorativas, numa inspirada cópia não funcionante, porque produto verdadeiro da invenção.

Os primeiros lugares ocidentais desta acção produtiva, consumo e fruição, tiveram como metrópoles de invejada e modelar divulgação, Paris e Londres, alastrando por toda a Europa, sobretudo à do Centro e de Leste. Foi-se achinesando a faiança decorada com ornatos orientalizantes. O mesmo sucedeu na tapeçaria, cujos ornatos clássicos, figuras e temas histórico-alegóricos sofriam a concorrência dos ornatos, figuras e temas pensados e desenhados como chineses, ou nos bordados e papéis pintados. Os próprios materiais vindos do Oriente, eram transformados mais ou menos ocidentalmente: montavam-se estruturas de prata ou ouro, de factura de artífices ocidentais, para suporte de peças de porcelana chinesa; enquadravam-se as lacas com ferragens douradas no mobiliário; a seda chinesa pintada à mão, sendo um dos materiais de mais fácil importação (já que os tecidos ocupavam menos espaço e eram mais leves e menos frágeis), foi matéria-prima para os mestres costureiros transformarem em corte europeu, estando aqui a originalidade exótica, não no produto

manufacturado mas no tecido em que era realizado. Nos tecidos ocidentalmente manufacturados, os padrões de flores imitavam as espécies botânicas orientais e os motivos de rosas estilizadas concorriam com a palmeira ou o pagode. O exotismo orientalizante vestia, pelo padrão, o corpo.

A presença da *chinoiserie* nas artes de maior escala foi mais restrita, mas marcou a sua presença no fresco, no tecido pintado e na tela, e, na arquitectura, no pavilhão de telhado encurvado, nas paredes de majólica ou de azulejos e nos interiores do salão chinês. Ou em exteriores ajardinados em que ao tradicional modelo da Versailles barroca sucedeu o jardim anglo-chinês, em inspirados e naturais verdes e curvilíneas pontes, lagos, rochedos e grutas artificiais. Consequente a este crescendo de objectos em diversos graus de escala, do serviço de chá à construção arquitectónica, manteve-se e desenvolveu-se o gosto pela decoração orientalizante, das Casas Reais e aristocráticas às casas da nova burguesia. Eram deste grupos limitados e de elite as encomendas para preencher uma alteridade feita dentro de quatro paredes, bem decoradas a porcelanas originais e faiança ocidental, com molduras de talha ou *boiseries* enquadrando sedas, brocados orientais, telas e papel pintado chinês. Ou com lacas japonesas e imitações, concorrendo com os motivos de *rocaille* no mobiliário eleito, cómodas, variados tipos de mesas, consolas, armários-papeleiras, *cup-boards*. Suportes também para outros objectos bizarros, as conchas, as pedras de formas preciosas, expostas em *displays* mais alargados nos espaços de matriz barroca e em *display* já mais interiorista e *plaisante*, implicado numa vivência, operativamente nomeável de rococó, mas onde já se pensava em *boudoirs* iluminados e salões iluministas.

A *chinoiserie* existe num tempo de vários lugares, com difíceis vedações cronológicas e arriscadas adjectivações classificatórias: de *chinoiserie*, de finais do século XVII, correspondendo a um tempo e um mundo barrocos; de *chinoiserie* entrosada com as gramáticas do *rocaille* em interiores rococós no século XVIII; e ainda da sua presença a par dos valores neoclássicos, começados a definir a partir de meados de Setecentos.

A problematização do estudo da *chinoiserie* instala-se num terreno fértil de controvérsias, pela dificuldade, quer na demarcação das suas balizas cronológicas, quer nas suas delimitações conceptuais mais específicas.

Oliver Impey define este fenómeno como a ideia europeia de objectos chineses, resultado conjugado da influência dupla da presença dos objectos importados e dos relatos de viajantes, delimitando três períodos: um primeiro, bastante precoce, dos finais do século XVI a inícios do século XVII; ao qual se sucederia uma interrupção, para ser retomado num segundo momento, de finais do século XVII a inícios do século XVIII; uma segunda interrupção; e um terceiro, a partir do segundo quartel do século XVIII ¹³.

Segundo Madeleine Jarry, esta influência oriental na arte europeia é detectada tecnicamente na produção de porcelanas e lacas e, estilisticamente, a sua acção é especialmente visível nas Artes Decorativas. Delineia cronologicamente uma primeira fase ao longo do século XVII e início do século XVIII, como a da criação de uma nova forma de ornamento, correspondendo a uma presença sucessiva de publicações de livros de ornatos; e destaca em seguida a década de 1720-1730 como o início de uma mudança destas formas ornamentais, protagonizada pelos pintores e mestres ornamentistas franceses, que se prolongou pelas restantes décadas ¹⁴.

Dawn Jacobson antepõe a presença das *chinoiseries* e de objectos importados orientais como apropriações do Barroco no século XVII, sobretudo a partir da sua segunda metade, ao seu entrosamento com o rococó durante o século XVIII e avança cronologicamente na manutenção de um gosto chinês no século XIX, num contexto já não europeu mas americano ¹⁵.

Segundo esta autora, *Les vraies chinoiseries ne sont point des imitations grossières ou fades d'objects chinois. Ce sont des productions bien réelles et tangibles de L'Occident...* ¹⁶. Esta demarcação absoluta, entre *chinoiserie* e a imitação de objectos orientais, é também levantada por Oliver Impey, ao colocar *a priori* de distinção entre as importações de objectos, as cronologias das primeiras presenças no Ocidente de produtos vindos do Oriente, não só da China mas também da Índia ou de influência Persa e a forma como afectaram o gosto ocidental e estimularam a criação de novos modos de criação e decoração, considerando que *a chinoiserie starts, of course, by imitation, developing further and further away from its prototypes with time. This is not simple degeneration of motifs into meaningless symbols, but a much more complex process, for new materials for copying were continually being made available.* ¹⁷

O limite entre imitação e criação a partir de influências e a relação cópia-invenção apontam para a relevância das transformações técnicas operadas a partir do século XVI, quer no campo da cerâmica (a procura da "invenção" da porcelana), quer no campo do mobiliário (o mobiliário lacado com vernizes ocidentais ou nas suas novas e orientalizadas formas criadas pelos *cabinet-makers*) e no da manufactura têxtil. Sublinha ainda este autor que as cópias europeias eram raramente cópias verdadeiras, já que, à partida, as matérias-primas eram diferentes e a decoração tornava-se facilmente um *pastiche*: *it was quite impossible for a European craftsman to avoid putting the stamp of his own period, nationality or style upon an object intended to be in a true oriental style* ¹⁸.

Esta questão de relevante importância para o estudo da *chinoiserie*, integra-se igualmente numa das múltiplas idiosincrasias metodológicas da História de Arte, na distinção do verdadeiro e do falso. Questão metodológica que cruza epistemologicamente com a necessidade de absorver os diferentes conceitos de cópia e de falso como material de conhecimento histórico-social de consumos e fruições verdadeiras (e não menos sinceras por não ser autêntico o motivo que as despertou). Ignorados quase sempre pelo seu lacunar prestígio de originalidade, o seu estudo é incontornável para uma mais justa compreensão deste ¹⁹ e de outros fenómenos.

Mais premente ainda é este tipo de análise quando o universo de partida da *chinoiserie* é o de um Oriente em que todas as diferentes proveniências (chinesa, japonesa, turca, ou persa e mesmo grega) são homogeneizadas, quer quanto às formas usadas, quer quanto à sua composição. O factor decisivo de originalidade, não estava na moderna preocupação científica de classificar as diferentes proveniências; realizava-se, sim, na associação, ou melhor, na verdadeira mistura de formas e motivos de diferentes origens, já que a autenticidade e originalidade residiam no facto de serem exemplares de um mundo estrangeiro, logo, diferente ²⁰.

Em paralelo, o próprio fenómeno da *chinoiserie*, como tem sido observado, teve diferentes *facies* temporais, com variações de país para país, prestando-se a uma grande diversidade de interpretações formais específicas. Retomando a explanação cronológica e conceptual: A. Bergmans propõe, tendo em conta as variantes cronológicas do fenómeno, três períodos na história da *chinoiserie*. Entre fins do século XVII e a primeira metade do século XVIII, como o

momento da cópia e da imitação na cerâmica e nas técnicas chinesas aplicadas ao mobiliário de estilo e concepção europeus e da integração dos objectos importados na decoração de interiores. Uma iconografia sumária restringia-se à cópia de animais, de plantas e de figuras humanas exóticas e, mesmo para a arquitectura, o pavilhão chinês inspirava-se nos pagodes tipificados pelas ilustrações em circulação. Num segundo período, mais fantasioso, nas telas ou tapeçarias, verificava-se uma associação de *rocailles* com pássaros, árvores e frutos exóticos a par de figurações de arquitecturas de traços asiáticos; e também um segundo tipo de decoração, o das representações de cenas de género, povoadas por personagens chinesas e europeias, em actividades quotidianas como a caça a pássaros, a pesca ou a cerimónia do chá, assim como de variantes adaptadas de temas iconográficos, como o dos cinco sentidos ²¹. Numa terceira fase, apelidada de *chinoiserie romantique*, e datada a partir de 1770, multiplicaram-se os interiores cobertos com papéis pintados chineses, conjugados com a representação de plantas exóticas, flores e animais de todas as espécies, enquadrando cenas de um imaginado quotidiano chinês ²². Esta iconografia decorativa é considerada como a da criação de um jardim ilusório de interior ²³.

António Pimentel expõe como delimitações cronológicas da *chinoiserie*, as últimas décadas do século XVII e os anos em volta de 1770. Para Portugal, considera a presença restrita ao campo do mobiliário no século XVII e a maior influência, marcada a partir do século XVIII, entendida como reflexo da europeização do Portugal de Setecentos, na absorção da linguagem internacional e na importação de modelos de fabrico europeu, embora restringindo o *orientalismo* ao mobiliário sacro e profano, na aplicação de acharoados ²⁴. Robert Smith havia apontado no século XVIII, como presenças de influência orientalizante, o campo do mobiliário, as telas pintadas, as colchas de Castelo Branco e, numa versão mais popular, a tapeçaria de Arraiolos ²⁵.

Hugh Honour delimita cronologicamente a *chinoiserie*, considerada como fenómeno autónomo a partir das investigações técnicas para produção ocidental da porcelana e das lacas no século XVII; e define-a como o resultado dos modos como artistas e artífices *regarded the Orient and expressed their vision of it* ²⁶. Este autor faz uma divisão clássica por estilos, de *Baroque Chinoiserie* e *Rococo Chinoiserie*, afirmando ainda a presença da *chinoiserie* no neoclassicismo e distinguindo para o século XIX a influência oriental como outro fenómeno, o

japonismo. Também Oliver Impey considera que terminologicamente só é possível adjectivar um dos períodos da *chinoiserie*, no âmbito cronológico das décadas de 1730 - 1790, a *rococo-chinoiserie* ²⁷. *Chinoiserie is thus the European manifestation of various oriental styles with which are mixed rococo, baroque, gothik or any other European style was felt suitable* ²⁸.

Para além da extrema facilidade com que noutras línguas, sobretudo a anglo-saxónica, se classifica genericamente o fenómeno da *chinoiserie* como *Chinoiserie Style*, quer na língua portuguesa, quer no campo da historiografia da Arte, seria pretensiosa uma discussão sobre um "estilo *Chinoiserie*" devido à carga que a palavra estilo traz em si; como seria estéril a divagação em nomeações que, podendo ser meramente operatórias, continuariam a ser classificações. Como se observou, a calibragem cronológica e conceptual tem algumas divergências de autor para autor (de resto, não muito profundas), cada um sublinhando as particularidades que o fenómeno assume em diferentes períodos e as suas variantes de país para país.

Assim, optou-se no presente estudo por uma análise da *chinoiserie* na sua afirmação formal e objectual; e na sua iconografia específica do período rococó. No entanto, a triangulação entre Barroco tardio e Rococó, as "Luzes" e o Neoclassicismo, presente quase sincronicamente ao longo do século XVIII, acompanhado da presença da *chinoiserie*, esteve subjacente nesta análise. Como exemplo abrangente, senão conceptualmente, pelo menos fisicamente presente no tempo da *Encyclopaedia*, *when the tireless curiosity of the philosophes was bent on its endless self-imposed task of amassing as much information as possible about the material world, the appeal of distant civilizations was particularly strong, and, of all these, the attraction of China was the strongest and, comparatively speaking, the longest lived* ²⁹.

Não se trata, contudo, de uma caracterização das diferentes intersecções que um estudo aprofundado do século XVIII implicaria, o que não cabe sequer no âmbito e no sentido deste trabalho. Exploraram-se sim, em breves linhas, algumas das particularidades do século XVIII caras à problematização e correcta inserção do nosso objecto de estudo: as gravuras de *chinoiserie* de Jean-Baptiste Pillement.

A presença de objectos importados do Oriente foi considerada como uma influência na génese do rococó. Esta relação é contraditada por Hugh Honour, por a considerar resultado de

uma causalidade sem sentido, confundindo a atracção do século XVIII pelo Oriente com a natureza própria do estilo rococó ³⁰.

Segundo Fiske Kimball, o rococó é um estilo autónomo das artes decorativas, o qual, partindo do barroco tardio, realiza a sua antítese ³¹. Esta contestação dos valores formais barrocos, é um dos elos de ligação entre o desenvolvimento do estilo rococó e a forte e transformada presença das chinoiseries neste período, embora esteja erradicada uma pretensa génese comum à *chinoiserie* e ao rococó enquanto produtos de igual herança de uma maior presença formal e objectual das importações orientais ³².

Este estudo, incidindo sobre a produção de *chinoiserie* no século XVIII rococó, não permitiu a sua absoluta circunscrição e contextualização a este estilo. *Pas plus qu'il n'est pas légitime de parler de siècle du rococo, il n'est possible parler globalement de siècle des Lumières [...]* *Au siècle des Lumières, il y a eut aussi et le rococo, et le néo-classicisme et le romantisme naissant* ³³. O rocóco, a par do barroco tardio com as suas tipologias arquitectónicas da igreja e do palácio, está presente pelo menos até 1760 ³⁴ e deve ser entendido como uma das correntes artísticas e estéticas do século XVIII.

A sua nova presença forma-se na alteração de uma gramática, cujas transformações são mais evidentes na decoração de interiores e na planimetria mais funcionalista, sobretudo no que diz respeito à arquitectura civil. A parede de um edifício rococó assemelha-se a uma *materia precisa stratificata a lamine sottili, alla quale sia stata tolta la gravità per mezzo delle numerose e grandi aperture*; da qual, na maior parte das vezes, as antigas ordens de colunas são abolidas, resultando que, *il dinamismo plastico e spaziale del Barocco viene sostituito da un agile movimento de linee e di superfici vibrante* ³⁵. É marcado pela introdução da parede contínua ³⁶ e fenestrada, a par (e em contraste) com uma planimetria de espaços cada vez mais diferenciados (na continuidade e evolução de um esquema já presente no barroco). Esta transformação correspondeu a um manifesto desejo de comodidade e de novos hábitos, em espaços mais pequenos e mais íntimos, alterando-se substancialmente o programa de distribuição funcional ³⁷.

Os programas decorativos de interiores modificaram os seus reportórios e materiais utilizados, o mármore tende a ser substituído pela madeira ou o estuque trabalhado, onde três elementos plásticos são essenciais: a *cartouche* ³⁸, o troféu e o concheado ³⁹. Eliminando-se

progressivamente o dinamismo volumétrico do barroco, por uma maior atenção à superfície, ao desenho da linha curva e contracurva, onde o arabesco e a *chinoiserie* tiveram o seu lugar, invadindo lentamente o interior arquitectónico dos palácios e os *hôtels* aristocráticos e da burguesia em ascensão. Esta constituiu uma empreendedora clientela de artistas, artífices e decoradores, que tiveram de dar resposta múltipla às novas necessidades ⁴⁰. Por sua vez este grupo artístico foi, ele mesmo, produtor ou consumidor ávido das novas gramáticas decorativas compendiadas pelos mestres ornamentistas.

Se o Barroco assentou na simbólica da persuasão e o Barroco Tardio realizou a sua síntese, a distinção (na continuidade) do Rococó encontrou-se neste novo pluralismo dos meios expressivos ⁴¹. Esta busca da expressividade que se direccionou, na pintura e na ornamentação, para a atenção à natureza, tal como na arquitectura produziu espaços mais naturais (mais cómodos) às necessidades humanas, correspondeu, segundo Pierre Francastel, *à travers tout le XVIIIe siècle, des efforts artistiques tendant à résoudre d'une manière réellement originale, soit le problème de l'observation directe de la nature, soit le problème non plus d'une diffusion de la culture artistique traditionnelle mais de l'elaboration d'un art où s'expriment les aspirations de la vie sociale, la rationalité et la logique, l'empirisme sensible* ⁴².

A problemática exposta é a da exploração de vias de análise para as formas artísticas do século XVIII, propondo uma perspetivação que ultrapasse, evitando, as distinções meramente cronológicas para as classificações de rococó e neoclassicismo, na sua disputa pelo domínio estilístico de Setecentos. Em efeito consequente, a linha de reflexão francasteliana tenta libertar as dificuldades de relação entre as novas formas de pensamento iluminadas e as formas artísticas que as acompanham em cronologia e não obrigatoriamente em ilustração, rompendo com uma ideia de uma estética das Luzes, e propondo a existência de várias estéticas das Luzes.

Alguns exemplos dados por Pierre Francastel foram explorados na prossecução do estudo da *chinoiserie*: o (contra)exemplo de Madame de Pompadour como instauradora do néoclassico ⁴³, quando esta mesma personagem foi uma colecionadora de objectos chineses e *à façon de la Chine* ⁴⁴ e se fez representar por Carl Van Loo como uma Sultana de um harém turco ⁴⁵; a imagem perfeita do déspota iluminado, Frederico II, no seu Potsdam, verdadeiro admirador de Watteau ⁴⁶, encomendador empenhado de uma *tea-house*

em estilo chinês para o parque *SansSouci* (Potsdam) ⁴⁷, à qual imagem se poderiam apôr, com as óbvias diferenças de objecto histórico-artístico e mesmo estético, a Lisboa de Pombal e a Queluz da Corte, exemplo igualmente estimulante se inserido no afloramento *rocaille* pela passagem do Barroco ao Rococó nos interiores de Queluz ⁴⁸. Interiores onde também cenas de género de figuras humanas achinesadas e *singeries* decoram os tectos da Sala dos Embaixadores ou, nos jardins, marcam presença as fontes em concheado e *a casa chinesa, toda feita em preciosa talha e decorada com motivos orientais* ⁴⁹. Ainda em Portugal, o arcadiano Manoel de Figueiredo, numa das suas sátiras, datada de 1753, atacava já, classicamente, os excessos decorativos e o gosto orientalizante:

*Néscios imitadores, que atrevidos
Não podendo igualar a Natureza
Pretendeis corrigilla. Frios Chinas
Que intentais reduzir a um vil trabalho
Os mais nobres talentos do capricho [...]
Eu sou mais natural, tu mais brilhante
Eu pinto com sinopla, tu com laca;
Tu queres parecer mais que perfeito,
Eu antes quero ter ares do campo* ⁵⁰

Estes exemplos, entre muitos outros possíveis, eliminam uma análise estanque da *chinoiserie* como fenómeno de um gosto, sem a sua aposição a figuras do poder, a arquitecturas e a objectos, unidas fisicamente em manifestações artísticas e estéticas diversas e aparentemente divergentes. A compreensão, no século XVIII, não de uma mas de várias estéticas, é fundamental para a relação das variadas formas pictóricas e arquitectónicas e é incontornável quando se analisam as formas de ornamento, em íntima associação com a produção dos modelos, tipos e ornatos decorativos de *chinoiserie*.

Abordando a questão específica da ornamentação, ainda na linha de reflexão francasteliana, inicie-se, em exemplo de contraponto: Hogarth, em 1753, no seu *Analisis of Beauty*, elogiava a utilização da linha serpentinada ⁵¹ na França de Nicolas Cochin ⁵² esta era concomitantemente

desaconselhada. A criação e difusão das gramáticas ornamentais tiveram sempre tempos diversos de presença e a sua difusão, muito dependente das estampas de ornamentos, tanto implicou rápidas substituições como longas latências ou utilizações e aplicações muito posteriores à edição das mesmas ⁵³.

Na produção de *chinoiseries* ⁵⁴, a questão tem a mesma pertinência. A carga objectual, devido à presença em quantidade, desde o século XVI, de objectos e mercadorias orientais (verdadeiras *silent sources*, constituídas pelos variados objectos de arte, artefactos, animais e plantas e outras mercadorias importadas) ⁵⁵ constituiu um corpo de informação visual cujo impacto sobre as artes decorativas foi sendo lentamente absorvido.

As gravuras dos livros de viagens ao Oriente serviram de base de inspiração e aplicação directa aos artífices nas suas facturas; e de fonte de modelos para a criação de tipos e ornatos decorativos, ao serem revisitadas pelos mestres ornamentistas. Os livros de viagens, quando ilustrados, a par dos objectos importados, constituíram as únicas fontes visuais para a construção de uma imagem do Oriente, adquirindo uma força mais directa de projecção iconográfica que a das fontes impressas sem ilustrações ⁵⁶. Os inúmeros relatos de viagem e as cartas e relatórios das missões Jesuíticas da China ⁵⁷, que continham igualmente descrições, perdiam a favor da força gravada das ilustrações. Apesar de um número razoável de edições ilustradas ter sido publicado durante o século XVII, o seu número é relativamente limitado e são reproduzidas e reprodutoras de um olhar ocidental do narrador-viajante, o que contribuiu para uma fechada e estereotipada iconografia do "Império Celestial".

As publicações dedicadas ao Oriente são, na sua maioria, editadas a partir dos Países-Baixos, o que não deixa de estar relacionado com a supremacia marítima comercial holandesa nos territórios asiáticos, a partir exactamente deste século ⁵⁸.

As ilustrações que tiveram um papel preponderante no desenvolvimento da produção ou aplicação de imagens de *chinoiserie* pertenceram a diferentes publicações, das quais se destacaram as cem ilustrações ⁵⁹ pertencentes ao *An Embassy from the East India Company, of the United Provinces, to the grand Tartar or Empereur of China*, de Johan Nieuhoff, editado em 1665 em holandês, traduzido para inglês em 1669, datando de 1770, as edições em francês, alemão e latim ⁶⁰.

As ilustrações abrangiam várias áreas, sobretudo a arquitectura: representações do palácio imperial, de pagodes, realçando-se a gravura do pagode de Porcelana de Nankin, que marcou indelevelmente a iconografia deste tipo arquitectónico ⁶¹, de estrutura em andares com telhados enrolados e sinos apotropaicos pendentes e ainda as representações de rochedos artificiais ⁶², ambas imagens ampliadas, cuja monumentalização as tornava ainda mais modelares pela excepção. Representações com títulos demonstrativos, como "*Chinese men*", ou "*Chinese women*" com os seus respectivos trajes, ou representações de soldados, de camponeses, de saltimbancos, numa figuração em que a descrição cedia à tipificação. Outro conjunto de ilustrações era constituído por plantas e árvores, com as indicações das suas características físicas e de utilização.

A folha de rosto da obra, com a representação do Imperador rodeado de instrumentos astronómicos e de figurações de presos com canga no pescoço, resume a imagem produzida e difundida do Justo Império, ainda de Cataio.

Em 1670 e 1671 foram compilados por Arnaldus Montanus o *Atlas Japannensis* e o *Atlas Chinensis*, contendo cerca de uma centena de ilustrações⁶³, representando pagodes, interiores de templos e seus ídolos e até cenas de incêndios e terremotos.

De Athanasius Kirscher, um jesuíta alemão, foi publicado em 1667 *China monumentis qua Sacris qua Profanis(...) illustrata* ⁶⁴, contendo ilustrações predominantemente de edifícios e surgindo as raras figuras humanas representadas com o etnicamente identificável chapéu cónico. Esta edição foi influenciada pelo *Novus Atlas Sinensis* de Martini Martinus, publicado em Viena, em 1665 ⁶⁵. O *Voyage au Siam* de Tachard (publicado em 1686) e o *Du Royaume de Siam*, com gravuras de F. Ertinger, ilustrando pequenas representações de árvores, de barcas, de templos e dos típicos mandarins ⁶⁶, contribuíram, a par das embaixadas do Sião a Paris em 1684 e 1686, para uma maior divulgação destes tipos representativos, da região que era, à época, primeira porta do Oriente. A *Nouvelle Mémoire sur l'État Présent de la Chine*, de Le Comte foi publicada em 1696, com seis gravuras de G.F.Edelink, e presentes estavam, uma vez mais, os títulos demonstrativos do *soldat chinois* ou do *écolier chinois* ⁶⁷. O *Etat Présent de la Chine en Figures* de Bouvet foi publicado em 1697 e apresentava gravuras coloridas, do Imperador, de oficiais, de religiosos e membros da corte devidamente trajados ⁶⁸.

Já no século XVIII, em 1735-1736, foi publicada a *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* do jesuíta Jean-Baptiste Du Halde ⁶⁹, cujo segundo tomo apresentava ilustrações de um cortejo, os trajes do "chinês" (do camponês ao imperador, do bonzo ao letrado ou à dama chinesa), um conjunto de barcas e ainda um retrato de Confúcio, o "Filósofo" da China.

Podem ser tomadas como uma ponte entre o tipo de ilustrações referenciado e a produção de gravuras de *chinoiserie* no século XVIII, as ilustrações de edifícios chineses do terceiro livro da obra *Entwurf einer historischen Architektur* de Fisher von Erlach, editada em 1721 e traduzida para inglês, *A Plan of Civil and Historical Architecture* em 1730 e 1737, *The Buildings of the Arabians, Turks, &c., together with some modern One's of the Persians, Siamese, Chinese & Japanese*. Os modelos da arquitectura chinesa surgem, sem distinção, a par de reproduções de ilustrações da obra de Johan Nieuhoff ⁷⁰. A manutenção desta iconografia prolongou-se pelas obras de intenção mais programática, nas de modelos de arquitectura e nos modelos e tipos de ornamentação.

Formas e práticas

Os conjuntos, livros, cadernos ou estampas soltas com programas de desenho decorativo orientalizante constituem, conjuntamente com a reprodução, repetição e reinvenção do corpo visual das ilustrações e objectos do Oriente, a fonte de futura aplicação e produção de objectos decorativos de *chinoiserie*. As gravuras de ornato de gosto orientalizante, modelos de ornato mais geral e de tipos, já que o modelo de ornato específico é mais raro dentro desta tendência decorativa ⁷¹, têm de ser entendidas à luz da sua realização, quer técnica, quer como meio.

A reprodutibilidade intrínseca de realização de uma gravura está presente quer tecnicamente, na produção directa da gravura pelo ornamentista ou pela transposição do desenho ou pintura para gravura, realizada pelo autor ou por outrem, quer mediaticamente, pela possibilidade de ultrapassagem do original único para a tiragem de vários exemplares, cuja difusão está assim à partida potencialmente assegurada. Na criação destas imagens de gosto orientalizante está também presente o carácter da sua reprodutibilidade extrínseca de aplicação: a condição do motivo ou tipo decorativo é o da sua padronização, o que implica uma maior ou menor transformação do mesmo. Pelos processos de simplificação (eliminando alguns pormenores

do ornato) ou de adição (pela liberdade de interpretação que a gravura de ornato permite) ou de ampliação e de diminuição (alterando a escala) ou ainda por associação (a utilização de ornatos de diferentes autores, homogeneizada pelo esquema compositivo), o resultado é exterior ao artista desenhador e depende do aplicador, artista ou artífice e do suporte de aplicação. Um mesmo motivo, tipo, ou ornato tem resultados visuais absolutamente diversos, consoante as características físicas do suporte, na faiança ou porcelana, nos tecidos, na madeira, no metal, na tela ou em papel.

Até ao século XVIII não se pode considerar a existência de livros ou cadernos de ornamentos de *chinoiserie*. Mesmo do "iniciador" da decoração de *chinoiserie*, Watteau, não existem livros ou cadernos específicos por si gravados desta temática decorativa. As *chinoiseries* de Watteau, inaugurando a radical transformação e expansão das *chinoiseries* rococó, só são conhecidas através das gravuras realizadas por Boucher, Jeaurat, Aubert e Huquier ⁷².

No entanto, a sedimentação de um gosto orientalizante na produção de imagens de ornatos decorativos realiza-se ao longo do século XVII.

As primeiras obras de mestres ornamentistas com tipos e ornatos de gosto orientalizante datam de 1616, um conjunto do holandês Mathias Beitler ⁷³ e de 1623, as séries do dinamarquês Valentin Sezenius ⁷⁴. A iconografia destas gravuras é ainda incipiente, limitada à representação de árvores, pequenas pontes e pequenos "chineses" e figuras de animais reais ou imaginários. As gravuras de Valentin Sezenius desenvolvem já uma ligação desenhada de motivos de composição clássicos e ocidentais com um gosto orientalizante na representação de pássaros de longas caudas (logo exóticos) e pequenas e frágeis arquitecturas sobre estacas, ligadas por pontes, que servem de cenário a pescadores achinesados, a figurações mitológicas ou simplesmente a ocidentalíssimas figuras de casais.⁷⁵ Estas séries de gravuras são, concomitantemente, testemunhas e produtoras do gosto pelo Oriente.

No âmbito da técnica de aplicação de ornatos decorativos orientalizantes, pode ser considerado o *A treatise of jappaning and varnishing being a complete discovery of those arts with the best way of making all sorts of varnish for japan, wood, prints, or pictures, the method of gilding, burnishing and lackering... also rules for counterfeiting tortoise-shell and marble,*

and for staining or dying wood, ivory and horn, together above an hundred patterns for japan work in imitation of the Indians, de John Stalker and George Parker, e publicado em 1688.

O *treatise of jappaning* de Stalker e Parker, tem de ser entendido não como um caderno de gravuras de gosto orientalizante ou de *chinoiserie*, mas como um exemplo na procura e imitação desse mesmo Oriente, não tanto pela produção de imagens ⁷⁶ mas pela procura e divulgação de uma técnica. Assim, os cerca de cem modelos que acompanham esta obra, distinguem-se das gravuras em que já se manifesta o gosto orientalizante, não pelos motivos nelas existentes, mas pela intenção declarada da sua função delimitada: a aplicação, através de uma técnica específica - o *jappaning*. A técnica confunde-se, na verdade, com o gosto orientalizante, contribuindo para a sua sedimentação, mas através do efeito que pretende reproduzir. Atente-se no título: esta obra serviria para o ensino do *method of guilding, burnishing and lackering* ⁷⁷.

O *jappanning* consistia na aplicação, a objectos cujas formas são definidamente ocidentais, de uma técnica com base em vernizes, procurando o efeito da laca e que marca já, pelo menos programaticamente, a ascensão de um gosto por outros interiores decorados além do mármore barroco. *What can be more surprising, than have our chambers overlaid with Varnish more glossy and reflecting than polish Marble?* ⁷⁸. Modo e moda ⁷⁹, durante o século XVII e XVIII, é mais um fenómeno paralelo à produção de imagens orientalizantes, sinónimo de um interesse crescente pelo Oriente. *Ancient and modern Rome must now give place: the glory of one country, Japan alone* ⁸⁰.

Sem deixar de ter em conta que se trata de um receituário técnico é, no entanto, de reter esta noção de Oriente, por um lado o *Japan*, que era (também) a designação anglo-saxónica para a laca, por outro lado, esta substituição de Roma pelo *Japan* não implica que a aplicação das cerca de cem gravuras sejam (atente-se no título da obra): *in imitation of the Indians* ⁸¹.

Embora não seja possível nomear uma iconografia do *jappaning*, esta obra apresenta diversos tipos de ornatos, de desenho muito linear, em composições de paisagens esboçadas com arquitecturas, rochas, flores, figuras humanas segurando guarda-sóis ou isolada, pássaros, coelhos, veados, macacos, papagaios, flores, várias formas de torres (inspiradas nos pagodes) com pequenas construções de traços asiáticos. Conjugam-se motivos ocidentais e motivos imitados, marcados pelo exotismo originário das "Índias".

Robert Smith atribuiu, à influência desta obra a decoração dos painéis de almofadas do bufete português, de influência holandesa, pertencente ao Museu de Viana de Castelo ⁸².

Voltando à seriação da presença de motivos de gosto orientalizante no século XVII, no contexto da produção de gravuras, é incontornável a figura do artista-decorador Jean Bérain (1640-1711).

Nos seus livros de decoração e ornamento também não é possível identificar nenhuma gravura inteiramente dedicada à decoração de *chinoiserie*. Detecta-se, sim, nos desenhos de grotescos das *boiseries*, apontamentos de gosto orientalizante: por entre os clássicos e barrocos *putti*, surgem figurações de macacos e de pequenos *pagodes* sob baldaquinos.

Estes *pagodes* não são o tipo arquitectónico, mas designavam a representação de pequenos ídolos ou sábios "chineses", num motivo iconográfico que se prolongará pelo século XVIII: figuras humanas sentadas em posição de lótus e com o chapéu cónico (e já icónico) como principal adereço. Ainda com Jean Bérain ⁸³ é manifesta uma tendência para a decoração orientalizante, não tão marcante na sua obra de decorador de interiores arquitectónicos mas na sua faceta de desenhador e cenógrafo das *collations* ⁸⁴ *chinoises*, das *masquerades* ou dos cenários para a ópera. O segundo tomo das *Oeuvres de Jean Bérain, peintre de decorations et d'ornements et dessinateur ordinaire du Cabinet du Roy de France* foi traduzido para português (c. de 1725-1727), com o título de "Obras Completas de João Berain Pintor de Decorações e de Ornamentos e Dessignador Ordinário del Rey de França Tomo Segundo" ⁸⁵.



Gravura - fragmento de painel decorativo de Jean Bérain (*Decoration d'Arabesques et Panneaux Decoratifs de France, XVII^e, Don Maciet, B.M.A.D.*).



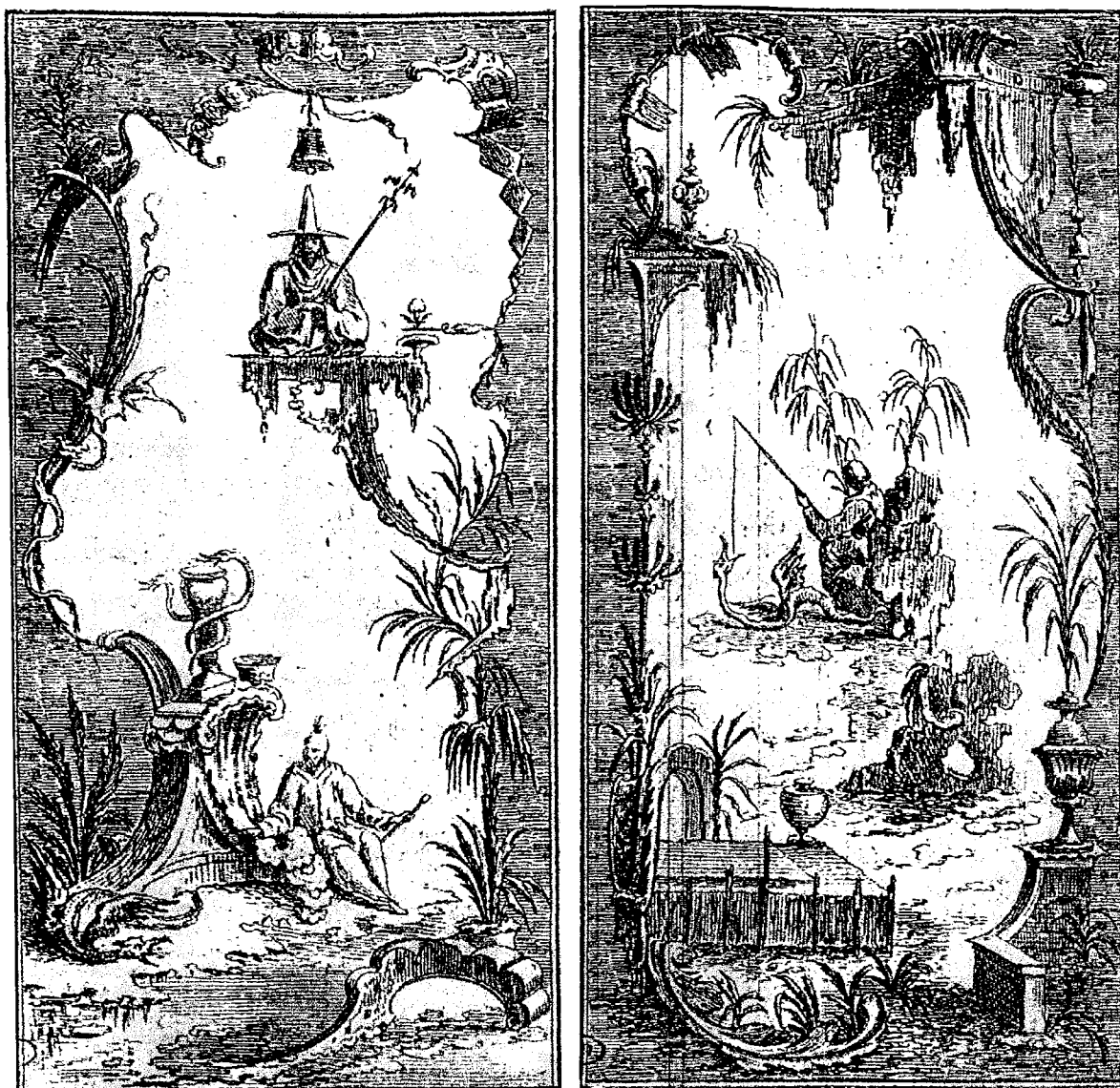
Gravura de chinoiserie de Alexis Peyrotte. (*Decoration d'Arabesques et Panneaux Decoratifs de France, XVIII^e, Don Maciet, B.M.A.D.*)



Gravura de chinoiserie de Mondon le Fils. (*Decoration d'Arabesques et Panneaux Decoratifs de France, XVIII^e, Don Maciet, B.M.A.D.*)



Gravura - fragmento de painel decorativo com chinoiserie de Huquier. (*Decoration d'Arabesques et Panneaux Decoratifs de France, XVIII^e, Don Maciet, B.M.A.D.*)



Gravura de chinoiserie de Du Bellay (*Decoration d'Arabesques et Panneaux Decoratifs de France, XVIII^e, Don Maciet, B.M.A.D.*).

A presença de animais orientalizantes nas composições de artistas-decoradores, como o dragão em Bernard Toro (1672- 1731) e em Gabriel-Germain Boffrand (1667-1754), ou a aplicação de *singeries* nos arabescos de Claude-Audran III (1658-1734), de Claude Gillot (1673-1722), de Cristophe Huet (?-1759), ou ainda de Gilles Oppenord (1672-1742) ⁸⁶, denotam, pela representações de símios, um gosto exótico na antropomorfização das suas acções. Dedicadas, inteiramente a uma temática de *chinoiserie*, datam de 1734, as cinquenta e três gravuras de Jean-Antoine Fraise ⁸⁷, sob o título de, *Desseins chinois tirées d'après des originaux de Perse, des Indes, de la Chine et du Japan*. De Bué'hoz ⁸⁸, a "botânica chinesa" servia já como ornamento para aplicar, numa série de cem gravuras - *Ouvrage également utile*



Gravura de *chinoiserie* de Huquier. (Colecção da B.M.T.L.)



Gravura de *chinoiserie* de Huquier. (Colecção da B.M.T.L.)

aux Naturalistes, aux Fleuristes, aux Peintres, aux Dessinateurs, aux Directeurs des Manufactures en Porcelaine, en Fayence et en Etoffes de Soye, de Laine, de Coton et autres artistes. Outros artistas de maior nomeada, como Justin Aurèle-Meissonier (1675-1750) ⁸⁹, gravaram composições rococó com motivos de *chinoiserie*, Mondon Le Fils; com gravuras nos *Ornements Chinois* de 1736; destacável pela produção pessoal mas também pela acção como editor e *marchand*.

Gabriel Huquier (1695-1772) ⁹⁰, com gravuras coloridas da sua autoria no *Recueil des différentes espèces d'oiseaux, fleurs, plantes et trophées de la Chine*, datadas de cerca de 1745, e gravador da maioria dos artistas-decoradores coevos. Alexis Peyrotte (1699-1769) ⁹¹, com duas séries de gravuras de *chinoiserie*, uma delas com o título de *Nouveaux Cartouches Chinois*, gravados por Huquier (c.1735) e Du Bellay, no *Premier Livre des Pannneaux et Fantaisies propres à ceux qui aiment les ornements*, gravadas por Huquier. As variadas séries de gravuras apresentam alguns desenhos de motivos de *chinoiserie* destes autores, que são paralelamente os delineadores do ornamento rococó. As suas séries de estampas mais

importantes são editadas na década de trinta do século XVIII, a década de difusão do rococó internacional ⁹².

Os motivos de *chinoiserie* ou de gosto orientalizante (podendo também surgir figuras de *turquerie* ⁹³) não são autónomos, são desenhados e compositivamente enquadrados em *rocailles* ou concheados dentro do vocabulário ornamental rococó. Numa gravura de Aveline, a partir de Mondon Le Fils, pertencente a *Ornements Chinois*, por entre elementos *rocaille*, representa-se uma figura de turco segurando o "chinês" guarda-sol, acompanhados de um dragão. A *turquerie* acompanhou a *chinoiserie* dentro do gosto pelo exótico oriental. Embora inspirada mais proximamente em termos de geografia, desenhou igualmente uma imagem decorativa do turco, o que não deixa de ser significativo se se tiver em conta, que à proximidade geográfica se aliava o perigo verdadeiro da invasão e da guerra com o império turco. Na *turquerie*, o domínio é conseguido, mas decorativamente. O gosto pelo diferente abrangia igualmente outras regiões que não as orientais, em homogeneização decorativa permitindo a convivência da *chinoiserie*, da *turquerie*, com o que Hugh Honour designou de *américainerie* ⁹⁴. Também, dentro das composições rococó, houve lugar para o Índio das novas "Índias", a América, representado quase desnudo, iconograficamente identificado pelas plumas na cabeça e à volta da cintura.

Quer os motivos de *rocaille*, quer de concheado, partiram da observação da natureza e dos seus elementos (a água, as conchas, as pedras) e atingiram a sua mais plástica abstracção, tornando-os permeáveis à presença de *chinoiseries* mas igualmente à *turquerie* ou à *américainerie*. Esta livre associação de motivos nos esquemas de composição, devido à sua possibilidade de aproximação e adaptação plástica, é justificada pela multiplicidade indefinida de fins de aplicação destas séries de estampas ⁹⁵. Mais do que modelos para pintores escultores ou ourives, o seu objectivo é o de *suggérer à l'imagination de celui qui voit ces estampes une ou plusieurs formes ou des applications auxquelles le dessinateur d'estampes n'avait probablement pas songé. C'est toute la différence entre "cahiers de modèles" et estampes rococo* ⁹⁶.

A dificuldade de identificação autónoma da produção de imagens de *chinoiseries*, já verificada no caso da produção de gravura ornamental rococó, só reitera o seu carácter de

adaptação aos diversos estilos, mas não deixa de implicar um cerceamento da análise aos casos particulares de produção de motivos e temas de *chinoiserie* na obra de Watteau na e de Boucher, já que é na linhagem directa destes dois artistas que se desenvolverá a produção de imagens de *chinoiserie* de Jean-Baptiste Pillement.

As *chinoiseries* de Jean-Antoine Watteau (1648-1721) só são conhecidas pelas gravuras dos seus desenhos e pinturas decorativas ⁹⁷. É possível distinguir as gravuras resultantes das pinturas decorativas para o Chateau de la Muette, encomenda régia datada aproximadamente de 1708 ⁹⁸, bem como outras gravuras realizadas por Boucher, Huquier e outros gravadores.

As *Figures Chinoises et tartares* para o cabinet du roi em La Muette não chegaram até nós senão através de gravuras que reproduzem só os temas dos originais - pequenas figuras em trajes orientalizantes (apontando a figuração masculina já feições de olhos amendoados) ⁹⁹, inseridas em paisagens, não sendo possível conhecer os enquadramentos ornamentais dos painéis.

L'idole de la Déesse Ki Mao Sao, gravada por Aubert, *NiKou, femme Bonze ou Religieuse Chinoise*, *Kouane Tsai ou Le jardinier chinois*, gravados por Boucher, indiciam, pela natureza dos nomes atribuídos, que Watteau teria seguido, na sua produção, uma fonte de ilustração ou de texto. Contudo, não é possível identificar esta fonte ¹⁰⁰; a (possível) interpretação de Watteau foi a criação de composições de atmosferas delicadas e galantes, tal como nas suas *fêtes* ou, também em voga, composições em arabesco como a gravura *L'Empereur Chinois*.

O conjunto destas gravuras de temas e motivos de *chinoiserie* aponta iconograficamente para a representação de pagodes, templos, para a figuração de religiosos, de mandarins ou de cortesãos, de tendas com forma de guarda-sol semi-suspensas, constituindo um verdadeiro receituário para a produção futura de imagens de *chinoiseries*.

Acerca desta influência, *it is no exaggeration to say that they set the pattern and the tone for rococo chinoiserie decorations not only in France but throughout Europe* ¹⁰¹. Os trajes das figuras, sua própria figuração e das composições, indicam a criação de tipos que são *Watteau's parisiens in yet another pastoral guise* ¹⁰², ou seja, composições marcadamente ocidentais, criando tipificações de figuras e paisagens etnicamente decorativas. Como ornamentista, é igualmente relevante que em alguns dos enquadramentos, compostos por grotescos e motivos achinesados, o tema possa ser não de *chinoiserie* mas de *fête galante* ¹⁰³.



Gravura de J.B. Martin. *Chinois dans les Indes Galantes et autres Ballets, Galerie des Modes*. (Costumes de Théâtre XVIII^e siècle. France, Danses et Masquerades, Don Macier, B.M.A.D.)



Gravura de J.B. Martin. *Chinoise habillement qui sert dans plusieurs divertissemens, comme le Balet des Indes Galantes, & c. - Galerie des Modes*. (Costumes de Théâtre XVIII^e siècle, France, Danses et Masquerades, Don Macier, B.M.A.D.)

A associação de temas e motivos integra-se no todo da obra de Watteau, que se pode definir pictórica e tematicamente *sous quelques rubriques qui correspondent aux activités libres du monde où il vit: danse et concert, mode et théâtre*¹⁰⁴; onde, portanto, as suas *chinoiseries* não podem ser consideradas como tema e motivo autónomo no seu discurso pictórico, assim como o seu autor espelha o meio que em que viveu. *Ce milieu c'est celui des grands amateurs qui sont aussi les riches et les puissants de l'heure. Ce sont des bourgeois qui veulent la puissance mais aussi la culture et entendent agir sur la société ou ils s'insèrent (...) et se soucient tous de découvrir des plaisirs de la société nouveaux. Le rêve d'un monde imaginaire n'est pas celui du seul Watteau mais de son temps*¹⁰⁵.

As festas encenadas, os ballets e o traje de máscara foram algumas das manifestações da época, em que o gosto de um diferente decorativo foi sinónimo de moda e de poder. Tal como, e exemplarmente, na moda da colecção de objectos bizarros, raros ou vindos do Oriente, em que a figura do *marchand* Gersaint foi um dos responsáveis pela divulgação do gosto bizarro (e,

portanto das *chinoiseries*) no seu " *À la Pagode*" ¹⁰⁶, onde se podiam encontrar espelhos, *tableaux de cabinet*, vernizes e porcelanas *du Japon*, conchas e pedras de novas e naturais formas ¹⁰⁷, à disposição da sua rica clientela internacional.

Igualmente no teatro, na dança e na moda, o gosto pelo exótico oriental apresenta-se em figurações apreciadas como chinesas, embora de oriental se guarde o chapéu cónico, e um ou dois apontamentos orientalizantes num vestuário ou num cenário ocidental, luxuoso, confundido com chinês. Atente-se, em exemplo, à *collation chinoise* de Jean Bérain, em 1707, ou aos *Ballets Chinoises* de Noverre, com cenários e figurinos de François Boucher, em 1754 ¹⁰⁸. Na verdade, *An eastern model arouse the West with colourful pageantry and celebration. The ethnic comminglings that inspired eighteenth-century carousels, court masques, and fêtes galantes invariable included elements of Turquerie and Chinoiserie* ¹⁰⁹.

François Boucher (1703-1770), além da temática mitológica, da pastoral e do género do retrato, aderiu também e produziu várias obras de temas e motivos de *chinoiseries*. A sua primeira fonte de influência neste campo foi a obra de *chinoiseries* de Watteau, já que inicia a sua formação como gravador dos desenhos deste artista ¹¹⁰. Os seus temas e motivos de *chinoiserie* surgem sobretudo na década de quarenta do século XVIII, em várias séries: *Suite de Figures Chinois*, gravadas por J. Houel, cerca de 1735; *Livre des cartouches inventés par François Boucher*, publicado por Huquier, em 1740; *Scènes de la vie chinoise*, também gravadas por Huquier cerca de 1742 e o *Recueil de diverses figures chinoises*, gravadas pelo mesmo, entre 1738-1745.

A adopção das *chinoiseries* por Boucher, mantendo e reinventando uma visão fantástica deste país, integra-se num contexto em que a "China" oferecia um reportório novo e estimulante de temas, figuras e motivos decorativos, *dont l'importance pour l'art du XVIIIe siècle saurait seule être comparée à celle des grotesques dans l'art de la renaissance. Pour les artistes du style rocaille (...) dans les chinoiseries procurèrent une grammaire d'images et de formes adaptables aux diverses fonctions décoratives dont ils étaient chargés* ¹¹¹.

Além das séries de gravuras, as *chinoiseries* em Boucher assumem maior peso nos esboços para os cartões das Tapeçarias de Beauvais ¹¹², conjunto que os irmãos Goncourt consideraram como definitivo para designarem a China como uma "Province du Rococo" ¹¹³. Exibidas no Salon



Gravura de *chinoiserie* de François Boucher - *L'Ouye*.
(Colecção da B.F.P.)



Gravura de *chinoiserie* de François Boucher - *Le Goût*.
(Colecção da B.F.P.)

de 1742, tinham como títulos *L'Audience de L'Empereur de la Chine*¹¹⁴, *Le Festin de l'Empereur de la Chine*, *Le Mariage Chinois*, *La Chasse Chinoise*, *La Pêche Chinoise*, *Le Jardin Chinois*, *La Danse Chinoise*, *La Foire Chinoise*, *La Curiosité Chinoise*, *La Toilette*. Reiterava-se assim, uma vez mais, a tipificação, agora alargada a várias funções e actividades humanas, entre o acto político (com a sua correspondência régia - este conjunto foi encomenda de Mme de Pompadour) ou as actividades mais populares, como a feira ou a pesca, quotidianos ocidentais travestidos¹¹⁵ para um mundo achinesado, de fácil compreensão e grato gosto para os consumidores coevos. Os temas (também ocidentais), figuras e motivos orientais, são tratados em composições perspetivamente europeias: *ni L'archeologie ni le l'ethnologie n'étaient les intentions premières de Boucher*¹¹⁶.

Esta visão de um mundo, de um Cataio teatralizado e encenado com mais rigor¹¹⁷, foi largamente difundida, já que a produção de gravuras de e a partir de Boucher, atinge a Europa de então. Os seus temas são aplicados a *cabinets*, ou como modelos para os pintores de porcelana de Meissen a Sèvres, também estas concorrentes das porcelanas chinesa e

japonesa, produtoras deste gosto exótico orientalizante, de factura europeia e primordialmente francesa.

A posição de Jean-Baptiste Pillement na produção de imagens de *chinoiserie*, como receptor da herança principal (entre outras) da gramática decorativa das *chinoiseries* de Watteau e de Boucher, e a sua qualidade de reinventor, levando a temática à exaustão e constituindo também o seu epígono, é recorrente e reiterada na principal bibliografia específica ¹¹⁸. Contudo, além de um estudo circunscrito a uma colecção ¹¹⁹, não é por nós conhecida nenhuma análise mais detalhada da sua produção, em contraponto ao lugar e importância que lhe é geralmente atribuído como criador de imagens de *chinoiserie*.

Antes da realização dessa análise, traçar-se-ão, em breves linhas, alguns dos campos de aplicação das imagens de *chinoiserie*, já que é pela imitação e aproximação objectual que se cria e desenvolve a posterior (e indispensável) produção de modelos, de temas, de tipos e ornatos decorativos de *chinoiserie*.

Campos de aplicação

A génese da expressão de um gosto orientalizante, até à sua autonomia objectual e difusão, acompanha, como se constata, um tempo de preparação do século XVII e um tempo de expressão maior, o do século XVIII. O seu primeiro foco é francês, como a origem da própria designação - *La chinoiserie, ce goût que nous l' avons eu des premiers* ¹²⁰ - mas marca a sua presença nos vários polos europeus.

Foi por um conjunto de práticas e técnicas paralelas, por vezes quase sincrónicas no tempo de experimentação e díspares na geografia, que se definiram várias matrizes dos primeiros processos de imitação. Processos de imitação por aproximação em várias áreas das artes decorativas e aplicadas: da imitação de diferentes suportes à imitação de motivos e temas decorativos. As presenças mais fortes, são, no campo dos suportes, a cerâmica e as suas variantes; na decoração de interiores, mobiliário, e objectos, a aplicação de lacados; nos têxteis, a seda, nos algodões estampados e as tapeçarias e os papéis pintados.

Na cerâmica, a procura da fórmula do "ouro branco" - a porcelana - ocupou vários artífices em diferentes pontos da Europa, já que a oferta dos exemplares importados em quantidade não

era suficiente para a procura crescente. As peças em porcelana, a par dos ovos de avestruz e dos cristais de rocha era considerada, objectos preciosos (porque bizarro), raro e invejadamente coleccionável. A tradição mágica, quase alquímica, que os objectos de porcelana herdaram da época medieval e renascentista constituía um motivo maior de atracção. A crença nos poderes do material, que se quebrava, se contivesse veneno, ou na receita lendária para fazer porcelana, a partir de conchas, enterrada a pasta debaixo de terra mais de cem anos, envolveu numa aura de mistério as qualidades translúcidas da matéria.

Na concorrência com os originais vindos da China e do Japão ¹²¹, a imitação da porcelana foi um fenómeno contínuo, primeiro pelos motivos decorativos, depois (após a descoberta da sua fórmula no século XVIII) pela conjugação de material e decoração.

Em 1710, foi criada a primeira fábrica de verdadeira porcelana europeia, a manufatura régia de Meissen e o seu "inventor" foi Johann Friedrich Botger ¹²². A presença posterior em Meissen do gravador e pintor Horoldt (1720) ¹²³ marcou um estilo decorativo de *chinoiserie*, na substituição das composições mais complexas pela diversidade de pequenas cenas individuais, da qual Meissen será modelo, primeiro, de difusão de peças e, depois, como manufatura a imitar, quando a invejada fórmula da pasta dura é (re)descoberta em França na manufatura de Sèvres ¹²⁴, no ano de 1769 ¹²⁵.

A imitação da porcelana não se restringiu só ao processo de produção da pasta-dura; várias foram as produções de imitação de porcelana em pasta-tenra, até se atingir a total semelhança com os originais vindos da China com Meissen e Sèvres. Assim, se compreende que, no campo da faiança, a influência e imitação de motivos chineses retirados das peças originais importadas tenha surtido um forte efeito.

Portugal ocupa um lugar pioneiro na produção de faiança com decoração orientalizante e mesmo com tipos formais orientais ¹²⁶. Numa Europa em que o estanho era o material do prato comum, em Lisboa, a produção de faiança data da primeira década da segunda metade do século XVI ¹²⁷. As "porcelanas contrafeitas da China" ¹²⁸, designação seiscentista para esta produção, foram, ao longo do século XVII, exportadas para a Europa, encontrando-se vestígios da sua presença em Amsterdão ¹²⁹.

Os pratos, taças, jarras, imitavam as formas orientais (de que Lisboa tinha sido o principal receptor até ao século XVI) e as formas ocidentais dos potes, bilhas, fruteiros e floreiras. E

conjugavam, sobre fundo tonal azul e branco (de nítida influência da porcelana chinesa Ming), decorações de motivos ocidentais (enrolamentos, elementos fitómorficos, flora e fauna europeia), associados e adaptados aos motivos botânicos e simbólicos orientais, esvaziados decorativamente, numa técnica de pintura mais esquemática e linear.

Apesar deste lugar pioneiro, cedo a faiança portuguesa sofrerá fortes concorrências europeias, como a Holandesa ou Francesa. Só na segunda metade do século XVIII, em 1767, com a Real Fábrica de Louça do Rato, ganha a faiança nacional, um ligeiro desenvolvimento, com a aplicação de motivos orientalizantes ¹³⁰, a par da decoração *rocaille* de cercaduras, de concheados, volutas e festões.

Na azulejaria portuguesa o exotismo deixa igualmente fortes marcas. Destacam-se, no século XVII, os frontais de altar com motivos de flora e fauna copiados dos estampados orientais, e os painéis de azulejos com cenas e paisagens orientalizantes, inspiradas nas porcelanas chinesas importadas ¹³¹.

Enquanto objecto, a porcelana ou as faianças tinham um valor decorativo de exposição ¹³². No entanto, o seu potencial decorativo foi também explorado como material de revestimento parcelar ou total de interiores, sendo os exemplos mais fortes, o *Porzellanzimmer* de Schloss Nymphenburg, em Munique, datado da segunda década do século XVIII ¹³³, ou o salão de porcelana do Castelo de Portici, realizado pela manufatura de Capodimonte em 1754 e 1759 ¹³⁴ e os *cabinet de porcelaine* de Aranjuez e de Madrid da mesma manufatura, posteriores a 1759 ¹³⁵. Comum a todos estes exemplos é a inserção de espelhos e a associação de motivos e cenas de *chinoiserie*. O efeito unificador dos diversos elementos que constituíam os panos de parede transformava o compartimento em câmara reflectora, material e decorativamente, de exotismo orientalizante. Não podem deixar de ser comparados estes exemplos forâneos com o caso nacional da utilização do revestimento total ou parcelar a azulejo, uma das soluções de decoração dominante nos nossos séculos XVII ¹³⁶ e XVIII, na arquitectura religiosa (existindo igualmente excelentes exemplos profanos), em que a temática orientalizante é mais visível, como já foi referido, nos temas de ornamento floral e animal (pavões, aves do paraíso) ¹³⁷.

O outro campo de suportes imitado foi o da aplicação sobre madeira ou metal de lacados, no objecto individual ou em interiores arquitectónicos.

A par da utilização de laca original japonesa, fragmentada para ser aplicada na decoração de mobiliário, ou em painéis de revestimento de interiores, as imitações, utilizando vernizes diversos ou aplicando a técnica do *japaning*, foram uma constante nos séculos XVII e XVIII, da França à Alemanha. A vogua do *Lacquer room* foi correspondente ao *Porzellanzimmer*. No caso português, a aplicação do nosso *japaning*, o acharoadado, quer no mobiliário, quer na decoração de interiores, constituiu a maior expressão de um exotismo de cariz orientalizante. A Biblioteca da Universidade de Coimbra foi um dos exemplos na decoração de interiores do *charão* ¹³⁸. Mandada construir de 1717 a 1728 ¹³⁹, obedeceu exemplarmente ao programa joanino de um poder-saber régio.

O douramento e acharoadado das estantes e ornatos das três salas que a constituem foi da responsabilidade de Manuel da Silva, cujo documento de empreitada data de 28 de agosto de 1723 ¹⁴⁰. Indicava-se nos *Apontamentos para o dourado e xarão da livraria nova desta universidade [...] serão dourados todos os boseis e colarinhos e meias canas que tem as mesmas estantes e tudo o mais será de charão farto de ouro e este será de folha com seus covasos de ouro em pó aonde for neseçario. Serão as caxas das estantes feitas de porporina da cor que diser bem com a cor do xarão para o que se farão as amostras neseçarias* ¹⁴¹. O pintor, especialista de ornatos, decorou em acharoadado os painéis de fundo esmaltado azul, verde e vermelho das estantes ¹⁴², com pequenas figuras orientais, por entre pagodes e vegetação exótica (representações semelhantes à palmeira e ao ácer), pássaros e ornamentos florais.

O rigor da técnica e do seu resultado acentuou esta obra como produto de influência europeia (mais especificamente, francesa) *da moda de sabor oriental, que teria à partida garantida adesão da sensibilidade nacional preparada por séculos de convívio estético* ¹⁴³.

A presença das *chinoiseries*, e dos seus fenómenos paralelos e coadjuvantes, vingou na decoração das estantes da Livraria da Universidade de Coimbra, constituindo um exemplo desta influência forânea.

Em França, a invenção do *vernis Martin*, cerca de 1730 ¹⁴⁴, e a sua rápida difusão, é um outro dado relevante. Em Portugal, cerca de 1758, já Manoel Figueiredo acusava esta disseminação de técnica e de gosto, no nosso país, satirizando a utilização do verniz *Martin* para imitação de efeitos orientais:

*O verniz de Martin fez que de graça
Se encontrasse em Lisboa a qualquer canto
Hum toucador da China . Agora vejo
Tão perdido o appetite destas cousas,
Que rimos de Hum Fidalgo de Provincia,
Quando compra por menos do que valem.
Erão lindas as caixas e as fivellas,
O verniz do Japão menos lustroso
Que o de Paris; mas todos começarão
Ora a contrafazello, ora a imitallas,
Que já a vulgaridade, e já os defeitos
Das cópias a polidos, e a grosseiros
O gosto, e a novidade tem çafado.*¹⁴⁵

Esta presença de um gosto exótico orientalizante reflectiu-se igualmente no mobiliário. Mestres *ébenistes* ou *cabinet-makers* e comerciantes¹⁴⁶ foram os seus agentes. A conjugação de madeiras preciosas importadas, como o ébano,¹⁴⁷ ou a teca com lacas japonesas, concorrendo com as últimas, as imitações referidas, a partir do século XVII.¹⁴⁸

Portugal, tendo tido um papel essencial na exportação para a Europa de madeiras exóticas e de mobiliário asiático, assumiu paralelamente, no campo do mobiliário, uma especificidade: o mobiliário indo-português, e uma cara tradição também seiscentista da prática do acharoadado¹⁴⁹. Esta última prolonga-se pelo século XVIII, em diante e consistia na aplicação de esmalte sobre a superfície, decorando a pincel os motivos dourados, contornados a preto para obter o efeito de relevo¹⁵⁰. Os motivos e composições, de modo mais perfeito ou mais rude, miscigenavam figuras e paisagens ocidentais e orientais,¹⁵¹ dentro de uma bem portuguesa pintura de *paizes*¹⁵². Os exemplos de aplicação de acharoadados multiplicaram-se por todo o país, no mobiliário profano mas igualmente no mobiliário sacro, nas caixas de órgãos e nos particulares órgãos portáteis.¹⁵³ Vários são os artistas que fizeram pintura de acharoadado no século XVIII e até no século XIX, entre outros, Francisco Vieira e Joaquim Rafael¹⁵⁴. E a sua produção "industrial" foi proposta por Jozé Ridler, *Mestre de acharoar e de dar dourada em ferragens* tendo sido aceite

pela direcção da Real Fábrica das Sedas, em 1774, o projecto de criação de *huma fabrica das ditas duas manufacturas* ¹⁵⁵.

A outra área de imitação de suportes e motivos orientais foi a dos têxteis e seus subsidiários.

Os tecidos asiáticos foram, por razões de facilidade de transporte e de menor fragilidade, o produto que em maiores quantidades chegou ao Ocidente. Comparativamente é também na imitação das suas características e dos seus padrões decorativos que a produção ocidental se alarga não só na manufactura de sedas, mas também nos algodões estampados e nas tapeçarias; e, embora sendo outro o suporte, a influência foi também marcante na produção de papéis pintados.

Os motivos florais e de frutos, da flor de romãzeira, à pinha, à folha de palmeira, também os motivos astrais e simbólicos (o sol, a lua, a montanha, o dragão, a fénix) estiveram presentes nas manufacturas precoces, do século XIII ao XVII, de origem italiana ¹⁵⁶. No século XVII foram as manufacturas francesas, sobretudo as da cidade de Lyon, que marcaram os modelos e padrões inspirados nas lacas e porcelanas importadas, acrescentando no vocabulário floral orientalizador as denominadas *fleurs des Indes*, o lótus, o crisântemo e a peónia ¹⁵⁷.

Do século XVII data também a expansão do algodão estampado: os *pintados* ibéricos, as *indiennes* francesas ou as *chintz* inglesas. Estes produtos mais baratos sofreram uma rápida difusão e, conseqüentemente, uma ampliação da produção de modelos e motivos de estampagem, onde a influência orientalizador continuou a ser glosada. Motivos florais, figuras chinesas de grotescos, rochedos, guarda-sóis e motivos arquitectónicos, constituíram a ornamentação aplicada mais frequente neste tipo de tecidos, tendo sofrido uma progressão do domínio do motivo floral, verificado no século XVIII ¹⁵⁸. O motivo floral foi sempre uma invariante do processo decorativo, mas transformações operadas na flora europeia, pela introdução de novas espécies vegetais dos países do Oriente asiático, trouxeram também alterações na adopção de novidades ornamentais das formas das plantas exóticas.

Este gosto pelo exótico carregou também no incremento da ilustração científica, que por sua vez forneceu modelos inspiradores para os mestres ornamentistas ¹⁵⁹.

Em 1759, em França, a presença de motivos de *chinoiserie* na produção de algodões estampados é retomada pela manufactura de Jouy-en-Josas, na produção das célebres *toiles-de-Jouy*, partindo de modelos desenhados, entre outros, por Jean-Baptiste Pillement ¹⁶⁰.

A influência dos algodões estampados ou pintados verificou-se noutro produto de decoração, o papel pintado, que começou a ser produzido a partir do século XVII, sobretudo em Inglaterra, em concorrência com os papéis chineses importados. Em Portugal, a produção industrial de papéis policromados foi contínua ao longo do século XVIII, numa factura por processo de estampilhagem. A sua aplicação era frequente, constituindo uma solução acessível para forrar arcas e baús (e até para caixas de doce), para o cobrimento de oratórios ou incorporados em livros ¹⁶¹.

A utilização das sedas chinesas e das suas imitações, assim como a dos algodões estampados, verificava-se quer no vestuário, quer como elemento de decoração, enquadrado em molduras ou revestindo, por vezes, partes de compartimentos ou de mobiliário, sobretudo para as camas de dossel, ou como simples coberturas. As utilizações condicionavam a escolha na diversidade dos padrões, os mais extravagantes para o vestuário, os exoticamente mais subtis para a decoração de interiores. Os papéis pintados foram também um forte concorrente na decoração parietal, pela sua acessibilidade económica em comparação com as sedas ou os lacados.

A manufatura de tapeçarias, objecto de decoração parietal ou de solo, recebeu também temas de influência oriental e a criação de cartões com motivos de *chinoiserie*. A França foi o centro gerador, com as três maiores manufacturas que introduziram temas e motivos de *chinoiserie* modelares para outras manufacturas como as de Berlim e de Soho, em Inglaterra. A manufatura dos *Gobelins*, exclusivamente dedicada à encomenda régia, a de Beauvais, alargando a sua produção a uma clientela rica e a de *Aubusson*, cuja produção mais acessível, empregou modelos de mestres ornamentistas de menor nomeada ¹⁶². Relembre-se, a propósito, o sucesso repetido e imitado das *tentures chinoises* de François Boucher para Beauvais, glosado nas tapeçarias de Aubusson.

Em Portugal, a influência e imitação do têxtil oriental também se fez sentir, a par da influência produção dos centros europeus, sobretudo franceses, embora com especificidades que importa apontar. Além da presença de tecidos orientais, os *panos da Índia* ¹⁶³ ou damascos e veludos importados de Itália, França, Espanha, a produção nacional de seda em grande quantidade é tardia e mais marcante a partir da segunda metade do século XVIII.

A especificidade portuguesa na presença de motivos orientalizantes, embora não especificamente chineses, verificou-se nas áreas dos bordados e das tapeçarias. Destacaram-se, na produção nacional, as colchas de Castelo Branco com os seus motivos florais (de flor de romãzeira, combinados com motivos mais ocidentais) ¹⁶⁴ e medalhão central ou motivos de nuvens chinesas e persas; e as colchas indo-portuguesas, as *colchas da Índia* ¹⁶⁵, com motivos de figuras de europeus indianizadas.

Nas tapeçarias de Arraiolos, sobretudo no século XVII e princípios do século XVIII, dominaram os motivos orientais, não de influência chinesa mas persa, nas palmetas e flores de lótus e em motivos de nuvens. Posterior, o "padrão de bichos" associava motivos de animais ocidentais com animais exóticos, como o papagaio ou o pavão e imaginários, como o dragão. A partir da segunda metade do século XVIII a influência das tapeçarias de Aubusson fez predominar os esquemas decorativos florais rococó ¹⁶⁶.

Não é possível afirmar uma presença de ornamentação de temas ou motivos de *chinoiserie* no caso nacional das áreas apontadas; detectam-se, sim, motivos de influência orientalizante, catalizadores de gostos exóticos adaptados às tradições nacionais.

A produção de imagens de temas e motivos de *chinoiserie* teve como matriz a procura da imitação do suporte ou matéria-prima oriental. Desta primeira expressão à autonomia de edição de cadernos e álbuns de *chinoiserie* e sua aplicação, foram-se distinguindo dois vectores: o desfazer de cronologias e geografias (edições ilustradas do século XVII serviram para serem transformadas, ornamentalmente, no século XVIII, numa interpretação livre das fronteiras orientais), e a diluição das fronteiras dos estilos ornamentais (pela também livre associação de ornamentos). Uma figura turca e um dragão chinês adaptaram-se comodamente numa *rocaille*; temas pictóricos tomaram títulos e trajes orientalizantes, em composições pespectivamente europeias; motivos orientais foram aplicados em manufacturas ocidentais, num contínuo registo de inversão: o efeito (decorativo) era mais importante que o conteúdo descritivo, seja nas composições (em que a moldura-enquadramento ganha a favor do tema representado), como no motivo do chinês em posição de lótus ou já dançante, ou na satírica antropomorfização de símios em mímica do humano elegante. A gramática decorativa foi evoluindo, resolvendo-se na oposição das simetrias barrocas e das transformações

assimétricas e de escala rococós. Uma vontade de rompimento com o artificial foi aplicada até à abstracção do seu radical. As conchas, as rochas e a água eram os lementos naturais de eleição, conjugadas com o natural exótico das novidades vindas da China ou à sua "maneira".

Imagens e objectos sucederam-se, guardando, subtilmente, o interesse iluminado por outras leis e costumes, e foram também resultado do "progresso" mais pragmático no desenvolvimento das manufacturas, dos têxteis à cerâmica.

Imagens e objectos ordenados, expostos ou revestindo as paredes fechadas de uma nova interioridade, resultante da alteração dos programas funcionais que transformaram e retalharam planimetrias. Os vários salões construídos resolveram-se na adaptação à fragmentação do habitar, no qual ocupava um lugar naturalmente *plaisante* e exóticamente secundário ¹⁶⁷. Em perfeita concordância com uma despreocupada e inventiva miscigenação de minuciosos e decorativos temas, motivos e objectos, sem respeito arqueológico pela sua origem.

Capítulo 1 - notas

¹ Enquanto, por exemplo na língua italiana, o vocábulo é passível de correcta tradução, sem alteração do seu sentido: *cineseria*, cf. CIONINI, Nicola - *I fiori del Catai. Introduzione alla figura e all'opera grafica di Jean-Baptiste Pillement e i suoi rapporti con la contemporanea produzione di tessuti d'arte in Europa*. "Rassegna di Studi e di Notizie Raccolta delle Stampe A. Bertarelli. Raccolte di Arte Applicata", Milano, Museo degli Strumenti Musicali, 1993, p. 24.

² Cf. a entrada *Chinoiserie* em *The Oxford Companion to the Decorative Arts*, Oxford, Clarendon Press, 1975, pp. 218-221.

³ Referindo só alguns exemplos mais recentes na historiografia nacional e estrangeira, cf. GRUBER, Alain - *Chinoiseries - Classique et Baroque*, "L' Art Decoratif en Europe", vol II, Paris, CitaDelles & Marenod, 1995, pp. 227-323; ZIMMERMANN, Reinhart - *Künstliche Ruinen, Studien zu ihrer Bedeutung und Form; eine Kunst-und Kulturhistorische Studie zum Phänomen von Chinoiserie und Oriental Ismug in Bayern und Europa des 16 bis 18. Jahrhunderts, seine politische relevanz*. "Journal of the Society of Architectural Historians", v. 51, March 1992, pp. 100-110; PIMENTEL, António Filipe - *O Gosto Oriental na Obra das Estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra*, "Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte", Coimbra, IHA, 1988, p.358 e a entrada *Chinoiserie*, *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1987, p. 118-119.

⁴ ...Apparue à l'époque de Balzac, cette apellation était alors associé à un exotisme de pacotille se déployant dans les intérieurs d'une categorie de parvenus trop rapidement enrichis..., Cf. GRUBER, Alain - *Chinoiseries - Classique et Baroque*, "L' Art Decoratif en Europe", vol II, Paris, CitaDelles & Marenod, 1995, p. 227.

⁵ Em casa é que o portuense estava à vontade; na rua, fazia lembrar o peixe fora de água. E não era porque o interior das casas burguesas d'aquelle tempo captivasse pelo luxo ou atraísse pelas comodidades. Nada d'isso. Os estofos, os espelhos, as chinoiseries, as faianças não estavam ainda em moda no Porto. A mobília era simples, modesta: canapé e cadeiras de palhinha, mesas de mogno encimadas por castiças de prata; diante do canapé, um tapete estreito estendido no chão; na parede, sobre o canapé, o retrato do dono da casa... cf. PIMENTEL, Alberto - *O Porto há Trinta Annos*, Porto, Livraria Universal, 1893, p. 16. [sublinhado nosso].

⁶ Cf. : entrada *Chinoiserie* em KOLLMAN, Erich, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 4, Stuttgart, 1958, col. 439-440; a entrada *Chinoiserie* em, TEIXEIRA, Luís Manuel - *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*, Lisboa, Ed. Presença, 1985, p. 61 e a entrada *Chinoiserie* em MAILLARD, Robert, (dir.) *Dictionnaire Universel de la Peinture*, vol.2, Paris, Dictionnaires Robert, 1975, p. 22.

⁷ A Portugal, Império Marítimo dominante, chegam as sedas e a porcelana, vindas da China, produtos que a partir de Lisboa, saem para o resto da Europa, sem concorrência, pelo menos até fim do século XVI. Cf. BOXER, C. R. - *O Império Marítimo Português 1415 - 1825*, Lisboa, Ed. 70, 1992, p. 66.

Na Rua Nova dos Mercadores, *the artery on wich luxury wares from abroad were sold, had become by midcentury [séc.XVI] one of the most elegant mercantile streets of Europe. Under its covered galleries the prospective buyer could shop in all kinds of weather for porcelains, jewels, gold and silverware, exotic woods, and textiles from the East [...] the cloth merchants of Rua Nova stocked silks, velvets, damask, and taffetas of various kinds [...] and every week they held a fair on the Rossio at wich they sold remnants, including indian textiles*. Cf. LACH, Donald - *Asia in the Making of Europe*, 2ªvol.1970, p.11. Cerca de 1580 nesta mesma rua encontravam-se seis lojas só especializadas na venda de vários

tipos de porcelana Cf. SILVA, Ricardo do Espírito Santo - *Porcelana da China ao Gosto Europeu*, Lisboa, ed. Autor, 1948, p. 49.

⁸ Bryan de Sousa define três categorias de produtos exportados pela China: os metais preciosos, os têxteis, e a mercadoria de base constituída sobretudo pelo açúcar, o zinco e a porcelana. (*vide nota supra*). SOUSA, George Bryan - *A Sobrevivência do Império: Os Portugueses na China (1630-1754)*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1991, p. 18.

⁹ Cf. BAER, W. - *Zur Chinamode in Kunstgewerbe. Asiatische Kunst ind Wunderkammern*, "China und Europa", (cat. exp.), Berlin, 1973, p. 48 e 49.

¹⁰ SOUSA, George Bryan - *A Sobrevivência do Império: Os Portugueses na China (1630-1754)*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1991, p. 41.

¹¹ Estes missionários, no século XVI e sobretudo no século XVII, *alargaram a extensão e a profundidade do conhecimento europeu sobre a Ásia, através das cartas e relatórios que enviavam das suas missões e que circulavam em grande escala através das principais casas impressoras europeias.* em BOXER, C. R. - *O Império Marítimo Português 1415 - 1825*, Lisboa, Ed. 70, 1992, p. 93.

¹² Cf. entrada *Chinoiserie* em KOLLMAN, Erich, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 4, Stuttgart, 1958, col. 439-440 citado por BERGMANS, A. *Exotisme chinois dans les demeures des pays-bas autrichiens* em "Nouvelles Aproches concernant la Culture de l'Habitat", I, Bruxelas, 1991, p. 22.

¹³ IMPEY, Oliver - *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles an Western Art and Decoration*, London, Oxford University Press, 1977, p. 9 e p. 12.

¹⁴ JARRY, Madeleine - *Chinoiserie- Chinese Influence on European Decorative Art - 17th and 18th Centuries*, New York, London, s.e., 1981, p. 10 e p. 13.

¹⁵ JACOBSON, Dawn - *Chinoiseries*, Paris, Phaidon Press, 1993, p. 7, p. 31 e p. 60.

¹⁶ JACOBSON, Dawn - *Ob. cit.*, p. 7.

¹⁷ IMPEY, Oliver - *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles an Western Art and Decoration*, London, Oxford University Press, 1977, p. 10.

¹⁸ IMPEY, Oliver, - *Ob. cit.*, p. 11.

¹⁹ Releve-se a data da primeira exposição - 1973, com preocupações de integração deste fenómeno numa perspectiva do estudo do gosto, cf. *China und Europa, Chinaverstadnis und Chinamode im 17 und 18 jahrhundert*, (cat.exp.), Berlim, 1973.

²⁰ Um dos exemplos mais fortes é o da utilização dos têxteis chineses, com corte europeu e motivos de recorte á turca, em que *the certainty was not of specific origin but of an alien world.*, Cf. MARTIN, Richard - *Orientalism: Visions of the East in Western Dress*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1994, p. 18.

²¹ Jean-Baptiste Pillement desenha duas séries, uma delas gravada por J.J. Avril em 1773 dedicada ao tema dos cinco sentidos em cenários e fguras de *chinoiserie*, com o título, *Nouveau cahier de six feuilles*

de différents sujets chinois représentant les cinq sens de la nature. Cf. fichas número 125 à 130, Catálogo analítico.

²² BERGMANS, A.- *Exotisme chinois dans les demeures des pays-bas autrichiens* em "Nouvelles Approches concernant la Culture de l'Habitat", I, Bruxelles, 1991, pp. 225 -227.

²³ Cf. SUPAN- BORSCH, E., *Chinoise Innenraume des spaten 18. Jahrhunderts*, "China und Europa" (cat. exp.), Berlin 1973, p. 99.

²⁴ Cf. entrada *Chinoiserie*, PIMENTEL, António Filipe - *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1987, pp. 118-119 e do mesmo autor, cf. ainda IDEM - *Art. cit.*

A influência oriental no mobiliário é atribuída à presença e imitação das decorações da porcelana chinesa em SANDÃO, Artur de, - *O Movél pintado em Portugal*, Livraria Civilização, s.d. p. 49.

²⁵ SMITH, Robert - *The Art of Portugal 1500-1800*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1968, p 309- 311. Cf. igualmente BORGES, Nelson Correia - *Do Barroco ao Rococó*, História de Arte em Portugal (col), vol. 9, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

Para a cerâmica cuja influência é marcada pelas formas do rococó e na decoração pela imitação das porcelanas chinesas, cf. SANDÃO, Artur de - *Faiança Portuguesa Séculos XVIII e XIX*, vol.I, Livraria Civilização, 1976, e no campo do azulejo com um fortíssimo exemplar de cena de género em *chinoiserie* nos painéis do antigo liceu de Évora, cf. SIMÕES, J.M. Santos, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1979, p.

²⁶ HONOUR, Hugh,- *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, 2ªed., Londres, ed. John Murray, 1973, p.1 [sublinhado nosso].

²⁷ IMPEY, Oliver,- *Ob. cit.* p. 10.

²⁸ IDEM, *Ibidem*, p. 10.

²⁹ BROOKNER, Anita - *Chinoiserie in French Painting*. "Apollo", London, LXV, June 1957, pp. 253.

³⁰ HONOUR, Hugh,- *Ob. cit.*, p. 88.

³¹ Cf. KIMBALL, F.- *Le style Louis XV. Origine et evolution du rococo*, Paris, 1949. Veja-se a definição de rococó como fenómeno de transição em SEDLMAYER, H., BAUER, H., - *Rococó*. "Enciclopédia Universale dell'Arte", vol. XI, Roma, 1963 e considerado como fenómeno de um novo pluralismo na decoração expressiva e em transformações estruturais, mas sem resolução entre forma básica e decoração negando-se assim como estilo, veja-se NORBERG-SCHULZ, Christian, - *Arquitectura Barroca Tardia y Rococo*, Madrid, Aguilar S.A. Ed., 1973, p. 85.

³² *Cette assimilation facile des chinoiseries dans le rococo dépend au moins autant des caractéristiques formelles que chacun de ces styles fuit que des attributs qu'ils partagent. L'un et l'autre sont très éloignés des notions classiques de sobriété et de symétrie*, cf. JACOBSON, Dawn - *Ob. cit.*, p. 60.

³³ Este autor apõe ainda ...*Le XVIII siècle peut être dit aussi justement que le siècle du rococo le siècle des Lumières, non pas qu'il a été plus au moins constamment rempli pour un courant dominant tous les autres mais parce que c'est durant ces années -là que les Lumières, aussi bien du reste que le rococo, sont apparues, qu'elles se sont manifestées dans un certain nombre d'actions et d'oeuvres*,

particulièrement importantes. Cf. FRANCASTEL, Pierre - *L'Esthétique des Lumières*. "Utopie et institutions au XVIIIe siècle. Le pragmatisme des Lumières", Paris, Mouton & Co., 1963, p. 334 [sublinhado nosso].

³⁴ Cf. NORBERG-SCHULZ, Christian, - *Arquitectura Barroca Tardia y Rococo*, Madrid, Aguilar S.A. Ed., 1973, p. 13.

³⁵ Cf. SEDLMAYER, H., BAUER, H., - *Rococó*. "Enciclopedia Universale dell'Arte", vol. XI, Roma, 1963, col 628.

³⁶ Cf. NORBERG-SCHULZ, Christian, - *Ob. cit.*, p. 229.

³⁷ IDEM, *Ibidem* p. 76. O autor sublinha esta transformação como característica já do barroco e aponta esta evolução no caso exemplar francês na passagem do *appartement simple* para o *appartement double* introduzindo-se uma multiplicidade de espaços especializados: *antichambre, chambre de parade, salon, chambre a coucher, cabinet, garderobe, galerie*. Este autor apõe ainda que *aunque los edificios siempre se han diferenciado de acuerdo com las funciones prácticas y simbólicas a que eran destinados el pluralismo del siglo XVIII es esencialmente nuevo*, p. 77. Sobre este tema, cf. igualmente o artigo de WILLHELM, Jacques - *The Parisian Interior in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. "Apollo", April 1975, pp. 283-297.

³⁸ *L'application de la forme cartouche à tout object va donc aller de l'object qui a naturellement la forme d'un cartouche à celui qui ne l'a pas du tout. Cette recherche de l'adaptation voire de la déformation, est une des constantes du rocaille, (...) un cadre de tableaux, un dessus-de-porte, un plateau d'orfèvrerie, un plateau en porcelaine, une boîte (...) La décoration intérieure va aussi participer à cette reprise des formes, en generalisant l'usage des grands panneaux de boiserie ou de stuc dont les bordures sont richement sculptées et le centre le plus souvent vide: le décor devient donc une juxtaposition de grands cartouches.* Cf. PONS, Bruno *Rocaille- Classique et Baroque*, "L' Art Decoratif en Europe", vol II, Paris, CitaDelles & Mazenod, 1995, p.341.

³⁹ *Le Style Louis XV*, (col.) "La Grammaire des Styles", Paris, Flammarion, 1982 p. 13.

⁴⁰ As figura do arquitecto, do decorador de interiores ou do desenhador de mobiliário diluem-se, sendo muitas vezes, o mesmo, responsável pela totalidade do projecto. Esta diluição, consequente de uma grande atenção ao tratamento de interiores, foi umas das pedras de toque, nas transformações verificadas nas artes decorativas do rococó.

⁴¹ NORBERG-SCHULZ, Christian - *Ob. cit.* p. 85.

⁴² FRANCASTEL, Pierre - *Art. cit.*, pp. 341-342 [sublinhado nosso].

⁴³ E não de um estilo *Pompadour*, IDEM, *Ibidem*, p. 335.

⁴⁴ Uma outra designação coeva, já utilizada no reinado de Louis XIV, para o que é, actualmente, nomeado como *chinoiserie*, cf. BELEVITCH-STANKEVITCH, H. *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris, P.Jouve et C.ie, 1910, p. 84.

Mesmo para os próprios objectos originais, movéis e porcelanas vindas da China, utilizava-se uma outra designação (também coeva) que demonstra a indefinição entre um produto oriental e uma

chinoiserie: a *lachine*, cf. CORDIER, Henri, - *La Chine en France au XVIII.e siècle*, Paris, Henri Laurens Ed., 1910, p. 24.

⁴⁵ Cf. STEIN, Perrin - *Madame de Pompadour and the Harem Imagery at Bellevue*. "Gazette des Beaux-Arts", serie 6, v. 123, Paris, Jan. 1994, pp. 29-44.

⁴⁶ FRANCASTEL, Pierre - *Art. cit.*, p. 335.

⁴⁷ ...in a deliberately bizarre interpretation of oriental architecture. Cf. CONNER, Patrick - *Oriental Architecture in the West*, Londres, Thames and Hudson, 1979, p.24, il. nº 13, p. 25.

⁴⁸ Cf. PEREIRA, José Fernandes, *Arquitectura Barroca em Portugal*, 2ª edição, Biblioteca Breve - Liv. Bertrand, 1992, p.142 e 145. Este autor assinala ainda *as dificuldades de imposição de um estilo [o rococó] sem correspondência social em Portugal, mesmo nos círculos cortesãos*, p. 142.

Dentro ainda da questão da introdução do rococó - *Même si le rococo est d'un esprit très nouveau, on constate qu'il ne peut s'ancrer définitivement dans un pays qu'un fonction des expressions antérieures; son expansion se fait donc de façon discontinue*. Cf. PONS, Bruno - *Art. cit.*, p. 349. Reiterando a situação do panorama "descontínuo" do rococó português, a sua quasi-dependência da influência forânea, pelas gravuras de Augsburg para a arquitectura sobretudo do Norte de Portugal, ou para a pintura e gravura, as fundamentais e fundadoras presenças e influências de Quillard, de Rochefort, de Debrie na introdução das gramáticas *rocaille*. Cf, para os últimos, os artigos e comentários de peças em ARAÚJO, Agostinho, e SALDANHA, Nuno em *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao tempo de D.João V. 1706-1750*. Lisboa, IPPAR/ Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Dezembro de 1994.

⁴⁹ GUEDES, Natália Brito Correia, - *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*, Livros Horizonte, 1971, p.178 e 179. Cf. igualmente PIRES, António Caldeira - *História do Palácio Nacional de Queluz*, 2º vol., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926, pp.290-291.-*Neste jardim existia, além das estufas uma casa que ficou conhecida pela Casa Chinesa. Era toda de madeira, guarnecida por dentro e por fora de ornatos chineses dourados, e as paredes forradas de papéis também com figuras chinesas. Esta casa ficava no meio de duas estufas, reservada para plantas orientais, e da mesma forma outras duas fronteiras, separadas por um arco oriental, tudo de madeira entalhada, com duas figuras em cima e uma corôa pendente no meio, e, entre estas um pequeno lago pequeno, com várias figuras de chumbo pintadas e douradas.*

⁵⁰ Excertos da sátira III, datada de 31 de Agosto de 1758 em: *Obras Posthumas de Manoel de Figueiredo*, Lisboa, Na Impressão Régia, MDCCCIV, pp. 88-89 e p.95, [sublinhado nosso]. O texto em verso deste árcade e *oficial da secretaria de Estado dos negocios estrangeiros, e da guerra* pode indicar quer um atavismo, quer como o próprio autor se preconiza seguidor do modelo grego, uma actualidade em relação a nova sobriedade do neoclassicismo. No entanto a crítica textual indicia ainda um certo sinofobismo, aparentemente de raiz crítica a um gosto em moda, e não suportado por um discurso conceptual sinóforo. Veja-se do mesmo autor, posteriormente neste capítulo, uma crítica directa aos objectos de gosto orientalizante.

⁵¹ BAZIN, Germain - *Classique Baroque et Rococo*, Paris, Librairie Larousse, 1965, p. 269,

⁵² Em tradução espanhola, veja-se os *Consejos para orfebres, talladores y escultores en madera para los que pertenecen o simpatizan con una sociedade de artistas*, de Nicolas Cochin - referindo-se á decoração de interiores, ... *Pero a lo menos podremos esperar que, quando los remates puedan ser en medio punto, no destruyan este contorno com tantas S que parece haberlas tomado de la plana de un maestro*

de niños .Cf SERRALER, Francisco C. et al - *Ilustración y Romanticismo*, "Fuentes y Documentos para la História del Arte"(Col.), vol. VII, Barcelona, Gustavo Gili S.A, 1982, p. 281.

⁵³ Verificava-se *une décalage entre le temps de création d'un style et celui de sa diffusion par l'estampe. Puisque l'édition- c'est à dire la dynamisation d'un style par l'image- ne jouait pas un rôle véritablement actif dans les milieux créateurs de formes, elle devait au moins se justifier par son action dans les milieux qu'on pourrait appeler "récepteurs".*

Cf. MANDROUX-FRANÇA, M. Thèrese - *Information artistique et "mass-media" au XVIIIe siècle: la difusion de l'ornement gravé rococo au Portugal*. Braga, 1974 - Separata da revista Bracara Augusta vol.XXVII - Fasc.64 (76),1973, p. 3, cf. igualmente MANDROUX-FRANÇA, M. Thèrese - *Les collections d'estampes du Roi Jean V de Portugal: un programme des Lumières Joanines" en voie de reconstitution* - " Portugal no século XVIII - De D. João Revolução Francesa", Congresso Internacional de Lisboa, Lisboa 20 a 24 de Novembro de 1990, Lisboa Sociedade Portuguesa de Estudos do séc. XVIII, Universitária Editora, 1991, pp. 283-305.

⁵⁴ Como produção artística das artes decorativas, as obras de decoração (da decoração de interiores ao pequeno objecto) *n'apparaissent que comme la mise en application des idées des ornemanistes*. Cf. GRUBER, Alain - *Ob. cit.*, p. 13.

⁵⁵ *Silent sources* é a designação de Donald Lach dada aos inúmeros e variados produtos importados, da fauna e flora, papagaios, ou só plumas,elefantes, rinocerontes, símios, dódós, côcos, laranjeiras, plantas ou produtos tintureiros(vermelhão, indigo, açafraão indiano...); aos incensos e perfumes, pedras preciosas e semi preciosas como o âmbar; às madeiras, ébano, sândalo, teca, bambu, de coqueiro; ao mobiliário lacado,cadeiras, papeleiras,mesas...; aos têxteis, seda, tecidos de algodão, bordados, tapetes, trajes nativos; às diferentes drogas, raiz da china, ópio, cânfora (em madeira e em óleo), corno de rinoceronte, ou ainda instrumentos musicais, ceras e resinas, vernizes, pérolas e madre-pérولا, biombos, (atente-se no exemplar caso dos biombos Nanbam), armas, livros e manuscritos, pinturas chinesas e indianas, e guarda-sois ou ainda uma outra objectualidade: os "espécimes" humanos, em forma de presentes ou de prisioneiros, chineses (os chins), indianos, malaaios. Cf. LACH, Donald - *Asia in the Making of Europe*, 2º vol.,1970, p. XIII do prefácio, e p. 55.

⁵⁶ Será sempre lacunar uma listagem deste tipo de obras quer nacionais quer internacionais. Assim apontam-se somente alguns exemplos significativos para o século XVII: a obra de cinco volumes, *Purchas his pilgrims*, publicada em 1625 com e excertos dos relatos de Marco Polo, John Mandeville, dos portugueses Gaspar da Cruz, Bento Gois, ou de Matteo Ricci. Cf CONNER, Patrick - *Oriental Architecture in the West*, Londres, Thames and Hudson, 1979, p.15.Esta compilação também incluía excertos da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto. A primeira edição da *Peregrinação* em Portugal data de 1614 e a sua já reconhecida e singular projecção internacional é pautada por dezanove edições em seis línguas. Ao longo do século XVII, duas edições portuguesas, sete espanholas, três francesas (a primeira edição francesa data de 1628), duas alemãs (a primeira edição alemã é publicada em 1671), duas holandesas e três inglesas. Cf. CATZ,Rebecca, - *Em foco os gigantes das letras portuguesas*. "Oceanos"- Fernão Mendes Pinto. Lisboa: O Oriente a Descobrir., Lisboa, nº 7, Julho 1991.

Cf. igualmente para uma cobertura actualizada das obras portuguesas do século XVI referentes ao Oriente chinês, LOUREIRO, Rui Manuel,- *Os Portugueses na rota da China. Viagens, comércio, e literatura no século de Quinhentos*, " Actas do Colóquio Literatura dos Descobrimentos 22-23 de Novembro de 1995", Universidade Autónoma de Lisboa", Lisboa, 1997.

⁵⁷ Apesar de não poder ser incluído no âmbito deste trabalho, deve ser pelo menos referido, um fenómeno de aculturação visual em processo inverso ao tema em estudo: no Padroado do Oriente, a

presença no século XVIII de pintores jesuítas na Corte de Pequim como Giuseppe Castiglione ou Jean-Denis Attiret. *Os pintores Jesuítas na China realizaram um compromisso estético original, sem dúvida, cujo mérito consiste na tentativa de criar uma arte sino-europeia. Ainda que ocidental nitidamente e sendo chinesa apenas no detalhe e na minúcia dos elementos decorativos.* O pintor ocidental tinha que se adaptar à técnica pictórica e de representação chinesa. Veja-se a título de exemplo, uma das críticas que o pintor jesuíta Jean-Denis Attiret foi alvo numa representação de damas chinesas da corte. *Estes olhos vivos e brilhantes, estas faces vermelhas, estes braços que se vêem quase até ao cotovelo, o pescoço descoberto, tudo isto não é usado entre nós senão quando se pinta mulheres de virtude medíocre[...] explicaram-lhe então que não se podia representar uma dama chinesa de qualquer modo, apenas vestida com trajes chineses[...] as mãos de uma grande dama, ou de qualquer outra que possa ter escravos sobre as suas ordens são sempre de um bonito encarnado, os seus dedos devem ser finos, arredondados e terminar em ponta, são ornados de grandes unhas que são arqueadas, e o seu comprimento não é indiferentemente o mesmo. O comprimento das unhas do polegar e do dedo mínimo é consideravelmente superior.* Cf. artigo de COUCEIRO, Gonçalo - *Pintores Jesuítas na China*. "Oceanos", Lisboa, 1992, nº 12, Novembro, pp. 92-101, (páginas citadas, 100-101).

Sobre este tema cf. igualmente DELAHAYE, Hubert - *Du Peu d' Effet de la Peinture Occidentale en Chine au XVIIe et XVIIIe Siècles* "L'Europe en Chine: Interactions Scientifiques religieuses et culturelles aux XVII e XVIII siècles", *Memoires de l' Institut des Hauts Études Chinoises- Actes du Colloque de la Fondation Hugot*, 1991, pp. 241-250.

⁵⁸ A luta dos portugueses com os holandeses pela domínio marítimo da Ásia, cedo perdida a favor dos segundos (a Companhia Holandesa das Índias Orientais é fundada em 1602 e logo nas primeiras décadas do século XVII, dominava o comércio das especiarias), deveu-se a *três factos fundamentais: recursos económicos superiores, número superior de homens e poder marítimo superior*. Cf. BOXER, C. R. - *Ob. cit.*, p. 122.

⁵⁹ Gravadas por Wenceslau Hollar e Francis Place. Cf. IMPEY, Oliver, - *Ob. cit.* p. 78; e CONNER, Patrick - *Oriental Architecture in the West*, Londres, Thames and Hudson, 1979, p.19. Estas ilustrações eram *composées comme des paysages hollandais, mais où la pagode remplace le moulin à vent, et la maison à toit chinois, l'architecture des Pays-Bas*. Cf. ÉTIEMBLE - *L' Europe Chinoise*, 2º vol., Paris, Ed. Gallimard, 1988, p. 85-86.

⁶⁰ As datas das sucessivas edições são indicadas por cf. COWEN, Pamela, - *The trianon de porcelaine at Versailles*. "The Magazine Antiques" vol. 143, Jan. 1993, pp. 143.

Sobre a sua influência directa como fonte de aplicação decorativa veja-se: GRIGSBY, Leslie B. - *Johan Nieuhoff's Embassy: An inspiration for Relief decoration on English stoneware and earthenware*. "Magazine Antiques", January 1993, pp. 173-183 e GRUBER, Alain - *Ob. cit.*, pp. 233-236 e p. 241.

⁶¹ Que servirá de modelo assim como a ilustração " Pagode by Sinkicien" para a arquitectura orientalizante ocidental, desde o *Trianon de Porcelaine* do século XVII (cf nota *supra*, o artigo de Pamela Cowen) aos pavilhões chineses dos parques europeus do século XVIII e mesmo do século XIX. No entanto, este motivo iconográfico tem uma tradição anterior como um dos símbolos indicadores do Oriente: no *Atlas* de Fernão Vaz Dourado de 1571, na sua carta do Índico e do Extremo Oriente, a marcação das cidades do Extremo Oriente é assinalada por pequenos pagodes. Cf. *Tesouros da Cartografia Portuguesa*, Lisboa, C.N.C.D.P., 1997, p. 91.

⁶² *There is no thing wherein the chinese sheiw their Ingenuity more, than this Rocks or Artificial Hills wich are so curiously wrought that Art seems to exceed Nature. (...) are commonly contrived with Chambers and Anti-chambers, for a defence against schorching heat in Summer.* Excerto do texto

original da tradução inglesa, citado por LACH, Donald - *Ob. cit.*, p.165. As formas de rochas foram exploradas quer pelos ornamentistas rococó, quer nos arranjos paisagísticos do jardim anglo chinês.

⁶³ IDEM, *Ibidem*, p.236 e CONNER, Patrick - *Oriental Architecture in the West*, Londres, Thames and Hudson, 1979, p. 19.

⁶⁴ Cf. GRUBER, Alain - *Ob. cit.*, p. 236 e ils. pp. 234 e 235; e BROOKNER, Anita - *Chinoiserie in French Painting*. "Apollo", London, LXV, June 1957, p.254. Uma referência do texto original ao chá, apontando o que será a adopção internacional desta bebida, (e que serve actualmente um outro estereótipo, o do *tea-time* inglês), *On attribue à cette potion ce petit miracle qu'on voit dans la Chine, savoir que jamais d'indigestion; il aide à faire la décoction des viandes, chasse enfin la mélancolie et banit le chagrin, parce qu'il desseche, purge les mauvaises humeurs et chasse le sommeil quand on le désire, où lorsqu'on veut étudier*. Cf. ÉTIEMBLE - *L' Europe Chinoise*, 2ª vol., Paris, Ed. Gallimard, 1988, p. 77.

⁶⁵ Cf. ent. *chinoiserie* em *The Oxford Companion to the Decorative Arts*, Oxford, Ed. Harold Osborne, 1975, p. 222.

⁶⁶ BROOKNER, Anita - *Art. cit.*, p. 254.

⁶⁷ BROOKNER, Anita - *Art. cit.*, p. 254.

⁶⁸ O texto original definia o império chinês como *c'est une court où règne la politesse, où la magnificence éclate, et qui est à peu près en Asie comme la nôtre est en Europe* em BROOKNER, Anita - *Art. cit.*, p. 254.

⁶⁹ IDEM, *Ibidem*, p. 236. Cf. ÉTIEMBLE - *L' Europe Chinoise*, 2ª vol., Paris, Ed. Gallimard, 1988, pp. 85-86.

⁷⁰ CONNER, Patrick, *Ob. cit.*, p. 22.

⁷¹ A separação e distinção entre modelo de ornato de carácter mais geral, de modelo específico de ornato e de tipo de ornato decorativo, é por vezes muito vaga. Assim, o modelo de ornato mais geral pode ser aplicado a diferentes objectos, materiais e espaços; entenda-se como modelo de ornato específico, o desenho em gravura para ser aplicado tal como é, como um todo, por exemplo, do modelo de uma mesa ao de uma peça de ourivesaria, distinguindo-se ainda do tipo de ornato decorativo, por este último permitir a sua aplicação fragmentária, isto é, pode ser só aplicado um fragmento da composição do tipo decorativo. ... *il suo operato* [Jean-Baptiste Pillement] *in veste de decoratore è senz'altro da ricondurre all sfera del tipo, non dell modello*. Cf. CIONINI, Nicola - *Art. cit.*, p.23.

⁷² BROOKNER, Anita - *Art. cit.*, p. 254.

⁷³ HONOUR, Hugh,- *Ob. cit.*, p.46.

⁷⁴ IDEM, *Ibidem*, p.46.

⁷⁵ Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 46. Hugh Honour faz uma relação destas gravuras, sobretudo na representação de arquitecturas sobre estacas como uma antecipação a um tipo decorativo recorrente nas gravuras de Jean- Baptiste Pillement.

⁷⁶ *The term chinoiserie [...] It is not properly applied to deliberate attempts to reproduce chinese goods, such as japanning.* Cf. ent. *chinoiserie* em *The Oxford Companion to the Decorative Arts*, Oxford, Ed. Harold Osborne, 1975, p. 221.

⁷⁷ [sublinhado nosso]. Os separadores de cada conjunto de estampas desta obra, ilustram esta função técnica: *the lidd of a Powder box* (prancha 2); *Other patterns for powder boxes* (prancha 3); *the top of a 12 Inch frame for a Locking glass for jappan Worke* (prancha 5); ou *For Drauers (sic) for Cabbincts to be placed to your fancy* (prancha 18), em *A treatise of jappaning and varnishing...* Oxford, 1688.

⁷⁸ *A treatise of jappaning and varnishing...* Oxford, 1688, p. 2 do prefácio.

⁷⁹ *Pour les dames anglaises, il fut désormais de bon ton de remplacer leurs ouvrages d'aiguille par le laquage d'objets ou petits meubles.* GRUBER, Alain - *Ob. cit.*, p. 248.

⁸⁰ *A treatise of jappaning and varnishing...* Oxford, 1688, p. 2 do prefácio.

⁸¹ As Índias são uma vez mais a designação para Oriente, esta mesma vaga geografia está presente no título do desenho da prancha 17, *A pagod worship in Y.e Indies*, *Ibidem*, p. 17.

⁸² *The pagoda designs on the Viana bufete suggest the influence of the Treatise on Japanning of John Stalker and George Parker*, cf. SMITH, Robert - *The Art of Portugal 1500-1800*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1968, p. 287.

⁸³ Jean Berain (1640-1711) além de desenhar trajes de carnaval e organizar *masquerades* e pompas fúnebres foi colaborador regular da *L'Opera* parisiense a partir de 1675. Como típico do artista decorador, esta sua faceta acompanha-o enquanto *déssinateur du Roi et ornemaniste*, tendo criado *un style de décoration vers 1670 qui dure jusqu'au XVIIIe siècle*. Cf. BÉNÉZIT, E. *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, Nouvelle Edition*, tomo 1, França, Librairie Grund, 1966, p. 565 (2ª col.).

⁸⁴ *Collation* é uma refeição festiva, as *collations chinoises* são frequentes já com Luis XIV.

⁸⁵ *Vieram de França nada menos que 106 grandes volumes [...] é Jean Mariette que as manda para Portugal entre 1726 e 1728 [...] só dois desses preciosos fólhos existem, os restantes desapareceram com o Terramoto.* Cf., SOARES, Ernesto, *História da Gravura Artística em Portugal*, Lisboa, 1940, p. 19. O exemplar referido no texto pertence à biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa. Esta e outras obras de gravura correspondem à encomenda régia de D.João V, num projecto de recolha internacional de gravuras dos artistas de nomeada internacional à época e de outras obras ilustrativas e enciclopédicas. Cf. o artigo de MANDROUX-FRANÇA, M. Thèrese - *Les collections d'estampes du Roi Jean V de Portugal: un programme des Lumières Joanines* en voie de reconstitution* - "Portugal no século XVIII - De D. João Revolução Francesa", Congresso Internacional de Lisboa, Lisboa 20 a 24 de Novembro de 1990, Lisboa Sociedade Portuguesa de Estudos do séc. XVIII, Universitária Editora, 1991, pp. 283-305, cit. fig. 2.

⁸⁶ Cf. ent. *chinoiserie* em *The Oxford Companion to the Decorative Arts*, Oxford, Ed. Harold Osborne, 1975, pp. 22-23.

⁸⁷ GRUBER, Alain - *Ob. cit.*, p. 234 e PILLEMENT, Georges - *Jean Pillement*, Paris, Chez Jacques Haumont, 1945, p. 58.

⁸⁸ PILLEMENT, Georges - *Ob. cit.*, p. 58.

⁸⁹ Como introdutor do rococó, Meissonier realizou nas suas gravuras *le coup d'envoi*, [...] où apparaissent, systematisées dans des compositions neuves et originales, un certain nombre de préoccupations contemporaines [...] On trouvait chez Meissonier l'écho d'un naturalisme accentué [...] répondant à l'intérêt de la société contemporaine pour les sciences naturelles dont témoignait la vogue des Cabinets de Curiosités. Cf. MANDROUX-FRANÇA, M. Thérèse - *Information artistique et "mass-media" au XVIIIe siècle: la diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal*. Braga, 1974 - Separata da revista Bracara Augusta vol.XXVII - Fasc. 64 (76), 1973, p. 5 e nota 5.

⁹⁰ *Peintre, graveur et marchand d'estampes*, [...] il jouit déjà avant 1722, d'une réputation suffisante pour être un des graveurs employés par Watteau, Gillot, Meissonier, Oppenord, [...] C'est un des plus importants graveurs et son oeuvre de plus de 970 pièces... cf. BÉNÉZIT, E. - *Ob. cit.*, tomo 5, p. 33-34.

⁹¹ *Peintre de fleurs, d'oiseaux, de fruits et d'ornements*... Cf. BÉNÉZIT, E. - *Ob. cit.*, tomo 6, p. 636.

⁹² Cf. PONS, Bruno - *Ob. cit.* p. 336.

⁹³ Temas e motivos inspirados no império turco aplicados em várias áreas das artes decorativas.

⁹⁴ HONOUR, Hugh, *The European Vision of America*, Ohio, 1975, pp. 157-158.

⁹⁵ *Il est assez frappant de constater combien de dessins sont clairement indiqués par les éditeurs comme étant à "usage divers" ou pour "divers usages"*, cf. PONS, Bruno - *Art. cit.* p. 348.

⁹⁶ IDEM, *ibidem*, p. 348.

⁹⁷ Vide nota 67.

⁹⁸ Cf. BROOKNER, Anita - *Art. cit.*, p. 254.

⁹⁹ Cf. IMPEY, Oliver - *Ob. cit.*, p. 80.

¹⁰⁰ A inovação de Watteau reside not so much to install the chinese motif as a decorative theme in itself, (somebody was bound to do this soon or later) but to go to the trouble of using a reliable pattern or textbook for his models. IDEM, *ibidem*, p. 254.

¹⁰¹ HONOUR, Hugh - *Ob. cit.* p. 90.

¹⁰² BROOKNER, Anita - *Art. cit.*, p. 255.

¹⁰³ Cf. a gravura *La cocquette*, realizada a partir de um desenho de Watteau para um leque, reproduzido em GRUBER, Alain - *Ob. cit.*, p. 171.

Cf. ainda MORTIER, Bianca M. - *Print Sources for Eighteenth-Century European Fans*. "Antiques", Jan. 1993.

¹⁰⁴ FRANCASTEL, Pierre - *Art. cit.*, p. 347.

¹⁰⁵ IDEM, *Ibidem*, p. 347. Segundo Pierre Francastel, a obra de Watteau integra a uma estética do rococó enquanto *style d'évasion du réel*, evasão também concreta pela utilização formal e objectual de um exotismo orientalizante.

¹⁰⁶ Cujo cartão de visita é criado por François Boucher em 1740. Cf HONOUR, Hugh, - *Ob. cit.*, fig. 34.

¹⁰⁷ *Les coquilles se groupent assez heureusement, leur vue peut inspirer des idées neuves pour les formes tant aux architectes, qu'aux sculpteurs et mêmes aux peintres.* Gersaint, *Catalogue raisonné des coquilles, insectes, plantes rares et autres curiosités naturelles*, Paris, 1736, p. 10, citado por PONS, Bruno,- *Ob. cit.*, p. 333.

¹⁰⁸ Jean-Georges Noverre, figura marcante da dança no século XVIII, teorizador de um ballet como uma pintura dos costumes, dos usos, e das cerimónias de todos os povos da terra. No entanto, deveria ter uma estrutura semelhante à de uma peça de teatro, (estrutura, essa, ocidental), e a história e os figurinos poderiam ser de inspiração não ocidental. *As master of the Ópera-Comique, where in 1754, he produced his famous Chinese Ballet with scenery and costumes of François Boucher. Things Chinese were all the rage just then, but it was not fashion that drew Paris flocking to see his ballet, but the overall effect of the stage picture, created by Noverre's imaginative and varied coreography and the superb scenery and costumes, all of which went to make up an atmosphere that was really suggestive of the East.* Cf. GUEST, Ivor - *The Dancer's Heritage. A Short History of Ballet*, London, The Dancing Times, 1984, p. 24; *Mounted his Fêtes Chinoises at the London Drury Lane theatre, (1755) at Garrick's invitation [...] that saw in him "The Shakespeare of Dance".* Cf. KOEGLER, Horst - *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 2ª edição, London, Oxford University Press New York, 1982, p. 306. A figura do famoso actor Garrick, liga-se também ao nosso artista em estudo, na encomenda de decoração a Jean Pillement para a sua casa de retiro, cf. GALBRAITH, Letitia - *Garrick's Furniture at Hampton. "Apollo"*, London, 1972, XCVI, pp. 46-55.

É ainda relevante pensar a dança não só como espectáculo, mas como hábito de sociedade: as danças de corte, inscrevem-se num círculo de saberes restritos, embora já não só à "corte". Em Portugal é editado a versão portuguesa de um tratado francês com o título *"Arte de Dançar à Francesa"*, em 1760, Cf. HESPANHA, António Manuel - *O Antigo Regime (1620-1807)*, vol. IV, col. "História de Portugal" (Direcção de José Mattoso), Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1993, p. 419.

¹⁰⁹ MARTIN, Richard - *Orientalism: Visions of the East in Western Dress*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1994, p. 10. [sublinhado nosso].

¹¹⁰ O conhecido *Recueil Julienne*. Cf. *François Boucher 1703 - 1770. "Beaux-Arts"- Hors Serie -Les Grands Expositions*, p. 52.

¹¹¹ MARANDEL, Jean Patrice - *Boucher et les Chinoiseries*. "L'Oeil", Lausanne, Set. 1986, nº 374, pp. 32.

¹¹² Cf. BERTRAND, Pascal-François - *La seconde "tenture chinoise" tissée à Beauvais et Aubusson*. "Gazette des Beaux-Arts", 1990, 116, nº 1462 (nov.), p. 173-184.

De outros autores, e datada de 1688 existe uma primeira série de tapeçarias *Chinoises* de Beauvais. Cf. JARRY, Madeleine - *La Vision de la Chine dans les Tapesseries de la manufacture Royales de Beauvais: Les Premières Tentures Chinoises*, "La Chine et L'Europe au temps des Lumières-Actes du IIème Colloque International de Sinologie"- Chantilly Paris, Les Belles Letres-Cathasia, 1980, pp. 173-183.

¹¹³ *François Boucher 1703 - 1770. "Beaux-Arts"- Hors Serie - Les Grands Expositions*, p. 28.

¹¹⁴ Cf. BERTRAND, P. - *L'audience de l'Empereur de Chine de François Boucher*. "Beaux-Arts Magazine", France, 1986, nº 39, pp. 40-43.

¹¹⁵ E no discurso pictórico de Boucher, não mais do que uma orientalização das suas cenas galantes e pastorais.

¹¹⁶ MARANDEL, Jean Patrice - *Boucher et les Chinoiseries*. "L'Oeil", Lausanne, Set. 1986, nº 374, p. 35.

¹¹⁷ François Boucher era também um adepto da *chinamania* do século XVIII como colecionador de porcelanas orientais, cf. IDEM, *ibidem*, p. 34.

¹¹⁸ Citando só alguns exemplos: *If the chinoiserie style went one way towards Boucher, the romantic-rococo way, it went another in the hands of Jean Baptiste Pillement whose frivolous rococo chinoiseries are perhaps the peak of style*, em IMPEY, Oliver - *Ob. cit.*, p. 83.

Yet Pillement is the last artiste to devote so much of his work to the Chinese taste which, in painting did not survive much beyond the middle of the century. BROOKNER, Anita, - *Art. cit.*, p. 257.

But of all the artists who drew chinoiseries for the engravers the most outstanding is undoubtedly Jean-Baptiste Pillement. Where as Boucher solidified Watteau's conception of chinoiserie, Pillement, who clearly derived inspiration from the same source, made it more flimsy and more fantastic than ever. Pillement prints were published in London as well as Paris and they influenced chinoiserie designs in all parts of Europe. HONOUR, Hugh - *Ob. cit.*, p. 94-95.

¹¹⁹ BONET, M. - *Les oeuvres de Jean Baptiste Pillement aux Musée des Arts Décoratifs de Lyon*, Lyon I.H.A. (thèse de maîtrise), 1973.

¹²⁰ GONCOURT, Edouard et J. de, *Journal*, tomo III, p. 180.

¹²¹ A porcelana era absolutamente identificada, quase símbolo da China. No contexto inglês coevo, o termo *China* designava porcelana (ou no caso das importações de laca, esta era designada por *Japan*).

¹²² HONOUR, Hugh - *Ob. cit.*, p. 103.

¹²³ Sobre a produção de *chinoiserie* deste mestre, cf. BUCKENDAHL, W. - *Höroldt-Chinoiseries auf Du Paquier-Porzellan*. "Keramus", Alemanha, 1985, nº 110, pp. 3-4.; REIFF, H. - *Unterglasurblaue Chinoiseries nach Höroldt-Vorlagen. Neue Aspekte für die eissen-Forschung*. "Keramus", Alemanha, 1986, nº 111, pp. 19-26, e ainda quanto às consequências do sucesso imitado das suas decorações, cf. HORNIG-SUTTER, Monika - *Höroldt-Chinoiseries: echt und falsch*. "Weltkunst", 1988, 58, no 1 (1 jan.), p. 21-27.

¹²⁴ Veja-se o pequeno mas relevante artigo sobre a fábrica de Sèvres e a produção de motivos de *chinoiserie*, - ARIZZOLI CLEMENTEL, P. - *Au Musée des Arts Décoratifs de Lyon: note sur une paire de vases en porcelaine de Sèvres à fond laque et décor de chinoiseries*. "Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais", Lyon, 1987, nº 4, pp. 12-14.

¹²⁵ HONOUR, Hugh, - *Ob. cit.*, p. 109.

¹²⁶ A prioridade da adopção das influências orientais precedeu em várias décadas a que se veio exercer posteriormente na Europa. CALADO, Rafael Salinas, *Aspectos da Faiança Portuguesa do século XVIII e*

alguns antecedentes históricos. "Faiança Portuguesa 1660" (cat. exp.), Lisboa/ Amsterdão, Secretaria de Estado da Cultura, 1987, p. 8.

Embora fora do âmbito conceptual deste trabalho, a existência de um fenómeno que poderíamos designar também de miscigenação, senão de verdadeira aculturação, que se constituiu na produção chinesa de porcelana para exportação europeia. Portugal foi um dos primeiros encomendadores, seguido de outros países europeus, enviando modelos de formas e de motivos decorativos para serem realizados em verdadeira porcelana pelos artífices chineses. Manifestações já tardias desta corrente de exportação, podem ser exemplificadas nas peças em porcelana chinesa, pertencentes ao serviço de jantar encomendado pelo Marquês de Marialva para o banquete que se realizou por ocasião da inauguração da estátua equestre de D. José I (colecção do Museu da Cidade, Lisboa, n.ºs de inventário 3912 e 3913).

Sobre o estudo deste fenómeno, veja-se SILVA, Ricardo do Espírito Santo - *Porcelana da China ao Gosto Europeu*, "Arte de Ontem e de Hoje", Lisboa, ed. Autor, 1948.

¹²⁷ IDEM, *Ibidem*, p.10.

¹²⁸ *que na formosura e perfeição podiam competir as porcelanas de Lisboa com as do Oriente* - Manuel Severim de Faria "Notícias de Lisboa" (1655) citado por CALADO, Rafael Salinas - *Ob. cit.*, p.12.

¹²⁹ Cf. BAART, - Jan - *Faiança Portuguesa escavada no solo de Amsterdão*, "Faiança Portuguesa 1660" (cat. exp.), Lisboa/ Amsterdão, Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

¹³⁰ Cf. em exemplo o jarrão com representação de pagode muito estilizado com aves e flores (colecção do Museu da Cidade, Lisboa, número de inventário 4454.).

¹³¹ SIMÕES, J.M. Santos - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1979, p. 407.

¹³² Expostas individualmente como peças, ou em conjuntos em série, em que a sua objectualidade se anulava a favor do efeito de conjunto, cf. IMPEY, Oliver- *Ob. cit.*, p. 164.

¹³³ IMPEY, Oliver - *Ob.cit.*, p. 165.

¹³⁴ BAZIN, Germain - *Ob.cit.*, p. 146.

¹³⁵ IDEM, *Ibidem*, p. 219; IMPEY, Oliver - *Ob.cit.*, p. 165. Sobre a influência de Aranjuez na difusão para a América Latina, veja-se CORTINA, Leonor - *Polvos azules de Oriente. "Artes de México"*, 1989, n.º 3, p. 58-67.

¹³⁶ sendo o século áureo do azulejo de "tapete".

¹³⁷ Cf. entrada Azulejo em PEREIRA, José Fernandes - *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1973, p. 56.

O exotismo decorativo no azulejo teve também uma expressão na importação holandesa (a partir do século XVII até inícios do século seguinte) do azulejo azul e branco, rapidamente, adoptado e adaptado pelos pintores de azulejo portugueses. Vejam-se os exemplos do Palácio Fronteira e do Palácio Saldanha (Lisboa).Cf. ainda SIMÕES, J.M. Santos, *Ob. cit.*, e ainda *(Os) Azulejos de William Vander Kloet em Portugal*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo - Electa, 1995. Destaque-se datados do século XVII, o

exotismo das *singeries* em oito painéis no Palácio- Quinta de Chavões. Cf. *Inventário Artístico de Portugal*, vol.III - Distrito de Santarém, Lisboa, Academia Nacional de Belas- Artes, 1949, p. 25.

¹³⁸ *Charaõ . verniz da China & do Japão. Fazse laca com espírito de vinho & outros ingredientes*. Em BLUTEAU, Raphael - *Vocabulario Portuguez e Latino* (...), Coimbra, 1712, p. 277.

¹³⁹ PIMENTEL, António Filipe - *Art. cit.*, p. 353, cf. igualmente IMPEY, Oliver - *Ob. cit.*, p. 166; AZEVEDO, Carlos de *Some Portuguese Libraries* " The Connoisseur Year book", 1956.

¹⁴⁰ Cf. GARCIA, Prudêncio Quintino - *Artistas de Coimbra - Documentos para a sua Biografia*, Coimbra, 1923, pp. 288-294.

¹⁴¹ em IDEM, *Ibidem*, p. 290.

¹⁴² Para informação complementar sobre este artista veja-se o artigo de SMITH, Robert- *O pintor Manuel da Silva na Universidade de Coimbra* em Suplemento " Cultura e Arte", " Comércio do Porto", de 25/9 e 23/10 de 1973, pp. 15-16.

¹⁴³ PIMENTEL, António Filipe - *Art. cit.*, p. 362.

¹⁴⁴ Cf. BENEZIT, E. - *Ob. cit.*, MARTIN *famille célèbre de laqueurs et de doreurs du XVIIIe siècle* [...] *C'est à elle que l'on doit la découverte du "verniz Martin" dont le brevet remonte au 27 novembre 1730 et qui servit à decorer le cabinet vert à Versailles, le château de Bellevue, pour Mme Pompadour.*

¹⁴⁵ Excerto da sátira IV em: *Obras Posthumas de Manoel de Figueiredo*, Lisboa, Na Impressão Régia, MDCCCIV, pp. 96-97.

¹⁴⁶ *"Merchants of everything and makers of nothing" it was how Diderot called those dealers*. Cf. JARRY, Madeleine - *Chinoiserie- Chinese Influence on European Decorative Art - 17th and 18th Centuries*, New York, London, s.e., 1981, p.197.[sublinhado nosso].

¹⁴⁷ A utilização abundante de madeiras importadas foi já por si, uma marca de exotismo. *The attraction of ebony as the wood the most appropriate to the studiolo may be not entirely attributable to its durability, beauty and rarity [...] It was grown in distant lands, was harder and blacker than europe woods [...] where ebony was combined with other exotic woods [...] and the precious stones used to decorate the ebony cabinets were themselves believed to possess various mystical qualities, thus continuing the theme of making the studiolo into a kind of WunderKammer in miniature.* em LACH, Donald - *Ob. cit.*, p. 111.

¹⁴⁸ *Le laque [...] fut le deuxieme [o primeiro, a porcelana] élément de séduction auquel succomba l'occident . La combinaison des bois précieux et du laque, imités preque parfaitement depuis l'époque de Mazarin, firent des meubles ainsi traités des chinoiseries qui s'ignoraient.* Em GRUBER, Alain - *ob. cit.*, p. 247.

¹⁴⁹ Além da forte tradição do *charão* no mobiliário, relações comerciais de chegada a Portugal de peças acharoadas também reafirmaram esta presença. O extracto do documento que se segue, exemplifica a afirmação:

Para o Procurador da Vossa Providencia em Lisboa Repartir Com o Padre Tambini, em Genova e outros[...]

Caixote nº 3º com o seguinte

40 chcaras com seos pires de louça esmaltada
40 chavenas com seos pires de louça esmaltada
4 Bulles lavrados de Calaym com chà
4 Bulles de louça esmaltada pera chà
4 Bandejas de charão
2 Cuspidores de louça esmaltada
4 Bulles de Calaym com cha
2 Bulles de barro pera chà
2 Ternos de caixas de charão

[...] Goa, 15 de Janeiro de 1735 Antonio Ferreira.

A.N.T.T., Cartório Jesuítico, Maço 90, Documento 192.

Sendo acessível o documento apresenta só um termo que poderá ser desconhecido: *Calaym* é um tipo de estanho originário da Índia. Este documento foi-nos gentilmente cedido pela Sra. Dra. Cristina Osswald.

¹⁵⁰ SANDÃO, Artur - *Ob. cit.*, p. 56.

¹⁵¹ Cf. SMITH, Robert *Dois Estudos Beneditinos.* " Revista e Boletim da A.N.B.A. ", 2ª série, nº 27, Lisboa, 1972, e PIMENTEL, António Filipe - *Art. cit.*, p. 361.

¹⁵² *Paizes (termo de Pintor). Paineis em que estão representados arvoredos, prados, fontes, casas de prazer & e outos aprazíveis objectos do Câpo.*

Cf. BLUTEAU, Raphael - *Vocabulario Portuguez e Latino (...)*, Coimbra, 1712, p. 187.

¹⁵³ Releve-se, em breve amostragem, os seguintes exemplos:

Em Braga, o órgão portátil da Sé de Braga em acharoadado vermelho com decorações de *chinoiseries*, (datado de fins do século XVII); em Faro, o órgão da Sé de Faro lacado a vermelho e com motivos de *chinoiseries*, datado de 1715-16, cf. AZEVEDO, Carlos de - *Baroque organs-cases of Portugal*, Amsterdão, s.e., 1972, p. 97, p. 33.

Em Vila Viçosa, o órgão portátil, também do século XVII, da Igreja de Santa Cruz de Vila Viçosa de madeira lacada a vermelho e a azul, com portal e alçados revestidos de cenas de *chinoiserie* com figuras europeias, cf. *Inventário Artístico de Portugal*, vol.IX - Distrito de Évora, Lisboa, Academia Nacional de Belas- Artes, 1978, p. 689.

Em Santarém, na sacristia da Igreja Paroquial de S. João Baptista, Abrantes, um armário pintado a vermelho, imitando laca e com composições orientalizantes mas igualmente com temas da vindima, figuras de cortesãos e um casal de negros em pose de dança (datado do século XVII). Em Coruche na Casa do Monte das Barcas, um contador de acharoadado em verde e dourado, cf. *Inventário Artístico de Portugal*, vol.III - Distrito de Santarém, Lisboa, Academia Nacional de Belas- Artes, 1949, p. 8 p.34.

Em Coimbra, da década de trinta do século XVIII, o órgão da capela da Universidade de Coimbra, pintado em acharoadado por Gabriel Ferreira da Cunha, cf. GARCIA, Prudêncio Quintino - *Artistas de Coimbra - Documentos para a sua Biografia*, Coimbra, 1923, p. 299.

Na cidade de Aveiro, os espaldares dos cadeirais do coro do Mosteiro de Jesus, em imitação de acharoadados de fundo vermelho e decoração a ouro, preto e verde com composições de figuras orientais e europeias, datado da década de trinta do século XVIII e pertencente ao Museu Regional de Aveiro, uma carruagem, obra de talha decorada a vermelho, cf. *Inventário Artístico de Portugal*, vol. VI - Distrito de Aveiro- Zona Sul, Lisboa, Academia Nacional de Belas- Artes, 1959, p. 118. Ainda em Aveiro, na capela de Gondarém, uma caixa de oratório, decorado com motivos florais, jarrões em imitação de acharoadados.

No Porto, na sacristia da Igreja de S. Nicolau, um relógio de caixa alta de fabrico inglês com imitação de acharoados, uma peça semelhante, encontra-se na Igreja dos Clérigos, e um outro relógio de caixa alta acharoadada de fabrico inglês com motivos orientalizantes pertence à sacristia da Igreja de Nossa Senhora da Vitória, cf. *Inventário Artístico de Portugal*, vol. XIII - Cidade do Porto, Lisboa, Academia Nacional de Belas- Artes, 1995, p.139, p.199, p.201. Também com decoração em acharoadado e motivos de *chinoiserie*, um relógio de caixa alta pertencente à colecção da Fundação Eng. António de Almeida.

¹⁵⁴ SANDÃO, Artur - *Ob. cit.*, p. 58.

¹⁵⁵ Livro de Registo de Decretos e Alvarás, letra B, número 2, f.125 - Fundo da Real Fábrica das Sedas e Fábricas anexas, A.N.T.T.(Cf. Anexo documental, documento XV).

¹⁵⁶ GRUBER, Alain - *Ob.cit.*, p. 238.

¹⁵⁷ GRUBER, Alain - *Ob.cit.*, p. 238, cf. igualmente ALGOUD, Henri - *Les Maîtres lyonnais du decor de la soie " La Soierie de Lyon "*, 1921, pp.131- 135.

¹⁵⁸ GRUBER, Alain - *Ob.cit.*, p. 239.

¹⁵⁹ *L'illustrazione botanica - devinuta ormai oggetto di un' autonoma fruizione artistica, oltre che un'imprescindibile supporto del testo scientifico - cominciò ad essere letta e apprezzata da diversi punti di vista, non ultimo quello degli artisti e dei decoratori alla ricerca di nuovi modelli naturalistici da inserire nelle loro opere*, cf. CIONINI, Nicola - *Art. cit.*, p. 26.

¹⁶⁰ GRUBER, Alain - *Ob.cit.*, p. 240. Um exemplo da presença de padrões de *toile de Jouy* baseados em gravuras de *chinoiserie* de Jean Pillement encontra-se no *Musée de L'Impression des Étoffes* de Mulhouse, numa placa de cobre para impressão (nº de inv. 9544501). Cf. BRÉDIF, Josette - *Toiles de jouy*, Paris, ed. Adam Biro, 1989, p. 171 e fichas nº 20 a 25 do catálogo analítico que correspondem às gravuras usadas neste padrão. Um outro exemplo em algodão estampado datado de cerca de 1770 toma igualmente como modelo, gravuras de *chinoiserie* de Jean Pillement, cf. IMPEY, Oliver - *Ob.cit.*, p. 66 e fichas nº 30 a 51 do catálogo analítico.

Os padrões têxteis sofreram e sofrem as flutuações do mercado da moda, ainda recentemente, uma revista de decoração apresentava um tecido de algodão para cobertura de mobiliário designado de "Pillement", cf. *Elle Decoration*, nº 46, Mars/ Avril 1994, p. 89.

¹⁶¹ AMARAL, João - *Papéis Pintados*. "Arte e Arqueologia", ano II, nº 1, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1993, pp. 47 e 48.

¹⁶² GRUBER, Alain - *Ob.cit.*, p. 244.

¹⁶³ Veja-se num caso particular como a ornamentação oriental e orientalizante era indiferentemente designada, quanto à proveniência, da *China* ou da *Índia*: *hum frontal novo da China por nomes o dos gatos com duas sanefas atrosoladas d'ouro que serve no altar mor nas festas principais*. BORGES, Nelson Correia - *O inventário dos ornamentos e joias da Igreja de Sant'iago de Coimbra, em 1607*, Coimbra, IHA da FLUC, 1980, p. 29.

¹⁶⁴ Cf. BORGES, Nelson Correia - *Do Barroco ao Rococó, História de Arte em Portugal*, vol. 9, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 88.

¹⁶⁵ Cf. SMITH, Robert - *Ob.cít.*, p. 32.

¹⁶⁶ Cf. MENDONÇA, Maria José - *Tapetes de Arraiolos*. "A Arte Portuguesa (As Artes Decorativas I)", Lisboa, s.d.

¹⁶⁷ *Il va de soi qu'il n'y a plus lieu de considérer les chinoiseries comme un hommage pur et simple à la culture et à l'art chinoise. Leur localisation dans les espaces secondaires, destinés aux plaisirs et aux délasséments, montre plutôt à quel point la mentalité occidentale, consciente de sa supériorité, se permettait d'utiliser les autres cultures d'une manière accessoire et dans un éclectisme presque gratuit*, cf. BERGMANS, A. *Exotisme dans les demeures des pays-bas autrichiens* em "Nouvelles Aproches concernant la Culture de l'Habitat", I, Bruxelles, 1991, p. 228.

Constituição do *corpus*

O conjunto da obra gravada de Jean-Baptiste Pillement pode ser dividido em três grandes temas: paisagem, flores e *chinoiserie* ¹. O estabelecimento do *corpus* de imagens partiu de uma selecção temática, incidindo na obra gravada de *chinoiserie* e, dentro do tema de flores, nos conjuntos ou elementos que estivessem terminologicamente indicados como de flores de gosto orientalizante.

A constituição do *corpus* de imagens confrontou-se com os problemas comuns na pesquisa de campo em gravura do século XVIII e os específicos da obra de gravura de Jean Pillement que, tal como acontece na sua obra de pintura, se encontra disseminada por gabinetes de estampas de diferentes bibliotecas, instituições museológicas, nacionais e sobretudo estrangeiras e em colecções particulares, sendo estas últimas de difícil controlo. Além da disseminação da obra de gravura, várias foram as situações que surgiram nesta pesquisa: folha de rosto de um conjunto associado a estampas diversas de outros conjuntos; uma grande predominância de estampas soltas (tendo sido realizada, sempre que possível, a separação e posterior integração nos conjuntos originais) e igualmente conjuntos perdidos, que, apesar das indicações bibliográficas nas obras de referência e proveniência, não constavam nas colecções das instituições contactadas ². À inexistência de listagens actualizadas da obra gravada de Pillement, sendo a mais recente de 1945 ³, que colige e completa a de Audin e Vial ⁴, seguindo esta de perto a de Guilnard ⁵, corresponde o desajuste entre o levantamento de origem bibliográfica e o realmente existente, imposto pela transformação, mudança e gestão das instituições possidentes, o que constituiu de per si, uma das maiores barreiras selectivas.

Um outro vértice desta selecção, com o objectivo de completar maximamente o *corpus*, foi a utilização de fac-símiles ⁶ produzidos entre os fins do século XIX e início do século XX, devidamente indicados e diferenciados dos originais. Estas recolhas posteriores são preciosas para um conhecimento mais alargado das gravuras de Pillement, mas constituem-se enquanto fac-símiles da gravura e não de conjuntos iniciais, o que resulta na associação de unidades provenientes de diferentes conjuntos num só grupo, ao qual é por vezes atribuída uma classificação titular de autoria do editor, o que impôs uma leitura de distinção entre o título de editor e o título original.

O *corpus* reunido, de 273 reproduções de gravuras de *chinoiserie* e de flores de gosto orientalizante de Jean-Baptiste Pillement, é apresentado em anexo e em forma de ficha numerada. Os conjuntos e unidades soltas foram dispostos cronologicamente e, na ausência de datação segura, foram ordenados consoante a informação presente nas gravuras: de autor e gravador; só de autor; só de gravador, e por atribuição, em função do título, da temática ou do estilo.

Apresentação dos conjuntos e peças de gravura de *chinoiserie*

Realiza-se, em seguida, a apresentação do levantamento efectuado das gravuras de *chinoiserie* de Jean Pillement, constituída por conjuntos e peças identificados. Considerou-se como critério de identificação as unidades ou conjuntos, respeitando os títulos de origem (não considerando a atribuição titular vaga e atribuída por D. Guilnard, Audin et Vial e Georges Pillement), a indicação do respectivo gravador e número constituinte de peças. Os casos de desconhecimento de título foram sempre indicados por "s.t." e seguidos de nomeação identificadora da peça ou manutenção dos títulos atribuídos.

O primeiro conjunto de gravuras de *chinoiserie* de Jean Pillement, gravado pelo próprio, foi editado em Londres em 1755, com o título de *A new book of Chinese Ornaments, invented & engraved by Pillement* ⁷ e é constituído por seis peças.

Em 1758 editou-se, em Londres, o *Livre de Chinois* ⁸, gravado por P. C. Canot ⁹, compreendendo oito peças. Nesse mesmo ano foi também editado o conjunto *Différentes Figures Chinoises inventées Et dessinées Par J. Pilement* ¹⁰; deste conjunto reuniram-se cinco gravuras, incluindo o rosto (o número total de gravuras não foi determinado). Existe um *1^{ère} Cahier de Différentes Figures Chinoises inventées Et dessinées Par J. Pilement* ¹¹, não incluído no *corpus*.

Em 1759 foi editado em Londres um conjunto, de título desconhecido, "s.t. - *Les cinq Sens (et un 6e sujet)*" ¹² gravado por F. A. Aveline ¹³ e composto por seis gravuras. Em 1759 ¹⁴, foi editado um outro conjunto de título desconhecido ¹⁵, "s.t. - Composições com figuras e construções sobre estacas", gravadas por P. C. Canot ¹⁶.

No mesmo ano foram editadas, gravadas por P. C. Canot, com título desconhecido, doze peças: "s.t. - Doze figuras Orientais inscritas em molduras" ¹⁷; a este conjunto foi associado

uma sua variante a cores. Datam de 1759 as oito gravuras de *Recueil de Plusieurs Jeux d'Enfants chinois*. O conjunto é constituído por uma gravura do rosto e duas composições por peça, gravadas por P. C. Canot. Neste mesmo ano foi editado o conjunto *Les Mois de l'Année personnifiés par des fleurs chinoises*, gravado por P. C. Canot e constituído por doze elementos. No ano de 1760 foi editado o *Recueil de différents fleurs de Fantaisie dans le goût chinois, propres aux manufactures d'étoffes de soie et d'indienne* ¹⁸, gravado por P. C. Canot, com oito peças e o *Recueil de fleurs chinoises et autres propres à plusieurs usages*, constituído também por oito peças, gravadas por P. C. Canot (uma composição a cores é incluída em paralelo). Data de 1760 ¹⁹ o *Recueil de Differents Bouquets de Fleurs* gravado por P. C. Canot, constituído por sete peças. Cerca de 1760, em Paris, foi gravado o conjunto de seis peças, *Fleurs persannes* ²⁰ pelo próprio Jean Pillement; o conjunto do *corpus* é constituído por cinco elementos, faltando o rosto. Cerca de 1760 foi editado o conjunto *Petits ornements chinois* gravados por Robert Cooper, constituído por seis elementos. Com data posterior a 1768 ²¹ (e incluídos na colectânea de Basan et Poignant de 1772), foram editados o *Recueil de Nouvelles Fleurs de Goût; Pour la Manufacture des Etoffes de Perse*, em que Jean Pillement assina como *Peintre de Sa Magesté le Roi de Pologne*, constituído por seis gravuras e o conjunto *Fleurs Baroques* em que J. Pillement também surge como *Première Peintre du Roy de Pologne*, constituído por seis gravuras, ambos gravados por Hess ²²; os dois conjuntos são reproduzidos na sua totalidade. É de 1770 o conjunto de seis gravuras, *Fleurs idéalles inv. et des. par Jean Pillement*, gravado por Edouard Gautier D'Agoty ²³ do qual só uma foi reproduzida ²⁴.

Em 1770 foi editado o *Recueil des Fontaines Chinoises inventées et dessinées par Jean Pillement, première Peintre du Roi de Pologne* ²⁵, seis peças gravadas por Jeanne Denny ²⁶; deste conjunto reproduziu-se o rosto (e um outro exemplar pintado posteriormente) ²⁷ e duas gravuras, uma por atribuição. Em 1770 foram editados o *Cahier de six Baraques Chinoises*, do qual foram reproduzidos cinco elementos e também o *Recueil de Tentés Chinoises*, gravado por Jeanne Deny, do qual são reproduzidos, com as suas variantes a cor, dez elementos ²⁸. Cerca de 1770 foi editado com o título *Cahier de Balançoires Chinois inv. et des. par J. Pillement, premier peintre du roi de Pologne*, um conjunto de seis peças, gravado por J. J. Avril ²⁹, sendo reproduzidas quatro peças, duas pertencentes ao *Cahier* e duas integradas por atribuição temática (podendo pertencer a este *Cahier* ou a um outro conjunto com o mesmo

título e número de peças, não datado). Foi editado em Paris o *Cahier de Parasols Chinois inv. et des. par J. Pillement, premier peintre du roi de Pologne*, gravado por J. J. Avril e constituído por seis gravuras; o conjunto reproduzido, de cinco peças, baseia-se numa simples atribuição temática ³⁰. Também cerca de 1770 foi publicado, em Paris, o conjunto de seis gravuras *Cahier d'Oiseaux chinois inv. et des. par J. Pillement, premier peintre du roi de Pologne*, gravado por J. J. Avril; deste *Cahier*, obteve-se o rosto e incluiu-se por atribuição três elementos, dois deles coloridos. Foi editado em Paris o *Cahier de Cartels Chinois*, constituído por seis elementos gravados por J. J. Avril.

Também foi gravado por J. J. Avril e editado em Paris o *Cahier de Fleurs singulières inv. et des. par J. Pillement, premier peintre du roi de Pologne*, constituído por seis peças; pertencente a este conjunto foi reproduzido um só elemento ³¹. Do conjunto de seis gravuras, *Nouvelle suite de Cahiers arabesques chinois à l'usage des dessinateurs et des peintres*, gravado por Anne Allen ³², foram obtidas quatro unidades. Do conjunto de cinco gravuras, *Nouvelle suite de Fleurs idéales à l'usage des dessinateurs et des peintres*, gravado por Anne Allen, foram reproduzidos o rosto ³³ e os restantes componentes. Desta mesma gravadora foram editados três conjuntos constituídos, cada um, por cinco elementos, com o mesmo título *Nouvelle suite de Cahiers de desseins chinois à l'usage des dessinateurs et des peintres*. O conjunto de seis peças com dois temas por unidade, *Cahier de Douze Barques et Chariots chinoises*, foi gravado por Tavenard ³⁴; deste *Cahier* foram reproduzidas cinco peças, incluindo a de rosto. Em 1770 o *Recueil de Trophées Chinois* ³⁵, gravado por Hess; é constituído por seis gravuras e foi reproduzido integralmente. Em Paris, com data posterior a 1768 ³⁶, o *Suite de Jeu chinois, inv. et des. par J. Pillement premier Peintre du Roi de Pologne*, foi gravado por Demonchy ³⁷; é constituído por seis gravuras, tendo sido obtidos o rosto e quatro unidades, uma delas atribuída. Em 1771 foi editado em Paris o *Suite de Douze Pêcheurs et Chasseurs*; é constituído por doze gravuras, integralmente reproduzidas.

Em 1773 ³⁸ o *Recueil de différens Panneaux chinois* é editado em Paris, Chez Leviez, gravado por J. J. Avril, Thomas Vivares ³⁹ e P. Bence ⁴⁰, sendo constituído por doze gravuras; foram obtidos o rosto (e outro exemplar a cores, pintado posteriormente) e sete reproduções de diferentes proveniências.

Em Paris, também no ano de 1773, foi editado o *Nouveau Cahier de six feuilles de différents sujets chinois historiés représentant les cinq sens de la nature inv. et des. par J. Pillement, premier peintre du roi de Pologne*, gravado por J. J. Avril. Constituído o conjunto por seis gravuras, foram integradas por atribuição, baseada na datação e informação bibliográfica, quatro unidades e ainda exemplares da respectiva variante a cor. Em Paris foi editado igualmente um conjunto não datado, do qual se reproduziu o rosto: *Oeuvre de Fleurs, Ornaments, Cartouches, Figures et Sujets chinois*. Com data de 1773, foi editado, em Paris, o *Cahier de Petits Ornaments et figures chinoises*, gravado por J. J. Avril; a partir deste conjunto foram reproduzidas três gravuras num registo invertido, publicadas em Londres pelo gravador Ferry. Data de 1774, gravada por J. J. Avril, uma gravura de conjunto não identificado "s.t. - cabana e figuras". Na mesma data ⁴¹ foi editado, em Paris, o conjunto de seis gravuras, *Petits Parasols Chinois*, gravado por J. J. Avril, tendo sido obtido unicamente o rosto ⁴². Do conjunto de seis gravuras - *Petits Ornaments Chinois*, reuniram-se cinco gravuras, incluindo o rosto ⁴³. Com datação desconhecida foi reproduzida uma gravura de título também desconhecido, "s.t. - figura feminina segurando espelho/leque", gravada pelo próprio Jean Pillement ⁴⁴; e, sem subscrição, uma outra gravura, "s.t. figura feminina segurando roca e fuso". Com datação também desconhecida, foram reproduzidas três gravuras a cores ⁴⁵, fazendo parte de um conjunto de seis, presentes na colectânea de Basan et Poignant de 1772. Três gravuras com título desconhecido, editadas em Londres ⁴⁶ e gravadas por Ferry, foram reproduzidas. Em reprodução incluiu-se um exemplar de título desconhecido, não integrado em nenhum dos conjuntos conhecidos, gravado por J. June ⁴⁷ e pintado posteriormente. Registem-se também duas gravuras de flores, "s.t. - flores de plumas", uma delas gravada por Jeanne Denny; e um conjunto de duas gravuras de flores, "s.t. - ramo de flores", gravadas por Lambert ⁴⁸ com a datação de 1773. Foram reproduzidas duas gravuras ⁴⁹, uma gravada por Thomas Vivares e outra sem qualquer subscrição, pertencentes a um dos conjuntos de temática - os quatro elementos - "terra" e "fogo", respectivamente. Do *Recueil des Tentés Chinoises*, sem referência ao gravador ⁵⁰, foram reproduzidas dez unidades incluindo as suas variantes a cor. Uma peça solta, sem conjunto identificado, "s.t. - duas figuras montando pássaro imaginário", foi reproduzida de um fac-simile ⁵¹. Reproduziu-se ainda uma outra peça solta, "s.t. - figuras sentadas com guarda-sol pousado", sem qualquer inscrição ou subscrição.

Foram vários os elementos reproduzidos do fac-simile do século XIX de A. Guérinet ⁵²: o rosto de *Caillé* (sic) *de diverse sujet de figure, payssage* (sic) *et Ornement Chinois et François* ⁵³; uma peça, "s.t. - figuras e cabana" ⁵⁴; uma peça "s.t.- figuras sob toldo" ⁵⁵; cinco peças de gravuras de flores ⁵⁶, uma peça, "s.t. - figura sob caramanchão" ⁵⁷ e três peças não identificados, ("s.t. - figuras e toldo"; "s.t. - figuras e caramanchão"; "s.t. - figuras num alpendre") mas de temática recorrente em Jean Pillement, talvez pertencentes a um dos conjuntos de *Tentes* ou *Baraques chinoises*. Foram reproduzidas quarenta e uma estampas subscritas por Pillement no *The Ladies amusement or whole art of Japaning* ⁵⁸ e duas atribuídas ⁵⁹; vários foram os seus gravadores, entre os quais, J. June e Hemerick ⁶⁰.

Sinopse da obra gravada de Jean-Baptiste Pillement conhecida até 1945

A obra gravada de Jean Pillement, conhecida até 1945, é apresentada seguidamente em quadros, para facilitar a leitura em paralelo dos dados de título, gravador, local de edição, data de edição e número de gravuras do conjunto, com a informação recolhida referente a datações atribuídas, colectâneas coevas (1767/1772) e reedição dos conjuntos (sendo anotado com abreviatura de "reed."). Os quadros expõem o resultado do acerto e conjugação bibliográfica dos dados listados por D. Guilmard, Audin et Vial e Georges Pillement.

Foi somente tratada a obra gravada de *chinoiserie* e de flores, indicando-se, a título informativo, a restante obra gravada de tema de paisagem. Optou-se, como na apresentação do *corpus* de imagens, no caso de desconhecimento do título original pela designação de "sem título" (s.t.) seguida de uma nomeação que identificasse a imagem.

Título	gravador	local	data	nº
A new book of Chinese Ornaments invented & engraved by Pillement	J. Pillement	Londres	1755	6
Livre de Chinois, inv.et des. par J.Pillement et gravé par P.C.Canot ⁶¹	P. C. Canot	Londres	1758	8
s.t.- Les cinq sens (et un 6e sujet). J.Pillement inv.F.A.Aveline sc. ⁶²	F A. Aveline	Londres	1759	6
Les Mois de l'Année personnifiés par des fleurs chinoises. J.Pillement inv.Canot sc. ⁶³	P.C. Canot	s.l.	1759	12
s.t.- Doze figuras orientais inscritas em molduras. J.Pillement inv.,Canot sc.1759 ⁶⁴	P.C. Canot	Londres? ⁶⁵	1759	12
Sujets Chinois représentant les 4 éléments, gravés par Canot	P.C. Canot ⁶⁶	s.l.	1759	4
s.t.- Bordures chinoises, Baraques, Plantes et Fleurs ⁶⁷ . Jean Pillement inv.		s.l.	1760	1
Différents figures chinoises, inv. et des.par Jean Pillement ⁶⁸		Londres	1760	8
Recueil de Fleurs de caprice, inv. et des. par Jean Pillement. Londres 1760. ⁶⁹	P.C.Canot?	Londres	1760	9
Recueil de différents bouquets de fleurs, inv. et des. par Jean Pillement et gravé par Canot	P. C.Canot	Londres	1760	8
Recueil de différents fleurs de Fantaisie dans le goût chinois, propes aux manufactures d'étoffes de soie et d'indienne inv. et des. par J. Pillement et gravé par P.C. Canot ⁷⁰	P.C.Canot	Londres	1760	8
Recueil de fleurs chinoises et autres propes à plusieurs usages, inv. et des. par J.Pillement et gravé par Canot	P C Canot	Londres/Paris C.Leviez	1760	8
Bouquets de fleurs, gravé par Juillet	Juillet	s.l.	1765	1

A primeira colectânea de gravuras de Jean Pillement, coeva, foi editada em 1767, por Charles Leviez ⁷¹. Contém os seguintes conjuntos e exemplares ⁷²:

titulo	gravador	local	data	nº
Título num enquadramento de concheados e ramagens				
Fleurs	Bréant			6
Fleurs				8
Bouquets				4
Bouquets de Fleurs	P.C.Canot		1760	4
Fleurs				8
Bouquets				4
Les Cinq Sens de Nature: l'Odorat, l'Ouïe, le Goût, la Vue et le Touché, ⁷³	Rob. Cooper			5
Petits ornements chinois inv. et des. par J. Pillement, Rob. Cooper sc ⁷⁴	Rob. Cooper			6
Livre de Chinois (reed.?)	P.C.Canot	Londres	1758	8
Paysage				
Fleurs de Caprice			1760	17
Figures chinoises			1758 ⁷⁵	8
Fleurs de Fantaisie dans le goût chinois propres aux Manufactures d'étoffes de Soie et d'Indienne (reed.)	P.C.Canot			8
Fleurs dans le goût chinois		Londres	1760	7
Panneaux chinois	P.C.Canot		1759	4
Jeux d'Enfants chinois	P.C.Canot			8 ⁷⁶
Panneau chinois				1
Panneaux chinois	P.C.Canot			14
Panneaux chinois	J.J.Avril		1773	4
Paysages de Fantesie.				4
Vues de Rocher de mer	P.C. Canot			8
Paysages: The WasherWomen, The Fisherman, The Pilgrims, The Villagers Return	P.C.Canot		1757	4
La Bonne Pêche et La Mauvaise Pêche,	P. Benazech		1761	2
Vue(s) de Petite Ferme	James Peak	Londres	1761	2
Livre de Diférente vue de ferme d'Angleterre				6
Petite Marine Angloize	P.C.Canot	Londres	1761	4
	James Roberts			
Différentes Conversations Champêtres	C.Leviez		1761	6
	Canot			
Flessingen	Canot		1761	4

título	gravador	local	data	nº
La vieille Tour et Le Vent	C.Norton	Leviez	1764	2
La chaumière hollandaise	Canot			
L'Été	F.a.s Mason	Londres	1761	1
L'Hiver	Canot	Londres	1761	1
La Petite Bergère	Canot	Londres	1759	1
La Petite Famille	Canot	Londres	1759	1
La Petite Montagne	Canot			1
	C.Norton			
Le Petit Pont de Pierre	C.Norton			1
Troupeau dans les rochers ⁷⁷	F.Landerer			
Villages au bord d'une rivière				1
Rochers				5
Le port aux barques	G.Benazech			
Panneaux chinois	F.A.Aveline	Londres	1759	6
L'Arrivée des barques marchandes	Canot			1
Le Soleil levant	Canot		1759	1
Le Midi	Canot		1759	1
Le Soleil couchant	Wm Elliot			1
La Nuit	Canot		1760	1
L'Entrée du Bois	W.Elliot		1764	1
La Sortie du Bois	W.Elliot			1
Les Voyageurs en Marche	James Mason			1
Le repos des Voyageurs	James Mason			1
La Grange	W.Sherlok	Londres	1761	1
La Laiterie	P.Benazech			1
L'Ane obstiné	F.S.Ravenet	Londres	1759	1
L'Abreuvoir des ruines	Canot/Norton		1760	1
Les Amusements du Printems	Mason	Londres	1757	1
Les Agréments de L'Été	W.Wollet	Londres	1760	1
Les Douceurs de L'Automne	Canot	Londres	1759	1
La Chasse au Sanglier	Wollet	Londres	1760	1
Les Plaisirs de L'Hiver	Canot	Londres	1759	1
Les Fruits de L'Hymen	S.F.Ravenet	Londres	1760	1
La Gazette de Londres	Ravenet	Londres	1761	
Le Retour de la Pêche ⁷⁸	W.Elliot		1761	1

título	gravador	local	data	nº
Cahier de six noeuds de rubans orné de fleurs.Inv. et des. par Jean Pillement.Louis D'Agoty sc. ⁷⁹	Louis D'Agoty		1760	6
Fleurs idéal Inv. et des. par Jean Pillement et gravé par Edouard Gautier D'Agoty	Edouard Gautier D'Agoty		1770	6
Recueil de Fontaines Chinoises,inv. et des.par Jean Pillement. Jeanne Deny fecit	Jeanne Deny		1770	6
Recueil de Tentés Chinoises, inv. et des.par Jean Pillement. J. Deny sc.	Jeanne Deny		1770	6
Cahier de six baraques chinoises, inv. et des. par Jean Pillement, premier peintre du roi de Pologne Jeanne Deny fecit ⁸⁰	Jeanne Deny		1770	6

A segunda colectânea realizada em vida de Pillement foi editada em Paris pela casa Basan et Poignant em 1772 ⁸¹. Contém os seguintes conjuntos e exemplares:

título	gravador	local	data	nº
Título				
Petits bouquets de fleurs			1770	8
Fleurs Baroques, Jeanne Deny fecit	Jeanne Deny			4
Six noeuds de rubans, ornée de Fleurs.Inv. et des.parJean Pillement. Louis Gautier D'Agoty .sc. (impressão a preto e vermelho)	Louis Gautier d'Agoty		1770	4
Nouvelles Fleurs de Goût, pour la manufacture des Étoffes de Perse Inventées et Dessinées Jean Pillement Peintre de Sa Magesté le Roi de Pologne ⁸²	Hess			6
Baraques chinoises, Jeanne Deny fecit	Jeanne Deny		1770	6
Fleurs Baroques Inventées et Dessinées par Jean Pillement. Premiere Peintre du Roy de Pologne ⁸³	L.Hess ⁸⁴			6
Fleurs du Japon, propes aux Manufactures d'Étofes				6
Boeufs et vaches	J.J.Avril		1771	6
Deux Paysans et une Paysanne	P.C.Canot			1
Fleurs de Fantaisie dans le goût chinois propres aux Manufactures d'etoffes de Soie et d'Indienne usages. (reed.)	P.C.Canot			8

título	gravador	local	data	nº
Panneaux chinois				4
Panneaux chinois	J.J.Avril		1773	3
Cahier de Cartels Chinois inv.et des.par J.Pillement,premier peintre du roi de Pologne,gravé parAvril.Paris,chez Dalmon	J.J.Avril	Paris Chez Dalmon		6
Jeu Chinois	N.M. Demonchy			5
Cahier de Parasols Chinois inv. et des. par J.Pillement, premier peintre du roi de Pologne, gravé par Avril. Paris,chez Dalmon	Avril	Paris Chez Dalmon	1771	6
Cahier d'Oiseaux chinois inv. et des. par J.Pillement, premier peintre du roi de Pologne, gravé par Avril. Paris,chez Dalmon	Avril	Paris Chez Dalmon		6
Cahier de Fleurs singulières inv. et des. par J.Pillement, premier peintre du roi de Pologne, gravé par Avril. Paris,chez Dalmon	Avril	Paris Chez Dalmon		6
Cahier de Balançoires Chinois inv.et des.par J.Pillement,premier peintre du roi de Pologne,gravé parAvril.Paris,chezDalmon	Avril	Paris Chez Dalmon		6
Suite de Douze Pêcheurs et Chasseurs ⁸⁵	Avril			12
Fleurs de Fantaisie dans le goût chinois ⁸⁶				6
Vues des Environs de Flessingue, Paysages, Marines anglaises, Fermes d'Angleterre ⁸⁷				8
Première vue d'Yrlande,	Marguerite Thérèse de Launay			1
Second vue d'Yrlande,gravé par M.Benezech	M.Benezech		1770	1
Jeanne Deny fecit	Jeanne Deny			13
Paysages				13
Cahier de figures chinoises inv. et des. par J.Pillement. J.J.Avril sc.Paris, chez Le Père et Avaulez ⁸⁸	J.J.Avril	Paris chez Le Père et Avaulez	1773	6
s.t. - J.J.Avril sc. ⁸⁹	J.J.Avril		1773	6
Petit Parasol chinois inv.et des. par J.Pillement. J.J.Avril sc.Paris, chez Le Père et Avaulez.	J.J.Avril	Paris chez Le Père et Avaulez	1774	6
⁹⁰ Recueil de différens Panneaux chinois inv. et des. par Pillement. Paris, chez Leviez.Gravé par Avril,Vivares et P.Bence.	Avril, Vivares et P.Bence,	Paris chez Leviez.		12

título	gravador	local	data	nº
Premier Cahier de six Baraques chinoises, des. par Jean Pillement, Jeanne Deny sc ⁹¹	Jeanne Deny		?	6
Deuxième Cahier de six Baraques chinoises, des. par Jean Pillement, gravé par Jeanne Deny	Jeanne Deny		?	6
s.t. Flores de plumas, Jeanne Deny fecit	Jeanne Deny			6
Nouvelle suite de Cahiers arabesques chinois à l'usage des dessinateurs et des peintres, inv. et des. par Jean Pillement, gravé par Anne Allen	Anne Allen grav. a cores			5
Nouvelle suite de Cahiers de desseins chinois à l'usage des dessinateurs et des peintres inv. et des. par Jean Pillement, gravé par Anne Allen ⁹²	Anne Allen gravura a cores		c.1760 - 1770 ⁹³	5
Nouvelle suite de Fleurs idéales à l'usage des dessinateurs et des peintres, inv. et des. par Jean Pillement, gravé par Anne Allen ⁹⁴	Anne Allen grav. a cores			5
Nouvelle suite de Cahier de fleurs naturelles à l'usage Fleurs chinoises et autres, propes à plusieurs dessinateurs et des peintres, des. par Jean Pillement, gravé par Anne Allen.	Anne Allen grav. a cores			5
Recueil de Trophées Chinois inv. et des. par Jean Pillement, Hess sc	Hess		1770	6
Recueil de nouvelles fleurs de goûts, pour la manufacture des étoffes de Perse inv. et des. par Jean Pillement, Hess sc ⁹⁵	Hess			6
Fleurs baroques, inv et dess. par J. Pillement, Hess sc. ⁹⁶	Hess			6
Fleurs idéales et de fantaisie, Edouard Gautier-D'Agoty sc. ⁹⁷	E. Gautier D'Agoty			6
Fleurs de Fantaisie, Edouard Gautier-D'Agoty sc (impressão vermelha)	E. Gautier D'Agoty			6
Cahier de Douze Barques et Chariots chinoises, Tavenard sc.	Tavenard			6 ⁹⁸
Les Cinq sens de nature, inv et des. par J. Pillement, Robert Cooper sc ⁹⁹ . (reed?)	Robert Cooper			6
Petits ornements choisis, inv et des. par J. Pillement, Robert Cooper sc ¹⁰⁰ .	Robert Cooper			6
Douze Bouquets, des. par Pillement, Breant sc.	Breant			6
Suite de Jeux Chinois Inventées et Dessinées par J. Pillement premier Peintre du Roi de Pologne. A Paris Chez Dalmon rue Fromenteau en face du Louvre. ¹⁰¹	Demonchy	Paris chez Dalmon	Após 1768	6
Recueil de différens bouquets de Fleurs, inv et dess. par J. Pillement, P. C. Canot, sc.	P.C. Canot			7

título	gravador	local	data	nº
Oeuvres de Fleurs, Ornaments, Cartouches, Figures et Sujets chinois etc inv et dess.par J.Pillement, premier peintre du roi de Pologne,Paris, chez Le Père et Avaulez, gravé par J.J.Avril.	J. J. Avril.	Paris, chez Le Père et Avaulez		1
Fleurs persannes inv., des. et grav. par J.Pillement.Paris, chez Leviez	J. Pillement	Paris, chez Leviez	c.1760 ¹⁰²	6
Un homme et une femme dans des ornements rocailles. J.Pillement inv.,sculp.	J. Pillement			2
Nouveau Cahier de six feuilles de diférents sujets chinois historiés représentant les cinq sens de la nature inv et des.par J.Pillement, premier peintre du roi de Pologne,Paris, chez Le Père et Avaulez, gravé par J.J.Avril.	J. J. Avril.	Paris chez Le Père et Avaulez		6
Cahier d'oiseaux chinois inv et dess.par J.Pillement, gravé par Avril.Paris chez Dalmon ¹⁰³	Avril	Paris chez Dalmon		6
Cahier de Parasols Chinois ¹⁰⁴	Avril	Paris chez Dalmon		6
Cahier de Balançoires Chinois ¹⁰⁵	Avril	Paris chez Dalmon		6
Cahier de Fleurs singulières ¹⁰⁶	Avril	Paris chez Dalmon		6
Cahier de Cartels Chinois ¹⁰⁷	Avril	Paris chez Dalmon		6
Monument élevé dans le jardin du Luxembourg à la memoire de Marat.Tombeau de Jean-Paul Marat, gravé par Née	Née			1
Pont de bois sur un ravin, gravé par Ferdinand Landereer	Ferdinand Landereer			1
Les quatre saisons et leurs plaisirs				
Les quatres parties du jour				
Ponts pittoresques ¹⁰⁸	Vigliani			
Ruines	Peiroleri			
Ruines de Rhodes	Lempereur			
Bouquets de fleurs. Lambert ¹⁰⁹	Lambert.			
Fleur, composée par Pillement, dessinée par Boussenot				
La Laveuse, grav. por J.A.Boucher	J.A.G. Boucher			

Objectivos do estudo do *corpus* reunido

O *corpus* reunido, não cobre a totalidade da obra gravada de *chinoiserie* de Jean-Baptiste Pillement embora acrescente novas peças ao conhecido até 1945. Revelou-se, no entanto, suficientemente abrangente para permitir tecer uma caracterização dos principais temas e motivos de *chinoiserie* e seus esquemas compositivos, o que constituiu o objectivo fundamental deste trabalho.

A figura de Jean-Baptiste Pillement e a repercussão da sua pintura mural e de cavalete em Portugal nos finais de Setecentos foi já substancialmente estudada ¹¹⁰.

Segundo Agostinho Araújo, Jean Pillement foi um dos artistas com relevante importância na criação de um gosto específico pelo exotismo tropical ¹¹¹ em Portugal, e alargadamente, um dos esquisadores de um pré-romantismo, numa presença mais frequente e mais frequentada de uma natureza usada e sentida. As suas decorações murais no Palácio Devisme em Benfica, no Pavilhão da Quinta de S. Pedro em Sintra, no Palácio da Sabugosa em Alcântara, ou no Palácio de Seteais ¹¹², reafirmaram-no como preparador de um sentimento e de uma representação da Natureza que só seria definido conceptualmente pelo nosso Romantismo.

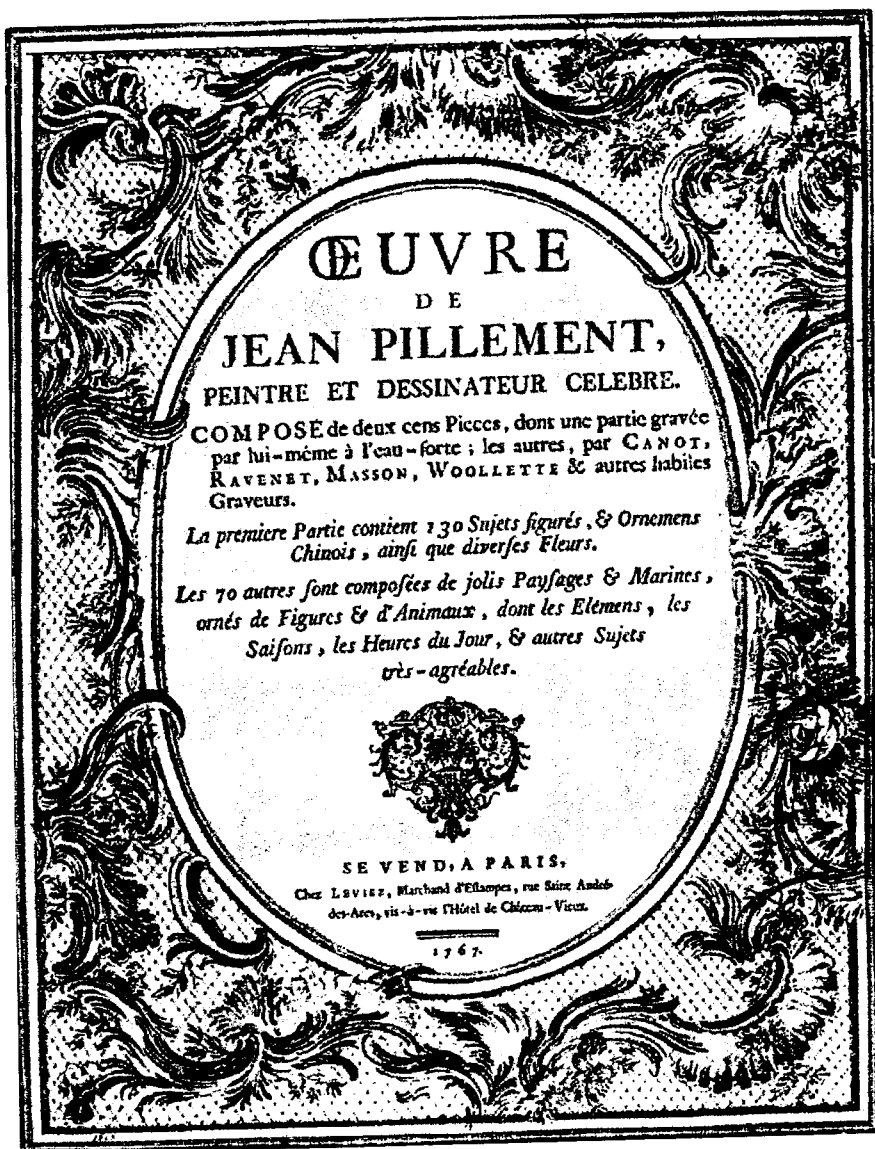
A presença de Pillement em Portugal, entre 1780 e 1786, levanta ainda questões historiográficas não resolvidas, como a da confirmação da existência da Escola da Porta do Olival ¹¹³ no Porto, onde o artista teria dado lições, ou, as atribuições de autoria de pinturas murais em alguns palácios ou quintas portuguesas, a sala chinesa do Paço da Palmeira em Braga ¹¹⁴, a Quinta de S. Sebastião em Sintra ¹¹⁵, o Palácio do Sobralinho em Vila Franca de Xira.

No caso das atribuições, não foi realizada a pesquisa arquivística indispensável para a confirmação de autorias, por se ter considerado prioritário o levantamento prévio da sua obra gravada de *chinoiserie* no sentido de garantir a congregação de fontes visuais que constituíssem um suporte iconográfico para a investigação futura dos casos apontados.

Cerceado o objecto de estudo às gravuras de *chinoiserie* deste artista, foi realizada sempre que possível a exposição de exemplos da sua aplicabilidade.

Considerando a viabilidade de exploração histórico-artística desta faceta da obra de Jean Pillement, definiu-se a delimitação cronológica da análise, partindo do estabelecimento do *corpus*. As datas charneira foram a da publicação do primeiro álbum de *chinoiserie*, editado em

Gravura - folha de rosto de *Oeuvre de Jean Pillement*, coletânea de C. Leviez, 1767. (B.N.P.)



Londres em 1755 e o ano das últimas peças recolhidas, 1774¹¹⁶. Estas duas décadas correspondem ao período de edição intensiva de gravuras de *chinoiserie* em que Jean Pillement revela um grande domínio dos esquemas de composição de ornato, dentro da gramática rococó. Também foi a partir do último quartel do século que se diluiu em Pillement¹¹⁶ e nas modas europeias, o gosto pelo exótico orientalizante no campo do ornato. Jean Pillement, acompanhando os ventos de mudança, abandonou a partir dos meados dos anos setenta esta veia de ornamentista de *chinoiserie*, para se dedicar exclusivamente à já praticada e celebrada pintura de cavalete ou de decoração de temática de paisagem, por vezes ventosa, por vezes calma em marinhas ou pastorais.

A produção de gravuras de *chinoiserie* de Pillement

Os enfoques sobre a biografia de Jean Pillement incidiram sobre os anos cinquenta e setenta. Em 1743 inicia a sua carreira artística como desenhador na manufatura real dos Gobelins ¹¹⁷. A sua primeira formação profissional foi decisiva, na gestação de um domínio resultante de uma prática do desenho aplicado e, paralelamente, a quase certa absorção do "desenho" orientalizante que se praticava em larga escala em França desde a década de trinta do século XVIII. O seu desenvolvimento revelou-se na edição de álbuns, cuja aplicação múltipla foi muitas vezes assinalada como ao *service des manufactures*. Entre as datas de 1755 e 1774 é possível realizar uma divisão, meramente operativa, do conjunto de álbuns e peças soltas editadas. Da década de sessenta datam a produção e edição de gravuras que foram parcialmente reunidas em 1767 na *Oeuvre de Jean Pillement* coligida por Charles Leviez e a edição em 1762 do *The Ladies Amusement or, Whole Art of Japanning* ¹¹⁸, na qual Pillement surgia em figura de destaque como o principal mestre e o único nomeado, dos mestres presentes na obra. Na década de setenta, a produção e edição de gravuras foi acompanhada de uma outra recolha, datada de 1772, realizada por Basan et Poignant.

A permanência do pintor na Polónia, entre 1765 e 1767, justificou esta aparente divisão, não consequente nem perceptível em termos de grandes mutações formais ou iconográficas. Na corte de Estanislau Poniatowski, Jean Pillement trabalhou como artista-decorador, quer para o rei, quer para a aristocracia polaca. As obras, hoje desaparecidas, de decoração de interior no castelo de Varsóvia e outra em Ujazdów, no qual o *Cabinet de Pillement* conjugava a pintura de floras exóticas e de *chinoiseries*. A partir de 1768, e em resultado desta estadia, o autor datava as suas obras usando o título de *premier Peintre du Roi de Pologne* ²⁰.

Apesar desta ausência das duas das maiores metrópoles da gravura do século XVIII, Paris ²¹ e Londres, a sua obra não deixa de ser difundida. Em Londres, o comerciante de gravuras Robert Sayer (1725-1794) foi o principal editor de Pillement ²² e também o responsável pela edição do *The Ladies Amusement*. Também em Londres e em Paris, o grande divulgador das gravuras de Pillement foi Charles Leviez, *a french dancing master who on his own account had many plates engraved after the drawings that were made by [Jean Pillement] this artist* ¹²³. Esta referência deve-se a Edward Edwards, um contemporâneo de Pillement que comentou a sua obra de pintura como *his works were finished with great care and labour, they obtained much notice*

from those who considered neatness of execution as the perfection on art [...] shewy but not harmonious, comparando com as gravuras *There are likewise several prints of fantastic ornaments, in what was then called the chinese taste* ¹²⁴. O comentário permite confirmar a fama que gozavam as edições de gravuras de Jean Pillement. Em Londres, entre 1757 e 1764, foram gravadas duzentas pranchas ¹²⁵ e em Paris as edições sucediam-se.

Os seus *marchands* de gravura asseguraram a edição das suas pranchas, empregando um grande número de gravadores. Nas gravuras de *chinoiserie* destacaram-se alguns dos gravadores (já referidos na exposição do *corpus*), entre os quais, P. C. Canot para as gravuras entre 1755 e inícios de sessenta e J. J. Avril para as gravuras da primeira metade da década de setenta.

Jean Pillement foi também gravador de algumas das suas invenções orientalizantes. Na técnica de água-forte, o seu primeiro álbum de *chinoiseries* foi gravado por si mesmo e abriu ainda o conjunto das *Fleurs Persannes* ¹²⁶. Pedro Vitorino indicou uma outra água-forte de sua autoria e sublinhou a possibilidade de outras gravuras terem sido abertas por Jean Pillement ¹²⁷. A maior parte da produção de gravuras do autor foi realizada com a técnica de água-forte, embora várias sejam buriladas e em ponta seca. Nas suas gravuras a cores, no *corpus*, além das que tiveram repintes posteriores, utilizou-se o designado processo francês da impressão a cor com quatro (ou menos) matrizes separadas ¹²⁸ e da técnica inglesa, de coloração manual da gravura ¹²⁹.

A extensa lista de edições e reedições de gravuras de Jean Pillement confirmou-o como criador de um estilo próprio e de favorável aceitação de públicos, pelo menos franceses e ingleses consequência não só evidente de uma latência de um gosto orientalizante, mas também pela característica intrínseca das suas gravuras de *chinoiserie* ou de temas florais terem uma amplitude de aplicação alargada. Relembre-se a inscrição (entre dezenas) do *Oeuvres de Fleurs, Ornaments, Cartouches...très Utiles pour les Manufactures d'Ettofes, d'Indiennes, de Perses, de Péquins et de papiers de tantures, Les Peintres, Les Ameublements et Belvederes dans le goût chinois*. Textêis, papéis pintados, pintura ou mobiliário podiam receber os seus ornatos: recebidos, adaptados, transformados ou fragmentados, consoante o suporte, a mão e o gosto. Este arco de potencial aplicação, não espartilhado a uma só das "artes", contido previamente na produção de imagens, afastou

Pillement da classificação de um mestre desenhador de tecidos ou de outra área. Obrigatoriamente, afasta-o também de um desenhador de modelos únicos para aplicação; pelo contrário, a sua extensa obra de ornamentista denota a liberdade potencial de interpretação na futura aplicação e, igualmente, a que a vontade de garantir um sucesso de difusão (comercial) não foi alheio.

Na *Memoire* datada de 1763, mandada redigir aquando da sua estadia em Viena, detectava-se uma preferência (e uma experiência) pelo ornato para manufactura têxtil: *Mais l'objet de ses Etudes qu'il regarderait comme le plus utile au commerce et (sic) l'invention d'une impression de desseins et de fleurs colorées sur les Ettofes de soye unies si heureuse à tout ce que les Ettofes des Indes nommées Pequins offrent de plus brilliant* ¹³⁰. Este projecto não foi aceite e nada mais restava ao artista se não continuar a *s'instruire en voyageant*, como se refere num outro passo da Memória, acompanhando e aproveitando noutras nações, sem dúvida mais periféricas (como foi o caso da sua vinda a Portugal na década de oitenta, em busca de climas amenos e menos rigorosos que os frios neoclássicos da sua pátria), para desenvolver os seus dotes de decorador. O percurso de Pillement por diferentes cortes e países da Europa, onde *il etudia le goût de la nation* ¹³¹, é auto-referido para o caso londrino mas revela a sua adaptabilidade a gostos e a clientelas.

O registo e produção de gravuras de ornato, dera-lhe essa utensilagem, não só de carácter inventivo de ornamentista mas reflectindo-se nessa talvez outra utensilagem, já mental, de, em repetição feita equivalência, se mostrar apto às diversas exigências e encomendas num registo de calma reinvenção de formas. Esta foi também a grande característica que imprimiu às suas invenções orientalizantes, mais uma outra *nation*, esta sem fronteiras na glosa de motivos e de temas, mas também sem necessidades (nem possibilidades) de estudar um gosto já não desconhecido. A China não foi uma novidade para Pillement: os seus limites, habitantes, flora e fauna já estavam impressos nos tecidos ou pintados nas porcelanas que certamente bem conheceu. As suas gravuras de *chinoiserie* são, na sua quantidade, uma denotação do domínio técnico das práticas compositivas do ornamento; e na sua qualidade uma conotação da aptidão de Jean Pillement para o desenho dos "costumes e os modos" das modas e centros por onde circulou. A receptividade das suas gravuras de *chinoiserie*, simultaneamente consequência e motivo da sua difusão no número de pranchas editadas e recolhidas entre os anos cinquenta e

setenta do século XVIII, e nas aplicações das mesmas datas e posteriores, mostrou igualmente a adaptabilidade do tema e motivo escolhido: as suas *chinoiseries* não necessitavam de fidelidade, mas de funcionalidade aplicadora abrangente, como o provaram ter nos tecidos, na cerâmica e na pintura decorativa. Daí poderem e serem absurdamente coerentes num reconhecimento do que era a China (decorativa) e nunca no seu retrato. A oposição, por vezes latente, entre a sua obra de pintura de paisagem e a sua obra de gravura de *chinoiserie*, não estava no processo de composição, já que ambas eram paisagens compostas: umas, europeias; outras, de um último mas inventivo Cataio. Residia, sim, na diferencialidade de objectivos, a representação de *países* para contemplar ou a produção de ornatos para aplicar. Esta distinção é nitida na obra de Jean Pillement como também esteve presente e contextualizada no seu tempo de produção.

Em 1762, mesmo numa obra de receituário técnico (que tem de ser entendida no campo da ornamentação e não no campo da produção pictórica), a distinção particular apontada entre obra de pintura de paisagem e gravura de *chinoiserie* de Pillement, também ali exposta: *For Instance if the Scene be European, in the body of your design place no exotic or preposterous Object, but carefully observing to keep the small and faintest Hills, Trees, Figures &c. at the greatest distance, ever placing on the Bottom or Front Ground, some grand or striking feature. Thus will a Perspective and due Keeping be induced thro' your Work without the Labour of obtaining it by the rules of Art. With Indian and Chinese Subjects greater Liberties may be taken, because Luxuriance of Fancy recommends their Productions more than Propriety, for in them is often seen a Butterfly supporting an Elephant, or things equally absurd; yet from their gay Colouring and airy Disposition seldom fail to please*¹³².

Análise de composição e representação

As composições são predominantemente verticais¹³³, com uma tendência para a forma elíptica. As formas representadas tendem a fechar-se virtualmente, através dos seus remates laterais.

Nestas composições há uma tendência para o representado se fechar sobre si mesmo, numa redução total do espaço criado. Realizado por adição de figuras e motivos, ampliados ou diminuídos, em vários jogos de escala: os motivos florais e de vegetação surgem, repetidas

vezes, ampliados em contraste com a figura humana e a arquitectura; as figuras e a vegetação sobrepõem-se em tamanho à arquitectura desenhada; ou pelo contrário, a arquitectura ou outras estruturas construídas dominam a figura humana e esta surge com dimensões quase liliputianas. Esta ordenação não regista nem pretende uma representação realista do espaço.

Nas composições horizontais ¹³⁴ já se regista uma maior amplitude espacial. Perspectiva-se mais facilmente uma cena, num desenho mais narrativo, sendo normalmente dedicadas a temáticas decorativas e iconográficas, que necessitam de maior suporte espacial. A título de exemplo, as duas séries sobre o tema iconográfico dos cinco sentidos, em variante "oriental", são composições que se desenvolvem horizontalmente: o conjunto gravado por P. C. Canot, de 1759 (fichas nº 20 a 25 - catálogo analítico), o *Nouveau cahier de six feuilles de différents sujets chinois représentant les cinq sens de la nature*, gravado por J. J. Avril (fichas nº 124 a 129 - catálogo analítico), ou ainda o conjunto mais paisagístico do *corpus*, representando cenários lacustres (fichas nº 26 a 29 - catálogo analítico).

Todas as composições são puramente decorativas, seja na representação de uma única figura, na representação de figura ou figuras com molduras de padronização, ou nos temas mais narrativos e obrigatoriamente nos estritamente e (de título) ornamentais.

A obra de gravura aqui analisada parte deste *a priori* de composição e de função. As gravuras constituem padrões de aplicação em que a figura ou figuras estão inscritas numa moldura decorativa que as une entre si (conjuntos: fichas nº 20 a 25; nº 30 a 51; e nº 52 a 59 - catálogo analítico); são *cartouches* de composição quase total em concheado (fichas nº 142 a 147; 150 a 154; 163 a 165 - catálogo analítico); ou nos diferentes álbuns de flores "chinesas" para os *Ettofes* onde, em simultâneo, a flor imaginada se associa com a representação botânica do gineceu e androceu, homogeneizadas ornamentalmente (ficha nº 188 - tema superior- catálogo analítico); ou nas composições em banda das estampas reproduzidas do *The Ladies amusement* (fichas nº 236 e nº 260 - catálogo analítico); ou ainda, nos frisos e remates decorativos, desenhados por Pillement, pertencentes a esta mesma obra (fichas nº 267 a 270 - catálogo analítico).

A representação da figuração humana, da arquitectura, da flora e fauna constroem uma imagem uniformizada e tipificada de um país para aplicar, uma China de decoração que se

prestou à imaginação efervescente, sabiamente contida, no domínio dos esquemas de composição decorativos de repetição e equivalência de Jean Pillement.

As figuras chinesas *pillementescas* vivem, estáticas, os seus trabalhos e os dias (mais os dias que os trabalhos), dividindo-se entre a cerimónia do chá, a caça, a pesca ou o passeio. A figuração humana, mesmo quando mais linear e esquemática (ficha nº 260 - catálogo analítico), é um tipo (e não um retrato), de ocidentais com olhos amendoados e adereços orientalizantes.

A vegetação é chinesa na representação estilizada de espécies botânicas de origem oriental. Mas é sobretudo rococó pela sua miscigenação, tomando forma de conchas ou concheado e de rocha, na diferença de escala em relação à figura humana ou estrutura representada. Assim como na forma das suas flores (as corolas têm forma de guarda-sol), que são também *baroques* ou *persannes*, em forma de escamados e de crustráceos e claramente *singulières* ¹³⁵.

A arquitectura é representada por pequenos pagodes arruinados com sinos pendentes (já não apotropaicos mas decorativos), ou, ainda mais etérea, em tendas esvoaçantes ou suspensas; em *baraques* de coberturas de vime ou de formas curvas ¹³⁶, cobertas ou decoradas a vegetação, ligadas noutras composições por caminhos sinuosos por entre sebes, pontes, escadarias, animadas por pequenos lagos-taças, numa composição que, na bidimensão, denota as influências da moda do jardim anglo-chinês (primeiro anglo-saxónica, posteriormente expressa noutros países). Este país decorativo é ainda habitado por fauna exótica, faisões e pavões, ou, imaginária (sem deixar de ser exótica por se identificar com símbolos chineses), do dragão ou serpente alada, ou avestruz com cabeça de pavão, ou pássaro com cabeça de serpente.

Também os motivos são repetidamente glosados em torno dos adereços ou objectos que identificavam a China "rococó" do século XVIII: os quase permanentes chapéus cónicos ¹³⁷ nas figuras masculinas, os telhados ou caramanchões de forma cónica, ou o seu parente formalmente próximo, o guarda-sol, desenhado em objecto de mão, como estrutura arquitectónica ou simplesmente como mais um elemento das composições em arabesco.

Poderia ser este o comentário classificatório para o *corpus*, se este se pudesse comparar (em perigo de anacronia) com uma ideal colecção de gravura do século XVIII.

Num manual anónimo de 1771, *Idée Générale d'une collection complete d'Estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'Images, À Leipsic et Vienne, chez Jean Paul Kraus*, definia-se a organização de uma colecção. Iniciava-se pela classificação por autores e escolas. O artista em estudo aí figurava como *Jean Pillement, Peintre moderne, qui a gravé aussi* ¹³⁷.

Seguidamente, ordenava-se a colecção por secções: *L'Histoire Naturelle et Geographique et des pays en particulier; La partie qui regard L'homme, Les Bêtes, Les quadrupedes, Les Oiseaux, Les Poissons, Les insectes, les corps acquatiques avec coquilles; Les Plantes, Les Fleurs Les Arbres; La Mineralogie*; e, em último lugar, *Les Differents livres des merveilles & des curiosités naturelles* ¹³⁹.

Após esta apresentação comentada da produção de imagens de *chinoiserie* de Jean-Baptiste Pillement, uma análise de composição e representação mais detalhada das gravuras, das suas aplicações em diversos suportes e dos seus exemplos nacionais e forâneos, é necessária para um melhor entendimento da "catalogação" proposta, remetendo, sempre que possível, para a ordenação do catálogo analítico.

Ornamentos e Arabescos

Na composição de ornamentos, o *new book of Chinese Ornaments*, ressalta a composição em arabesco, em forma elíptica e com um mínimo de figuras por entre os entrelaçados vegetais: o telhado orientalizante, o pequeno chinês em posição de flor de lotus e o guarda-sol.

Em composição de arabesco, já indicado no título *Arabesques chinoises*, gravados por Anne Allen, apresenta-se um desenho muito linear e curvilíneo, com motivos que repetem outros de composições autónomas. A flor em forma de espiga (ficha nº 206 - catálogo analítico) surge em escala diminuída no desenho de arabesco (ficha nº 98 - catálogo analítico). Nos *Petits ornements et figures chinoises* as gravuras a cor têm a superfície ocupada pelo desenho de concheado, com apontamentos de vegetação, ocupando a representação de figuras um mínimo de espaço. A partir deste conjunto é aberto por outro gravador uma cópia invertida, simplificada e não colorida (pode-se, no entanto, levantar a hipótese do "original" ter sido colorido posteriormente). As correspondências invertidas verificam-se entre: as gravuras das

fichas nº 142 e nº 146 (catálogo analítico), as gravuras das fichas nº 143 e nº 147 (catálogo analítico) e as gravuras das fichas nº 144 e nº 145 (catálogo analítico). Do mesmo gravador, Ferry, são outras três gravuras com subscrição de Pillement, igualmente de menor qualidade de execução, em gramática de concheado rococó, de tendência elíptica, com figuras esquemáticas do típico (mas confundível) velho sábio ou ídolo chinês, ou na representação de arquitecturas miscigenadas (destaque-se na ficha nº 164 - catálogo analítico - a composição de uma ruína de colunas classicizantes, à qual é sobreposto um pequeno telhado de pagode, transformado em ninho).

Nos *Petits Ornaments chinois*, as *cartouches* são decoradas com (exóticos) bambus (ficha nº 152 - catálogo analítico) e figuras inseridas em arquitecturas invadidas por vegetação, resultando num certo ruinismo que se adapta à composição formal irregular. Os *trophés chinois* (fichas nº 102 a 107 - catálogo analítico), orientais só no título e na representação de uma máscara de chinês, glosam os motivos da caça, do trabalho rural (no desenho de alfaías agrícolas), da música. São troféus rococó, com laços de onde se organizam as composições. Seguindo o tradicional esquema do troféu, demonstram a característica de artista-decorador, ainda mais directamente presente no desenho de frisos e remates decorativos desenhados para o *The Ladies amusement* (fichas nº 267 a 270 - catálogo analítico). O desenho do troféu com os elementos do *boudoir* (espelho, leque, jóias - ficha nº 107 - catálogo analítico) espelha também a redução decorativa da figura do chinês a mascarão grotesco. Este motivo do mascarão grotesco abre também (e significativamente) o rosto do *Livre des Chinois* (ficha nº 7 - catálogo analítico) e está presente na moldura em arabesco do rosto do conjunto *Oeuvres de Fleurs, Ornaments, Cartouches* (ficha nº 130 - catálogo analítico), onde se aglutinam todos os motivos de instrumentos, utensílios ou florais, da gramática presente nas outras composições: o guarda-sol, os instrumentos de pesca, de caça e de música, os frutos e as flores em forma espalmada.

A figuração do "Chinês": uma marioneta étnica

O tratamento decorativo da figuração humana dialoga nas diferentes composições, entre a imagem tipificada de uma nação (e não de um povo real) inventada e a justaposição reiterante de motivos ocidentais e orientalizantes. Em figuras isoladas, como no conjunto *Différents*



Toile de Jouy, (col. Musée de l'Impression des Etoffes)

figures chinoises (fichas nº 15 a 19 - catálogo analítico) ou nas figuras femininas isoladas (fichas nº 160 e 161 - catálogo analítico), o corpo ocidental é vestido com vestes flutuantes e, por isso, chinesas e cosmética ou adereços identificáveis com uma visão de estereótipos orientais: os bigodes pendentes para as figuras masculinas, o leque e os tecidos de padrões florais das figuras femininas. As suas ações oscilam; as mais ocidentais, a figura feminina que está a fiar com roca e fuso; ou, mais orientais, no chinês que poderia ser um turco, fumando um (turco) narguilé. Nos conjuntos com várias figuras, destacam-se o *Livre des Chinois* (fichas nº 7 a 14 - catálogo analítico) ou o par (ficha nº 162 - catálogo analítico), ambas as composições horizontais, onde as cenas se desenrolam, enquadradas por vegetação e/ou estruturas construídas que são os elementos de equilíbrio da composição, tratados com traços de sombreado mais vigoroso. As representações vegetais são estilizadamente orientais (atente-se

Chintz inglesa datada de c. 1770.



na representação de árvores como o ácer ou o salgueiro) e os elementos construídos, pequenos alpendres e sebes, servem de apoio às figuras, ou marcam espacialmente caminhos ou clareiras vedadas, num registo de uma certa ruralidade.

Às acções representadas mais orientais, como a cerimónia do chá (ficha nº 8 - catálogo analítico) ou passeios protegidos com guarda-sol chinês, contrapõe-se o ocidentalíssimo "diálogo" das figuras femininas de traje e adereços totalmente ocidentais (ficha nº 10 - catálogo analítico). No entanto, as figuras são orientais na maioria, mais pelas acções que praticam que pela figuração da face, onde faltam os olhos amendoados que garantiriam a orientalidade destes seres humanos decorativos.

Pormenor da sala chinesa da
Quinta de S. Sebastião, Sintra.



O sentido ornamental das figuras humanas está mais presente nas composições enquadradas por molduras. São conjuntos que constituem padrões, com elementos de união entre si, o que explica a aparente incongruência de alguns dos remates. É o caso dos conjuntos representando o tema dos cinco sentidos (fichas nº 20 a 25 - catálogo analítico), os meses do ano (fichas nº 30 a 51 - catálogo analítico) e o *Recueil de plusieurs jeux d'enfants chinois* (fichas nº 52 a 59 - catálogo analítico). Os dois primeiros conjuntos assinalados foram aplicados como padrões de algodões estampados, o primeiro numa *toile de Jouy* e o segundo numa *chintz* inglesa (datada de cerca de 1770).

O conjunto dos doze meses do ano retrata as premissas já avançadas dos esquemas compositivos e da gramática decorativa de Jean Pillement. As figuras estão contidas na moldura que as enquadra, num desenho de espaço reduzido e registam as actividades típicas e

tipificadas de lazer ou trabalho: patinam, artisticamente, em pose, são arlequins (mas chineses), ou dedicam-se a um trabalho de natureza tradicional, em pausa ou actividade agrícola ou de pesca decorativa de camaroeiros - compare-se este delinear de um povo-mimo, de músicos e bailarinos, do jogo, à dança ou à musica, com uma outra gravura (ficha nº 168 - catálogo analítico).

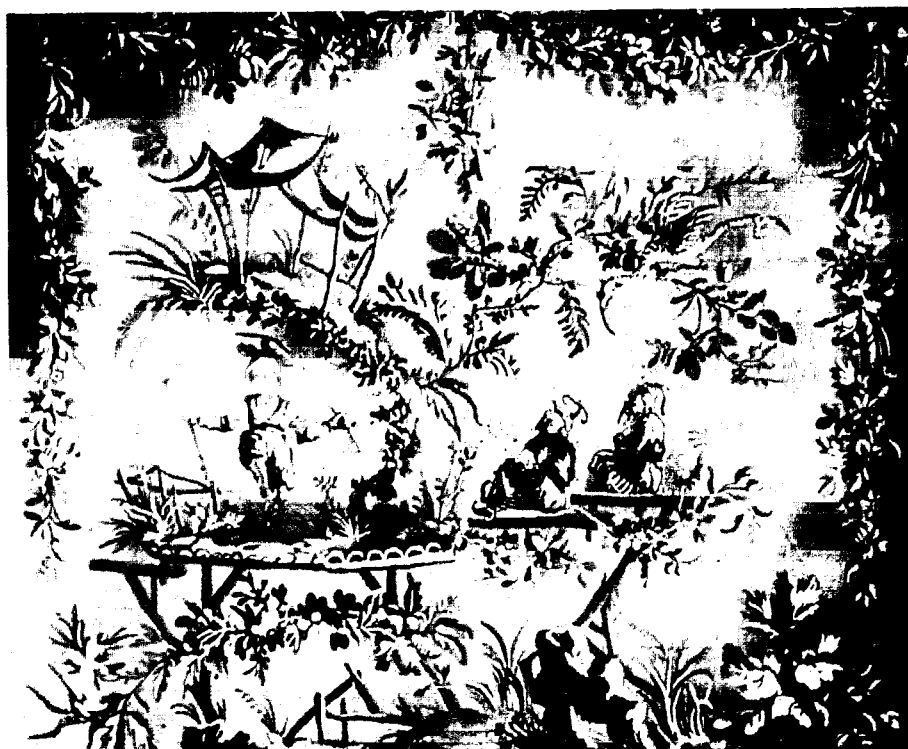
A composição das molduras, quer neste grupo, quer nos referidos conjuntos (fichas nº 20 a 25 e nº 52 a 59 - catálogo analítico) de forma elíptica, é constituída pela representação de vegetação hiperbolizada e biologicamente inverosímil (com raízes assentes sobre estacas), que reveste o próprio concheado rococó da arquitectura (ficha nº 31 - catálogo analítico) ou transformando-se, adoptando a forma mineral (ficha nº 37-38 - catálogo analítico). Conjuga-se a representação de vegetação de origem oriental (bambus, coqueiros, juncos) isolada ou em maciços, com flora ocidental, tal como acontece nas figuras humanas - atente-se na autêntica figura de pastoral de uma ocidental francesa ou inglesa (ficha nº 36 - catálogo analítico).

O conjunto dos doze meses do ano teve diversas aplicações, como padrão já exposto, pela conjugação dos elementos de ligação formando uma espécie de *puzzle* ou na aplicação individual de cada uma das gravuras que o constituem. A gravura da ficha nº 31 (catálogo analítico) serviu de modelo para a pintura de um jarrão de Worcester, do pintor James Gilles. Na sala chinesa da Quinta de S. Sebastião em Sintra duas gravuras deste conjunto devem ter servido de modelo de livre interpretação para uma das pinturas, já que a gravura da ficha nº 48 (catálogo analítico) parece ter sido utilizada como base da composição (atente-se na repetição do esquema: árvore, pose e chapéu) e na utilização do instrumento musical, com alterações formais da figura da ficha nº 41 (catálogo analítico).

A variante orientalizada do tema iconográfico dos cinco sentidos surge num outro conjunto (fichas nº 124 a 129 - catálogo analítico). Dentro da estética barroca (e continuada no rococó), da contínua apelação aos sentidos, este tema foi glosado da pintura à poesia. Atente-se na gravura representando o elemento visão que metaforiza, em particular, o olhar de Pillement sobre a China: a dama trajada à ocidental mira o espelho seguro pelo servil e pequeno chinês, num *boudoir* que é um toldo-palco observado por figuras com chapéu mongólico e bigodes pendentes. Ainda dentro de temas consagrados iconograficamente, a representação dos quatro

Tapeçarias de Aubusson, pertencentes à colecção F.C.G.





Tapeçaria de Aubusson, pertencente à colecção F.C.G.

elementos verifica-se em duas gravuras (fichas nº 131 e 132 - catálogo analítico). A temática concorda com a composição: no elemento terra figuram, na base, os frutos e, na cena, as representações da mó e pá como símbolos do trabalho da terra, e no elemento fogo figuram, na base, um fogareiro e, na cena, representações de instrumentos de guerra (canhão).

Na continuação do registo das acções definidas e tipificadas por Jean Pillement nas suas composições, na *Suite de Douze Pecheurs et Chasseurs* (fichas nº 112 a 123 - catálogo analítico) a caça a animais exóticos ou imaginários ou a pesca em taças de concheado são desenhadas em composições de assimetrias vigorosas, numa variação da escala reduzida das arquitecturas em contraponto com as acções figuradas. Este conjunto esteve na base dos desenhos de cartões para tapeçarias de Aubusson, em livre interpretação e adaptação ao suporte (atente-se nas reproduções das tapeçarias da colecção F.C.G. e nas gravuras das fichas nº 112, nº 113 e 116 - catálogo analítico).

Em paisagens decorativas com o mesmo tipo de habitante, pescadores de pequeno tamanho em relação à vegetação e aos elementos de construção representados (fichas nº 26 a 29 - catálogo analítico), a estrutura da composição é mais regular, como reflexo da sua horizontalidade.

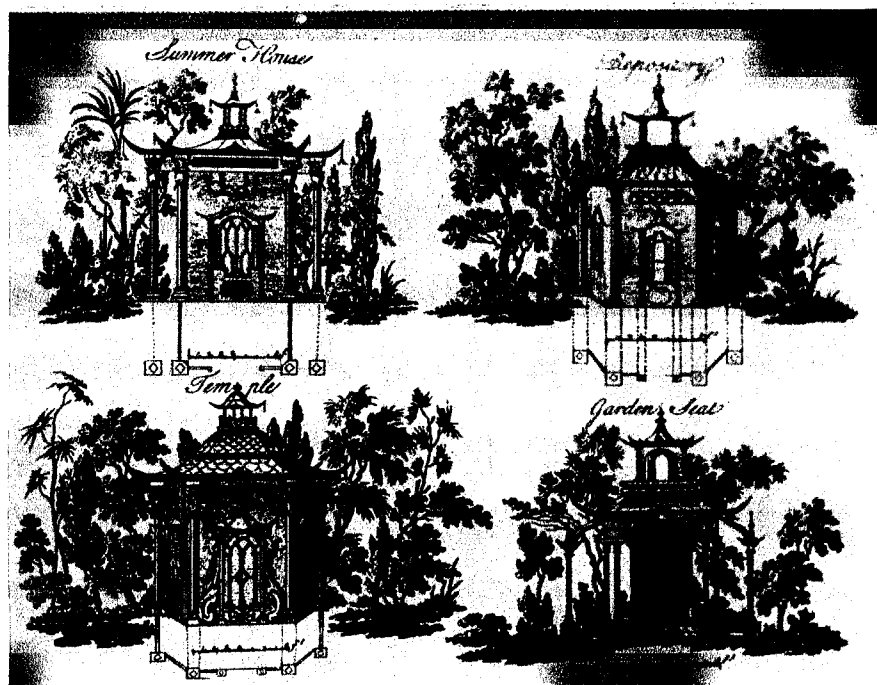
Com maior ou menor fábrica (atente-se na esquematização linear dos motivos em banda na ficha nº 260 - catálogo analítico) as acções são limitadas e repetidas. O jogo como actividade está repetidas vezes presente, na *Suite de Jeu Chinois* ou no conjunto dos *Balançoires chinois*. Neste último, as figuras humanas têm poucos traços orientais, para além dos icónicos chapéus e dos sinos pendentes; talvez (e uma vez mais) o irregular seja sinónimo de oriental. Os balancés sustentam-se fragilmente, desenhados em linhas rectas ou curvas, de que resultam, por efeito de torção ou por defeito de projecção perspectivada, (em particular a forma oitavada na gravura da ficha nº 91 - catálogo analítico), registos assimetrizantes. Este conjunto foi usado como modelo de pintura de telas decorativas, num dos salões do *Hôtel de Sélys Longchamps*, em Liège ¹⁴⁰ e a gravura da folha de rosto da *Suite de Jeu Chinois* (ficha nº 108 - catálogo analítico) serviu de modelo para uma tapeçaria de Aubusson pertencente à colecção acima referida.

Uma técnica de Jardins arruinados

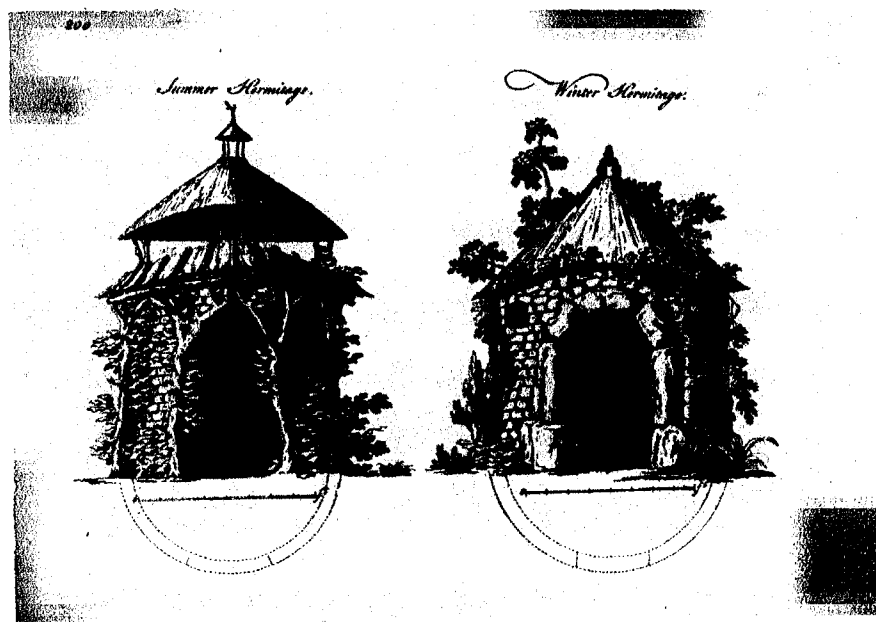
Os tipos arquitectónicos que se repetem nas gravuras de *chinoiserie* de Jean Pillement estão sempre ligados à representação de vegetação de várias grandezas. Este par não pode deixar de ser situado e associado a uma imagem de uma representação da Natureza, composta e recriada, em que a arquitectura tem um valor de memória ou evasão. Segundo Luciano Pateta, Pillement foi *il messaggero del gusto neocinese nelle costruzione e negli arredi, in un ambiente dove già la cineseria era un tradizionale capriccio mondano* ¹⁴¹.

A influência do Oriente na construção europeia do século XVIII verificou-se sobretudo na arquitectura de jardins, no designado jardim anglo-chinês. Esta interpretação livre da arquitectura chinesa resultou da informação visual das ilustrações das narrativas de viagem ou de embaixadas europeias, quer do século XVII, quer do século XVIII, ao Império chinês e das descrições que estes viajantes ou os residentes jesuítas elaboravam. O pintor jesuíta Jean-Denis Attiret nas suas *Lettres Edifiantes et Curieuses* (datadas da década de quarenta do século XVIII e traduzidas em Inglaterra em 1749 e 1752) descreveu pormenorizadamente os jardins e palácios do Imperador e outras construções chinesas, descrições que foram decisivas na criação da moda arquitectónica do jardim anglo-chinês: *on dirait que tout est posé au hasard et après coup; qu'un morceau n'a pas été fait pour l'autre. Quand on en entend parler, on*

Reprodução de estampa do *The Ladies Amusement or Whole Art of Japanning Made Easy*.



Reprodução de estampa do *The Ladies Amusement or Whole Art of Japanning Made Easy*.



s' imagine que cela est ridicule, que cela doit être faire un coup d'oeil désagréable: mais quand on y est, on pense différemment, on admire l'art avec lequel cette irregularité est conduite. Tout est de bon goût et si bien ménagé, que ce n'est pas d'une seule vue qu'on en aperçoit toute la beauté, il faut examiner pièce à pièce; il y a de quoi s'amuser longtemps, et de quoi satisfaire toute sa curiosité ¹⁴². A irregularidade foi permitida e defendida na arquitectura de exterior e concretizou-se nos jardins de Kew ou nas pontes, lagos e pavilhões chineses que se

Tapeçaria de Aubusson,
pertencente à colecção F.C.G.



multiplicaram nos parques régios ou aristocráticos da Europa da segunda metade do século XVIII. O arquitecto William Chambers foi o seu principal divulgador e teorizador. Contudo, esta era uma arquitectura de exterior; à "grande" arquitectura, academicamente fechada, estava vedado a influência orientalizante. Mesmo segundo William Chambers, o estilo chinês era inadaptable às exigências europeias e podia ser somente adoptado em particulares ocasiões e num sentido da *varietà e novità* como *caratteristiche delle civiltà piú evolute*¹⁴³.

Uma arquitectura curiosa e só por vezes aplicável e uma cultura como curiosidade foram reflexo de *il proprio entusiasmo, di stampo illuminista, per le culture di popoli lontani*¹⁴⁴.

A curiosidade de Pillement é exposta e resumida nos pagodes arruinados, decorados com sinos e invadidos por uma vegetação hiperbolizada; e é alargada e inverosímil, nos seus conjuntos de *barques* e *tentes*, fáceis protótipos do habitar de uma nação que vive em leve e agradável suspensão.

Logo no rosto do *cahier de six Baraques chinoises* (fichas nº 64 a 68 - catálogo analítico) se enuncia esta "tipologia" arquitectónica, a *baraque* é um guarda-sol. Em forma cónica ou

cilíndrica, as construções são rematadas por plantas ou flores gigantes, dando um efeito elíptico à composição. As suas *Tentes* (fichas nº 69 a nº 79 - catálogo analítico), ainda mais frágeis, já estão não só suspensas sobre as estacas como do próprio solo de suporte, onde estão figuras humanas de escala reduzida, só identificáveis pelo chapéu cónico. Em arquitectura ornamental são também desenhadas a série dos *Parasols Chinois* e as gravuras das fichas nº 170 a nº 173 (catálogo analítico). A gravura da ficha nº 170 (catálogo analítico) serviu como modelo de aplicação, em interpretação livre, alterada a composição vertical de origem por alongamento horizontal, numa tapeçaria de Aubusson pertencente à Fundação Calouste Gulbenkian.

Ainda em relação aos motivos de elementos construídos, no *Recueil des Fontaines Chinoises* as fontes são desenhadas e acompanhadas de figuras, numa relação compositiva da água como elemento ornamental, linha glosada pelo rococó: o jorrar de água de uma taça (ficha nº 62 - catálogo analítico) ou uma fonte inserida numa estrutura de madeira com cobertura de telhado cónico.

Em associação à arquitectura, desta vez à arquitectura efémera e da festa, contam-se os motivos de barcas e carros das gravuras do *Cahier de Douzes Barques et Chariots Chinois* (fichas nº 93 a 97 - catálogo analítico). Se por um lado, os motivos se relacionam com mais um esteriótipo do país chinês dos riquexós e dos grandes rios, canais e barcas, por outro lado as engenhosas invenções ornamentais não funcionantes (as rodas são de cordões de flores, os carros e as barcas puxadas por pequenos pássaros ou por animais imaginários) podem ser associadas a uma actividade criativa, à qual Jean Pillement não foi alheio na sua prática multifacetada de artista decorador. Na sua estadia na Polónia, fez projectos de arquitectura efémera, nomeadamente um desenho representando uma barca decorada com cordões de flores, em que a quilha tem a forma da cabeça de um monstro. Ainda no território da arte efémera desenhou alguns figurinos para teatro ¹⁴⁵.

Fauna e Flora para aplicar

A representação de animais de origem oriental ou puramente imaginários povoa as diferentes composições ornamentais. No conjunto autónomo *Cahier d'Oiseaux Chinois* (fichas nº 85 a nº

88 - catálogo analítico) pássaros gigantes são compostos por cabeça ou cauda de pavão ou bico de pato alongado no desempenho de acções de luta. Nas gravuras coloridas as cores utilizadas reiteram o carácter fantástico (e ornamental) destes animais. As composições são enquadradas lateralmente por vegetação que, uma vez mais, cria um efeito de elipse.

Os pássaros exóticos (faisões e pavões) ou imaginários acompanham várias composições, como objecto de caça ou montada na *Suite des Douze Pecheurs et Chasseurs* (fichas nº 112 a nº 123 - catálogo analítico) e na gravura da ficha nº 159 (catálogo analítico), ou figurando inúmeras vezes em poleiros circulares. A representação de pássaros surge ainda como motivo central ornamental nas estampas do *The Ladies Amusement* (fichas nº 261 e nº 262 - catálogo analítico), acompanhados decorativamente por diversos insectos. O desenho central na ficha nº 262 (catálogo analítico) foi utilizado como motivo aplicado em *japanning* numa peça de mobiliário pertencente à colecção do Metropolitan Museum of Art, New York ¹⁴⁶.

No desenho de insectos, partindo da forma natural dos escaravelhos, caracóis e outros, Jean Pillement inventa uma nova morfologia. Vários tipos de borboletas e libélulas são também compostos pelo autor, fazendo-os acompanhar de outros motivos de ornamento, o que ainda mais reforça a sua potencial aplicação decorativa, como complemento de composições.

Os símios surgem relacionados com as figuras humanas, como mais um elemento de composição de arabesco (ficha nº 101 - catálogo analítico) ou antropomorfizados (fichas nº 1 e nº 97 - catálogo analítico).

Se a ornamentação vegetal é uma constante nas composições ajardinadas de Pillement, a edição de esquemas compositivos de motivos florais autónomos é uma faceta fundamental da obra gravada do autor. As várias séries editadas acentuam também um carácter mais específico de aplicação, o desenho para a aplicação têxtil, sendo usado o motivo total ou fragmentado. Esta flora *pillementesca* toma o título de *chinoise*, na efectiva representação de exóticos bambus ou papiros, mas entrosa-se com composições de linhas rococó: troncos e caules irregulares, de linhas em "S", onde se inscrevem diferentes espécies num mesmo suporte vegetal (destaque-se o conjunto das fichas nº 174 a nº 181 - catálogo analítico).

As preocupações de fidelidade botânica não são totalmente ignoradas. Pelo contrário, o desenho mais científico é (re)utilizado de forma ornamental, seja no exemplo já referido, em



Painel decorativo de uma das salas do Palácio do Sobralinho, Vila Franca de Xira.

que um corte de uma flor mostrando a sua morfologia interna é transformado em motivo de ornamento e associado a uma flor composta e imaginada (ficha nº 188 - catálogo analítico), seja no desenho do limbo de uma folha, com as suas nervuras, que é utilizado para se inscrever o título do álbum (ficha nº 182 - catálogo analítico). Outra constante da composição floral são as flores formadas por plumas (fichas nº 223 e 224 - catálogo analítico). A origem destas flores é variada: as *Fleurs Persannes*¹⁴⁷ (gravadas pelo próprio Jean Pillement- fichas nº 192 a nº 196 - catálogo analítico), com formas de crustáceos ou com escamas; para os *Étoffes de Perse*, com diferentes invenções e inserções de folhas no cálice ou de pétalas em forma de folha (fichas nº 211 a nº 222 - catálogo analítico). Surgem também em arranjos florais (ficha nº 235 - catálogo analítico) ou em pequenos motivos autónomos em banda (ficha nº 236 - catálogo analítico)¹⁴⁸. No entanto, a marca indelével e constante na composição floral, que identifica a flora criada por este artista, é a flor em forma de campânula, isto é, a flor guarda-sol, sendo o

motivo "chinês" adaptado à forma das flores. Esta flor típica de Pillement está presente num painel de decoração de uma das salas do Palácio do Sobralinho, em Vila Franca de Xira.

As composições de *chinoiserie* de Jean Pillement, integradas formalmente numa linha de desenho rococó, desenvolvem toda uma gramática decorativa que dá voz a um povo mudo na sua identidade não retratada. O oriental só se reconhece visualmente por ligeiras transformações do corpo ocidental: em fisionomias étnicas e não individualizadas, de olhos amendoados, bigodes pendentes, cabelos em rabicho e chapéus cónicos, em trajes flutuantes mas numa gestualidade reduzida e tipificada.

Esta linguagem decorativa de Jean Pillement, levantada das relações estabelecidas entre grupos de motivos e temas presentes no *corpus*, denota uma pesquisa da diferença leve e ornamental. Numa enunciação de esteriótipos de uma nação e nunca na exposição de uma cultura, onde a alteridade é então fugidia a qualquer ressonância moral questionante dos costumes vigentes. Jean Pillement criou um receituário fácil para imaginar o diferente, não destruindo nenhum dos valores feitos convenção (a do recolhimento familiar e da natureza rural que a morfologia e função das suas gravuras assegura). Este imaginário é calmo, sem qualquer carga de um exotismo inquietante ou perturbador. Se a composição emoldurante de muitas das suas gravuras é um fenómeno recorrente na arte do ornato, metaforicamente estas estruturas compositivas podem ser olhadas como uma gaiola por onde se espreita um mundo humano, animal e vegetal, de natureza admoestada, que não afasta, pelo contrário, aproxima do que é desconhecido.

Capítulo 2 - notas

¹ CIONINI, Nicola - *I fiori del Catai. Introduzione alla figura e all'opera grafica di Jean-Baptiste Pillement e i suoi rapporti com la contemporanea produzione di tessuti d'arte in Europa*. "Rassegna di Studi e di Notizie Raccolta delle Stampe A. Bertarelli. Raccolte di Arte Applicata", Milano, Museo degli Strumenti Musicali, 1993, pp. 21-55.

² Refira-se, em particular, o caso do gabinete de estampas da *Staatlichen Kunstbibliothek* de Berlim, cuja coleção de gravuras de Jean Pillement era uma das maiores da Europa, tendo sido perdida na Segunda Guerra Mundial uma parte muito significativa deste espólio. Segundo o *Katalog der Ornamentstich-Sammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin* ultrapassava as duzentas gravuras, restando actualmente vinte e três unidades.

³ PILLEMENT, Georges - *Jean Pillement*, Paris, Chez Jacques Haumont, 1945, pp.87-95.

⁴ AUDIN, Marius et VIAL, Eugène - *Dictionnaire des Artistes et ouvriers d'art de la France*, 1919, pp.122-124.

⁵ GUILMARD, D. - *Les Maîtres Ornemanistes*, Paris, E. Plon et C.ie, 1880, pp.188 -190.

⁶ *L'oeuvre de Jean Pillement (1727 [sic] -1808)*, Ière série, col."Nos Maîtres du XVIII^eSiècle", I e II série, Paris, Les Éditions Guérinet, s.d. - século XIX; *Fleurs, oiseaux et fantaisies par J.Pillement 1719 [sic] - 1808*, Paris, Ernst ed., s.d.; fac-simile de CALAVAS, A. (ed.), Paris, s.d.; *Fleurs Idéales, persannes, chinoises*. Paris, Chez Rapilly, 1921.

⁷ *Nel 1755 Jean Pillement vi publica, in lingua inglese, a New book of Chinese ornaments [...] e costituisce un documento completo di quella "reinvenzione" dello stile cinese che era maturata nella prima metà del Settecento*, cf. PATETTA, Luciano, *L'Architettura dell'Eclétismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milano, Cittàstudio, 1991(1ª ed. 1975), p.11; cf. SYNGE-HUTCHINSON, Patrick *Some engraved designs of chinoiseries after Jean Pillement*. "The Connoisseur", London, 1968, January, p.37, cf. igualmente, PILLEMENT, Georges.- *Ob.cit.*, p. 26, e ARAÚJO, Agostinho - *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal. Temas de Pintura e seu consumo (1780-1825)*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras do Porto, vol.1, Porto, ed. do Autor, 1991, p.8 e nota 25 (p. 89).

⁸ Editado em Janeiro de 1758 cf. SYNGE-HUTCHINSON, Patrick - *Art. cit.*, p.34. Este conjunto é integrado na colectânea de Charles Leviez de 1767. Foi recentemente reproduzido no catálogo da exposição *Jean Pillement (1728- 1808) e o paisagismo em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1996, pp. 161-168.

⁹ Pierre-Charles Canot (1710-1777), um dos gravadores de eleição da obra de Jean Pillement, quer de *chinoiseries*, quer de flores e de temas de paisagem, foi *graveur de reproductions, né en France en 1710, mort à Kentish Town (Angleterre) en 1777*, cf. BÉNÉZIT, E. *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, Nouvelle Edition*, tomo 2, França, Librairie Grund, 1966, p.295 (2ª col.).

¹⁰ Com a inscrição: *Aparis chez C.Leviez rue St André des Arts vis a vis l'hôtel Chat.au V.eux. Pub.d accord.to act of parl.t 2 Jan 1758*.

¹¹ Com a inscrição: *A Paris chés Chereau fils/ Pub.d accord.to act of Parl.t 2 Jan 1758*. Cf. PILLEMENT, Georges - *Ob. cit.*, p. 65.

¹² Título segundo GUILMARD, D.- *Ob. cit.*, p. 190.

¹³ François-Antoine Aveline (1718-1780) desenhador e gravador a buril, nasceu em Paris em 2 de dezembro de 1718 e morreu em Londres em 1780. Filho de Antoine-Aveline (1691- 1743), *il travailla surtout pour des librairies de Paris.*, cf. BÉNÉZIT, E. - *Ob. cit.*, tomo1, p. 302 (2ª col.).

¹⁴ Com a inscrição: *London, Published accord to Act of Parl.t, March 1.st 1759*.

¹⁵ O conjunto está integrado na colectânea de C. Leviez (1767) e *Panneaux Chinois* é o título indicado por PILLEMENT; Georges, - *Ob. cit.*, p. 89.

¹⁶ Segundo o *Katalog der Ornamentstich-Sammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin*, p. 69.

¹⁷ Gravuras deste conjunto encontram-se no *Cahier de cartouches chinois*, pertencente à Bibliothèque d'Art et d'Archeologie, Paris, cf. GRUBER, Alain *Chinoiseries*. "Classique et Baroque", L'Art Décoratif en Europe (col.), vol.2, Paris, Citadelles & Mazenod, 1995, p. 265. A. Guérinet em *L'oeuvre de Jean Pillement (1727-1808)*, Ière série, dá a este conjunto o título de *Suite des Douze Figures symbolisant les douze Mois de L'Année*, e na lista de obras (pr. 55 a 66) designa-as como *Allégorie des douze Mois de L'Année*; é ainda descrito como *Une suite de douze grandes pièces représentant les mois de l'année personnifiés par des figures chinoises...* em GUILMARD, D.- *Ob. cit.*, p. 189.

¹⁸ Este conjunto existe igualmente em Milão, na *Raccolta delle Stampe A. Bertarelli*, cf. CIONINI, Nicola - *Art. cit.*, pp. 48-50.

¹⁹ A datação deste conjunto foi retirada do *Katalog der Ornamentstich-Sammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin*, vol. 2, p. 549.

²⁰ A correcta identificação e datação aproximada dos elementos foi possível através de CIONINI, Nicola - *Art. cit.*, p. 42, e foram retirados de *L'oeuvre de Jean Pillement (1727-1808)*, Ière série, ..., pranchas 80-83 / 84-87.

²¹ É a partir de 1768 que Jean Pillement usa o título de *Premier Peintre du Roy de Pologne*, após a sua estadia na Polónia entre 1764 e 1767, cf. ARAÚJO, Agostinho - *Jean Pillement: plenipotenciário da arte francesa junto de várias cortes da Europa*. "Jean Pillement (1728-1808) e o paisagismo em Portugal no século XVIII", (cat. da exp.) Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1996, pp. 55-56; e IDEM, *Ob. cit.*, vol.1, p.12 e nota 48 (p. 91).

²² A única entrada em BÉNÉZIT, E. - *Ob. cit.*, tomo 4, p. 686, com o nome de Hess, que poderá eventualmente corresponder ao gravador de Pillement, é a seguinte: Hess - *graveur né à Fulda vers 1740, mort à Genève 1814. On lui doit surtout de vues de Suisse*. A colecção de gravuras da Biblioteca Nacional tem vários exemplares destas *vues de Suisse*.

²³ Edouard Gautier D'Agoty (? - Milão 1784) foi gravador e engenheiro, e um dos impulsionadores da gravura a cor assim como outros membros da família; Jacques Fabien Gautier D'Agoty (1710-1781) esteve por sua vez ligado a, J. C. Le Bond o inventor da gravura a cores, e destaca-se da sua obra escrita *Lettre concernant le nouvel art d' Imprimer les tableaux avec 4 couleurs (1749)* cf. BÉNÉZIT, E. - *Ob. cit.*, tomo 4, pp. 184 e 185.

²⁴ A dificuldade na leitura da subscrição de uma das peças e a sua inexistência noutras, não permitiram alargar o número de elementos reproduzidos atribuindo-se apenas este a Edouard D'Agoty.

²⁵ Jean Pillement passa a assinar com o título de *Premier Peintre du Roy de Pologne*, após a sua estadia na Polónia até ao ano de 1768.

²⁶ Jeanne Denny ou Jeanne Deny (Paris 1749 - ?), gravadora. Ilustrou obras de Voltaire e de La Fontaine, cf. BÉNÉZIT, E. - *Ob. cit.* Tomo 3, p.186.

²⁷ O rosto foi reproduzido de *L'Oeuvre de Jean Pillement...*, le série; o seu par e a outra gravura pintado posteriormente foram recentemente reproduzidas no catálogo da *exposição Jean Pillement (1728-1808) e o paisagismo em Portugal no século XVIII*, p. 182.

²⁸ Seguindo o *Katalog der Ornamentlich Sammlung...*

²⁹ Jean Jacques Avril - *l'Aîné*, (Paris, 1744-1831), foi *dessinateur et graveur au burin [...]* Il grava un nombre considerable de planches qui obtinrent un grand succès lors de leur apparition. Son oeuvre comprend environ 540 pièces. Dans ce nombre figurent beaucoup d'ornements, cf. BÉNÉZIT, E. - *Ob. cit.*, tomo 1, p. 308. Não confundir com Avril, J.J.- Le fils (1771-1835).

³⁰ Dada a inexistência de subscrições e a lacuna de informação bibliográfica visual que permitisse a identificação totalmente segura, seguiu-se a indicação de *Parasols Chinois* do fac-simile de A. Guerinot-*L'Oeuvre de Jean Pillement*, pranchas 49-50, 72-73 e 74-75.

³¹ Cf. *Katalog der Ornamentstich-Sammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin*, p. 69.

³² Anne Allen: *travaillait à Paris en 1760-XVIII.e siècle. Elle grava des Fleurs d'après Pillement*, cf. BÉNÉZIT, E.- *Ob. cit.*, tomo 1, p. 111 (2ª col.).

³³ O título inscrito está ilegível na reprodução.

³⁴ Não foi encontrada qualquer informação respeitante a este gravador nas obras consultadas de referência bibliográfica de gravura.

³⁵ O conjunto de temática ornamental de troféus foi recentemente reproduzido no catálogo da *exposição Jean Pillement (1728- 1808) e o paisagismo em Portugal no século XVIII*, pp. 54-55.

³⁶ A indicação de Jean Pillement como *premier Peintre du Roi de Pologne* impõe esta datação.

³⁷ Não foi encontrada qualquer informação respeitante a este gravador nas obras consultadas de referência bibliográfica de gravura.

³⁸ Em GUILMAR.D. - *Ob. cit.*, p.188, este conjunto vem descrito como contendo representações de *Ponts, baraques et tentes chinoises*. A diversidade de gravadores, reiterando o título, permite a interpretação de se tratar de uma compilação de gravuras sem uma total unidade temática, o que, a par da inexistência de subscrições ou de datas em várias das gravuras, levou a uma integração, por atribuição dos temas ou por autoria de gravador, de algumas das reproduções.

³⁹ Tho's Vivares: Abreviatura de Thomas Vivares (Londres c. 1735- ?), *graveur, peintre et dessinateur* [...] *Élève de son père François Vivares. Il a gravé des paysages et des vues de Londres.*, cf. BÉNÉZIT. E - *Ob. cit.*, tomo 8, p. 595.

⁴⁰ Nas obras de referência bibliográfica consultadas, não foi encontrada qualquer informação respeitante a este gravador.

⁴¹ A datação deste álbum foi retirada de GUILMARD, D. - *Ob. cit.*, p. 188.

⁴² A visualização só do rosto do conjunto colocou uma dificuldade de integração de quatro gravuras com a mesma temática, que foram incluídas, por atribuição, no *Cahier de Parasols Chinois inv. et des. par J. Pillement premier peintre du roi de Pologne, gravé par Avril, chez Dalmon* seguindo a indicação como *Parasols Chinois* do fac-simile de A. Guerinot- *L'Oeuvre de Jean Pillement*, pranchas 49-50, 72-73 e 74-75.

⁴³ Os originais só apresentam subscrição de autor *Inventé et Dessiné par Jean Pillement* e a inscrição: *Ce vend chez Chereau*, e não apresentam subscrição de gravador. Com o mesmo título, há um conjunto gravado por Robert Cooper na colectânea de C. Leviez, 1767.

⁴⁴ Cf. VITORINO, Pedro - *Museus, Galerias e Colecções - Pillement, Aguafortista*. "Revista de Guimarães", vol. XXXVII, Guimarães, 1927, pp. 215 (reprodução de gravura pertencente à colecção Vitorino Ribeiro).

⁴⁵ Recentemente reproduzidas no catálogo da *exposição Jean Pillement(1728- 1808) e o paisagismo em Portugal no século XVIII*, pp. 178-179.

⁴⁶ Com a inscrição: *Printed for Eliz.th Backewell opposite Birch in Comhill London*.

⁴⁷ Jean June: autor de gravura a buril, de origem inglesa, *travaillant vers 1740-1770. Cet artiste employé surtout pour les librairies, grava aussi des paysages d'après Collet, des scènes de genre d'après Hogarth*, cf. BÉNÉZIT, E. - *Ob. cit.*, tomo 5, p. 197 (1ª col).

⁴⁸ Nas obras consultadas de referência bibliográfica de gravura, não foi encontrada qualquer informação respeitante a este gravador.

⁴⁹ As gravuras incluídas no conjunto *Recueil de différens Panneaux chinois* (da colectânea de Basan et Poignant-1772), foram retiradas, após a análise iconográfica, por se considerar que estavam aí integradas aleatoriamente.

⁵⁰ Uma das gravuras foi recentemente publicada no catálogo da *exposição Jean Pillement(1728- 1808) e o paisagismo em Portugal*, p.183.

⁵¹ Retirado de A. Calavas - Editeur, Paris, s.d.

⁵² *L'oeuvre de Jean Pillement (1727-1808)*, 1ère série...

⁵³ Retirado de: *L'oeuvre de Jean Pillement (1727-1808)*, 1ère série..., prancha 37-38. A origem da reprodução não permitiu averiguar se a imagem é um rosto constituído por três bandas de composições ou se se trata da reprodução em conjunto de um rosto e duas gravuras autónomas.

⁵⁴ Retirado de: *L'oeuvre de Jean Pillement (1727-1808)*, 1ère série..., prancha 17-18. A. Guérinet atribuiu o título de *Musiciens, Danseurs et villageois chinois*.

⁵⁵ Retirado de: *L'oeuvre de Jean Pillement (1727-1808)*, 1ère série..., prancha 49-50.

⁵⁶ Retirado de: *L'oeuvre de Jean Pillement (1727-1808)*, 1ère série..., pranchas 76-79 e 84-87. A. Guérinet atribuiu ao conjunto o título de *Fleurs Baroques chinoises*.

⁵⁷ Retirado de: *L'oeuvre de Jean Pillement (1727-1808)*, 1ère série..., prancha 51-52.

⁵⁸ *The Ladies Amusement or, Whole Art of Japanning made easy. Illustrated in upwards of Fifteen-Hundrede different Designs, on Two Hundred Copper Plates; consisting, Of Flowers, Shells, Figures, Birds, Insects, Landscapes, Shipping, Beasts, Vases, Borders, etc. All adapted in the best Manner for joining in Groupes, or being placed in single Objects. Drawn by Pillement and other Masters, And excellently Engraved. To Which is added, in Letter-Press, The most approved methods of Japanning; from the Preparation of the Subject to be decorated, to its being finished: With Directions for the due Choice of Composition, Colours, etc. etc. The Second Edition, N.B. The above Work will be found extremely useful to the Porcelaine, and other Manufactures depending on Design. London: Printed for Robert Sayer, Map and Printseller, at the Golden-Buck, opposite Fetter-Lane, Fleet Street.*

⁵⁹ Sem subscrição, embora pela sua gramática ornamental seja possível a atribuição.

⁶⁰ O nome deste gravador não surge com esta grafia nas obras consultadas de referência bibliográfica de gravura, colocando-se a hipótese de ser o mesmo gravador com outra grafia: Hemery, François-Antoine (Paris 1751- ?): *graveur en taille douce. Cet artiste occupa une place honorable parmi les bons graveurs du XVIII siècle [...]. On lui doit aussi les planches pour le Recueil d'ornements à l'usage des jeunes artistes par Cauvet, 1777*. Tratando-se do mesmo gravador, Patrick Syngé-Hutchinson classifica-o com um imitador, gravando *d'après Pillement*. Cf. SYNGÉ-HUTCHINSON, Patrick - *Art. cit.*, p. 37.

⁶¹ Este conjunto reaparece, nove anos depois, na colectânea coeva de Jean Pillement, editada por Charles Leveiz em 1767.

⁶² Título segundo GUILMARD, D. - *Ob. cit.*, p.190.

⁶³ Este conjunto pertence ao espólio da Bibliothèque d'Art et d'Archeologie - Fondation Jacques Doucet, Paris (não tendo sido possível a sua reprodução).

⁶⁴ A. Guérinet em *L'oeuvre de Jean Pillement (1727-1808)*, 1ère série ... dá a este conjunto o título de *Suite des Douze Figures symbolisant les douze Mois de L'Année*, e na lista de obras (pl.55 a 66) designa-as como *Allégorie des douze Mois de L'Année*; e é descrito como *Une suite de douze grandes pièces représentant les mois de l'année personnifiés par des figures chinoises...* cf. GUILMARD, D. - *Ob. cit.*, p. 189.

⁶⁵ Com a inscrição: *Published accordg to Act of Parlt, March, 1st, 1759*.

⁶⁶ O mesmo conjunto é reeditado em 1774, gravado por J.J.Avril.

⁶⁷ Título de GUILMARD, D. - *Ob. cit.*, p. 190.

⁶⁸ Um conjunto anterior a 1760 é editado com o mesmo título *Différents figures chinoises*, com inscrição: *Aparis chez C.Leviez rue St André des Arts vis a vis l'hôtel Chat.au V.eux. Pub.d accord.to act of parl.t 2 Jan 1758*, indicando a data de 1758.

⁶⁹ No *corpus* de imagem uma gravura de rosto tem o mesmo título, com a inscrição: *Se vend aParis Chez Leviez rue Saint andré des arts vis avis lhotel de Chateau Vieux Chez Mr.menissieu marchand dettoffes*, embora não tenha subscrição de gravador.

⁷⁰ Reaparece seis anos depois na colectânea coeva de Charles Leviez em 1767 e na colectânea de Basan et Poignant de 1772.

⁷¹ *Oeuvre de Jean Pillement, Peintre et Dessinateur célèbre. Composé de deux cents Pièces dont une partie gravée par lui-même à l'eau-forte; les autres par Canot, Revenet, Masson, Woollette et autres habilles Graveurs.La première partie contient 130 Sujets figurés, et ornements Chinois, ainsi que diverses Fleurs. Les 70 autres sont composés de jolis Paysages, de Marines ornés de Figures et d'Animaux, dont les Eléments, les Saisons, les Heures du jour, et autres Sujets très agréables. Se vend à Paris chez Leviez, marchand d'Estampes, rue Saint-André-des-Arcs, vis-à-vis L'Hôtel de Chateaux-Vieux, 1767*

⁷² A listagem segue os títulos atribuídos por PILLEMENT, Georges - *Ob. cit.*, pp. 88 -90.

⁷³ Com data de 1759, um conjunto dos *Cinq sens* é gravado por F. A. Aveline. J. J. Avril grava igualmente este mesmo tema.

⁷⁴ GUILMARD, D. - *Ob. cit.*, p.190.

⁷⁵ Com a inscrição: *pub.accord. to the Act of Parlement June 1758*, segundo PILLEMENT, Georges - *Ob. cit.*, p. 88.

⁷⁶ Conjunto de oito gravuras com quinze temas.

⁷⁷ A partir deste título, indica-se uma outra lista de um conjunto de gravuras que estava integrada num exemplar desta colectânea pertencente à Bibliothèque de l'Arsenal (Paris, cf. PILLEMENT, Georges - *Ob. cit.*, p. 90.

⁷⁸ Fim da lista referida na nota anterior, cf. PILLEMENT, Georges - *Ob. cit.*, p. 91.

⁷⁹ Este conjunto pertence ao espólio da Bibliothèque d'Art et d'Archeologie - Fondation Jacques Doucet, Paris (não tendo sido possível a sua reprodução).

⁸⁰ Este título é reeditado ou simplesmente incluído na colectânea coeva editada por Basan et Poignant, 1772.

⁸¹ *Oeuvre de Jean Pillement, peintre et dessinateur célèbre, contenant cent-vingt Pièces, Qui représentent divers sujets champêtres et agréables, Paysages, Marines, Sujets et Ornaments Chinois, Fleurs et Animaux, lesquelles ont été gravées en Angleterre et en France par Wollett, Elliott, Canot, Mason et autres. Se vend à Paris, chez Basan et Poignant, marchand d'Estampes, rue et Hôtel Serpente. 1772.*

⁸² Com a inscrição: *Ce Vend A Paris chez Le Viez Rue St. André des Arts vis à vis L'Hotel de Chateaux Vieux.*

⁸³ Com a inscrição: *Ce Vend ent chez Leviez Rue St. André des Arts vis à vis L'Hotel de Chateaux Vieux A Paris.*

⁸⁴ Uma das peças tem gravação de E. Gautier D'Agoty.

⁸⁵ Com a inscrição: *Se vend à Paris chés Basan et Poignant M.te d'Estampes, rue d'Hotel Serpente.*

⁸⁶ É possível que seja uma reedição do conjunto de 1760, embora este seja composto por menos duas peças.

⁸⁷ A partir deste título, indica-se uma outra lista de um conjunto de gravuras que estava integrada num exemplar desta colectânea pertencente à Bibliothèque de l'Arsenal (Paris), cf. PILLEMENT, Georges.- - *Ob. cit.*, p. 92.

⁸⁸ Este conjunto pertence ao espólio da Bibliothèque d'Art et d'Archeologie - Fondation Jacques Doucet, Paris (não tendo sido possível a sua reprodução).

⁸⁹ Com a descrição de *suite représentant des paysages et des motifs chinois dans un mélange de fleurs de fantaisie et de rinceaux rocaille*. GUILMARD, D - *Ob. cit.*, p.188.

⁹⁰ A partir deste título, a listagem obedece a um critério de peças não datadas mas com a possível ordem cronológica.

⁹¹ Poderá ser uma reedição do conjunto de 1760, no entanto a existência de um *Deuxième Cahier* com o mesmo tema permite deixar em aberto a possibilidade de ser uma edição que mantém o título, com outras gravuras.

⁹² Com este mesmo título existem mais dois conjuntos de cinco gravuras c.f. PILLEMENT, Georges.- *Jean Pillement*, Paris, Chez Jacques Haumont, 1945, p. 93, e GUILMARD, D - *Ob. cit.*, p.189.

⁹³ A data é atribuída por CIONINI, Nicola - *Art. cit.*, p. 39.

⁹⁴ Com este mesmo título existem mais três conjuntos de cinco gravuras com o nº 1, nº2 e nº3 inscritos cf. GUILMARD, D - *Ob. cit.*, p.189.

⁹⁵ Na colectânea de Basan et Poignant (1772) há um conjunto com este mesmo título. Poderá ser uma reedição, tratando-se de um conjunto não datado.

⁹⁶ Na colectânea de Basan et Poignant (1772) há um conjunto com este mesmo título. Poderá ser uma reedição, tratando-se de um conjunto não datado.

⁹⁷ Existe um conjunto com o mesmo título e do mesmo gravador datado de 1770.

⁹⁸ Com duas composições em cada peça.

⁹⁹ Existe um outro conjunto com o mesmo título e do mesmo gravador, com seis gravuras, também não datado, o que pode indiciar uma reedição.

¹⁰⁰ Este conjunto pertence ao espólio da Bibliothèque d'Art et d'Archeologie - Fondation Jacques Doucet, Paris (não tendo sido possível a sua reprodução).

¹⁰¹ Existe um conjunto, do mesmo gravador, com o título de *Jeu Chinois*, na colectânea de Basan et Poignant (1772). A datação deste conjunto é posterior a 1768, dado que o rosto indica Jean Pillement com o título de *Premier Peintre du Roy de Pologne*.

¹⁰² A data é atribuída por CIONINI, Nicola - *Art. cit.*, p. 42.

¹⁰³ Na colectânea de Basan et Poignant de 1772, está presente este mesmo título com o mesmo número de gravuras.

¹⁰⁴ Na colectânea de Basan et Poignant de 1772, está presente este mesmo título com o mesmo número de gravuras e datação de 1771, atribuída por PILLEMENT, Georges.- *Ob. cit.* p. 94

¹⁰⁵ Na colectânea de Basan et Poignant de 1772, está presente este mesmo título, com o mesmo número de gravuras.

¹⁰⁶ Na colectânea de Basan et Poignant de 1772, está presente este mesmo título, com o mesmo número de gravuras.

¹⁰⁷ O título deste conjunto surge igualmente na colectânea de 1772 da casa Basan et Poignant.

¹⁰⁸ *4 petits paysages avec ponts en ruines à la sanguine* - cf PILLEMENT, Georges.- *Ob. cit.*, p. 95.

¹⁰⁹ Em sanguínea.

¹¹⁰ Cf. ARAÚJO, Agostinho - *Experiência da Natureza...* ; cf. IDEM, *Aspectos do Ruinismo em Portugal: Jean Pillement e a Paisagem Pitoresca*. " Giovanni Battista Piranesi - Invenções, Caprichos, Arquitecturas. 1720-1778. Catálogo. Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico/ Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 1993, pp.128-137; cf. igualmente artigo recente do mesmo autor, ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de - *Jean Pillement: plenipotenciário da arte francesa junto de várias cortes da Europa*." Jean Pillement (1728-1808) e o paisagismo em Portugal no século XVIII" pp. 43-73.

¹¹¹ *Jean Pillement vem dar corpo a um imaginário ultramarino [...] e fazia-o também em sintonia cultural com o momento europeu, idealizador das longínquas paisagens e sociedades não corrompidas pela civilização.(...) Essa abertura não a poderia protagonizar de facto um pintor nacional* - cf. ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de - *Experiência da Natureza...*, p. 2.

¹¹² IDEM, *Ibidem*, p. 13-31.

¹¹³ Foi realizada uma pesquisa arquivística, sem resultados, no Arquivo Histórico do Porto (Livros de Décima de Arruamentos e Livros de Décima de Maneio, da freguesia de Nossa Senhora da Vitória, entre 1780 e 1784) na tentativa de confirmar a sua residência na freguesia de Nossa Senhora da Vitória (onde se localizava a Porta do Olival), o que poderia atestar da real existência desta Escola e da presença efectiva do artista.

¹¹⁴ Cf. *Um património artístico*, Lisboa, Ed. Banco Português do Atlântico, 1983.

¹¹⁵ Cf. STOOP, Anne de - *Quintas e palácios nos arredores de Lisboa*, Porto, Liv. Civilização, 1986, p. 264.

¹¹⁶ Cf. ARAÚJO, Agostinho - *Jean Pillement: plenipotenciário da arte francesa junto de várias cortes da Europa...*, p. 57

¹¹⁷ Cf. ARAÚJO, Agostinho - *Experiência da Natureza*, p. 5 e PILLEMENT, Georges - *Ob.cit.*, p. 15.

¹¹⁸ Cf.o título completo da obra, nota 58

¹¹⁹ Cf. BATOWSKI, Zigmunt - *Jean Pillement na Dworze Stanisława Augusta*, Varsóvia, s.e, s.d., p. 38.

¹²⁰ Cf. ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de - *Jean Pillement: plenipotenciário da arte francesa junto de várias cortes da Europa*, pp. 55-56. Nos rostos dos álbuns posteriores a esta estadia, o título de *premier Peintre du Roi de Pologne* é igualmente usado (por vezes com a grafia *Pologn*).

¹²¹ A tradição no campo da gravura em Paris era obviamente anterior ao século XVIII. No século XVII, marcado pelas figuras de Mariette, de Langlois, ou de Audran para a gravura de reprodução, Paris (a par de Roma) era já um centro intensivamente criador e difusor, para o qual em muito terá contribuído a libertação de regras de corporação a que outras artes estavam submetidas. Segundo o édito de *Saint-Jean-de-Luz* de 1660 *La gravure dépend de l'imagination de ses auteurs et ne peut pas être assujettie à d'autres lois que celles de leur génie* - cf. KUHNMUNCH, Jacques - *Le commerce de la gravure à Paris et à Rome au XVII.e siècle.* "Nouvelles de L' Estampe", Paris, nº 55, Jan.- Fev. 1981, p. 12.

¹²² *Robert Sayer was for many years one of the principals print and map sellers in London with promises at the Golden Buck, Nº 53, Fleet Street. [...] In addition to prints and maps Robert Sayer also sold materials for Japanning [...] books of architecture and ornaments* - cf. *The Ladies Amusement or whole art of japanning made easy*, Newport- England, The ceramic book company,1966 (edição facsimilada da segunda edição de 1762), no prefácio, s.p.

¹²³ Edward Edwards (1738-1806) em *Anedocte of Painters*, editado em 1808, citado por SYNGE-HUTCHINSON, Patrick - *Ob. cit.*, p. 35.

¹²⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 35.

¹²⁵ IDEM, *Ibidem*, p. 35.

¹²⁶ GUILMARD, D. - *Ob. cit.*, p. 188.

¹²⁷ VITORINO, Pedro - *Art. cit.*, pp. 216-218. Cf.ficha nº 160 - catálogo analítico.

¹²⁸ Cf. exemplos, as fichas nº 155 a 157- catálogo analítico.

¹²⁹ Cf..exemplos, as fichas nº 32 a 51- catálogo analítico.

¹³⁰ PILLEMENT, Georges - *Ob. cit.*, p. 22.

¹³¹ Outro passo da *Memoire* - cf. PILLEMENT, Georges - *Ob.cit.*, p. 19.

¹³² *The Ladies Amusement or whole art of jappanning made easy*, Newport- England, The ceramic book company, 1966 (edição *facsimilada* da segunda edição de 1762), pp. 3-4.

¹³³ Com a definição de predominância não se pretende realizar um tratamento quantitativo e muito menos estatístico do número de composições verticais ou horizontais ou do número de vezes que um motivo é repetido. Seria despropositado um tratamento desse teor, quando se realiza uma análise de composição e representação na qual o que importa destacar é a compreensão das repetições e da sua função no conjunto do *corpus*.

As composições verticais eram as mais frequentes na decoração têxtil já que os padrões de aplicação das manufaturas de seda ou algodão coevas eram preferencialmente verticais. Cf. CIONINI, Nicola - *Art. cit.*, p. 32.

¹³⁴ Segundo Nicola Cionini, as composições horizontais não eram típicas de aplicação ao têxtil, o que justifica que a influência de Jean Pillement sobre a produção sua contemporânea de tecidos *non sia circoscrivibile a qualche serie particolare di modelli, bensì tributabile al complesso della sua opera [...]* capace di riscuotere il favore del pubblico - cf. CIONINI, Nicola - *Art. cit.*, p. 32.

A última série usada como exemplo teve um dos seus elementos aplicado não ao têxtil, mas como modelo de pintura decorativa - cf. *observações* da ficha nº 29 - catálogo analítico.

¹³⁵ *Le goût chinois appunto, che tuttavia nelle composizione di Pillement è spesso esclusivamente sinonimo di bizzarria e irregolarità.* Em CIONINI, Nicola - *Art. cit.* p. 32.

¹³⁶ No *Treatise on Civil Architecture* de William Chambers, datado de 1759, uma prancha explicitava a hipotética evolução da ordem dórica a partir das barracas primitivas - cf. SUMMERSON, John - *El Lenguaje clásico de la arquitectura*, 9ª edição, Barcelona, Gustavo Gili, 1994, p.122 e cf. igualmente PATETA, Luciano - *Ob.cit.*, p. 14.

William Chambers publicou posteriormente *Designs of Chinese Buildings, Furnitures ... With annexed a description of their Temples Houses, Gardens*, em Londres, 1757, o que preparou e sedimentou a moda do jardim Anglo-Chinês, em que Chambers teve um papel único quer na sua divulgação quer na sua teorização. A sua obra *Dissertation on Oriental Gardening* é publicada em 1772. Cf. PATETA, Luciano - *Ob.cit.* p. 15.

¹³⁷ *On a pu dire qu'il a inventé le "chapeau chinois"[...] il a imaginé non moins la pagode, le jonque, le parasol, des courbes, des ponts, des clochetes.*

cf. *Oeuvre de Jean Pillement (1727-1808)*.

¹³⁸ *Idée Générale d'une collection complete d'Estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'Images*, À Leipsic et Vienne, chez Jean Paul Kraus, 1771, p. 173.

¹³⁹ *Ibidem*, pp. 502 a 503.

¹⁴⁰ Cf. LAFFINER-CREPIN, Marylène - *Le Salon aux Balançoires Chinoises: Le Hôtel de Sélys Long Champs à Liège*. "Bulletin de la Société Royale de Vieux-Liège", Liège, tome VIII, nº 184, Jan-Mars 1974, pp. 332-338.

¹⁴¹ PATETTA, Luciano - *Ob. cit.*, p. 11.

¹⁴² Em BOOTHROYD, Ninette *et al.* - *Le Voyage en Chine. Anthologie des voyageurs occidentaux du moyen age a la chute de L'empire chinois*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 230.

¹⁴³ PATETTA, Luciano - *Ob.cit.*, p. 14.

¹⁴⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 14.

¹⁴⁵ Cf. BATOWSKI, Zygmunt - *Ob. cit.*, figura nº 1, p. 4 e p. 40.

¹⁴⁶ Cf. KISLUK-GROSHEIDE, Danielle - *A Japanned Cabinet in the Metropolitan Museum of Art*. "The Metropolitan Museum of Art Journal", New York, 1984-1985.

¹⁴⁷ Os motivos florais das fichas nº 193 e 194 são os exemplos dados por F. Meyer para o que designou de flora imaginária - cf. MEYER, F. S. - *Manual de Ornamentación*, 5ª Ed., México, Gustavo Gil, 1995, láminas 46 e 47.

¹⁴⁸ Este tipo de motivos são indicados e foram aplicados em acharoadado - cf. RAMBO, James I. - *Some French and English Tole in the Cooper Union Museum*, "Chronicle of the Cooper Union Museum for the Arts of Decoration", vol.2, 3, New York, 1951, pp. 67-84.

Práticas de exotismo orientalizante

A aproximação a um desconhecido geográfico poderá ser uma primeira e básica definição de exotismo ¹. Interessa, aqui, esboçar algumas das linhas do exotismo orientalizante, que se manifestou no século XVIII na criação de um imaginário Oriente, o qual, partindo do estereótipo topológico e cultural, foi um dos modelos de inspiração mais fortes para a produção artística nas suas várias vertentes e pretexto para a reflexão ocidental dos *philosophes* ². Um Oriente vago, de fronteiras esbatidas e de largo espectro de absorção de intenções e imaginações ocidentais.

Perante o vasto campo de reflexão que a problemática do exotismo envolve, foi necessária, para cercear objectivamente esta exploração do exotismo orientalizante, a limitação de observação e análise a alguns exemplos nacionais e internacionais.

Actos políticos ou religiosos, festividades e quotidianos registaram nas suas práticas, apontamentos deste exótico.

Os dois casos em análise, um político, o relato de uma embaixada portuguesa a Pequim, datada de 1753; e outro, no âmbito da festa, as celebrações em honra do nascimento da Infanta D. Maria Teresa, em 1793, no Porto. Tratam-se de manifestações significativas de relação com a alteridade: política e concreta no contacto com o Oriente, no primeiro caso; de alteridade presente na festa como rompimento de um quotidiano, no segundo caso.

*A Relação da Jornada que fez ao Império da China e Summaria Notícia da Embaixada que deo na Corte de Pequim Em o primeiro de Maio de 1753, o Senhor Francisco Xavier Mendonça...*³, além do registo de uma acção de âmbito político, deixou tópicos de uma relação com o Outro oriental expostos em clara narração exótica. A atenção à descrição dos detalhes dos trajes, às cerimónias rituais e gastronómicas, à troca de ofertas, deu corpo a um esforço de reconhecimento cultural ocidental, integrando-se na longa tradição das narrativas e descrições de viagens. Narrativas que prepararam séculos antes, entre o maravilhoso e o real, o real contacto com outros povos, no que Tzvetan Todorov definiu como: *Os europeus conhecem já, a partir do seu próprio passado e presente, a pluralidade das culturas. De certa forma, têm uma casa vazia onde podem colocar as populações recém-descobertas sem que isso perturbe profundamente a sua imagem global do mundo*⁴. No entanto, nesta *Relação*, não deixou de estar concomitantemente presente essa outra tradição política que foi a embaixada e o alcance

particular que este tipo de actos detinha nos estados orientais: *As atitudes dos governantes sínicos (...) no que respeita à diplomacia e ao comércio marítimo podem apenas ser caracterizadas se se discutirem sociedades altamente díspares (...) em confronto com os interesses europeus e uma percepção diferente do tempo e do espaço. O objectivo teórico da diplomacia (...) na China era de reforçar a percepção do estado, da sua posição no universo* ⁵.

O que ressalta na *Relação* é esta percepção da diferença, mas num discurso eficaz de articulação do que foi visto e do que deve e pode ser reconhecido, tipificando e classificando os gestos, os costumes e mesmo as políticas orientais. *La connaissance issue de ces récits n'est pas pour autant innocente (...) l'image de l'autre se prête à une exploitation non seulement épistémologique mais aussi idéologique. Dépendant de l'imaginaire, l'image de l'autre n'est ni vraie ni fausse car son critère est celui de l'efficacité* ⁶.

A viagem que o Conselheiro Francisco Xavier Assiz Pacheco realizou, entre Macau e Pequim, é relatada em carta pelo padre jesuíta Newille. A viagem e estadia duraram mais de um ano. A partida da embaixada de Macau deu-se a 20 de Dezembro de 1752 e a chegada a Pequim, em meados de 1753. A chegada era assim descrita: atrás do cortejo da comitiva *seguia Sua Excelência* [Francisco Pacheco] *em huma rica e magnifica cadeira Européa de veludo carmezim bordada a ouro, de bordadura da Europa (...)* O Xu Ta Gin, Governador de Pekim, tinha dado ordem para que as ruas por onde havia de *pasiar* estivessem bem varridas, e regadas com agua, e tinha feito saber ao povo, que devia estar com grande respeito e em socego ⁷.

Em nota, referia o narrador, *he de estylo desta Corte, que ninguém pode visitar nem ter correspôndencia com algum ministro estrangeiro, sem licença expressa do Imperador* ⁸.

Foi com o governador indicado que foram decididas as marcações da audiência com o Imperador.

À chegada ao palácio imperial, após a passagem pelos vários pátios até à porta de *Tai Ho Tien* a comitiva tinha que aguardar e *admiravão-se muito os Chinas de que os soldados, e mais gente da comitiva de Sua Excelência que ficáraõ por espaço de tres horas na primeira porta estivessem tanto tempo sem se mover (...) ou se agastassem da molestia que recebiaõ dos mesmos Chinas, os quaes não se satisfazendo só de ver, e de observar apalpavaõ as botas, e os vestidos e ainda os jaezes e os ornatos dos cavalos e esta paciencia e civilidade, e modestia dos soldados agradou muito aos Mandarins* ⁹.

Após a primeira audiência, *foy Sua Excelência convidado a ir ver os edifícios, exercicios de cavalos, luctadores, jogos de flexas e muitas diversidades de brincos e jogos curiosos*¹⁰.

O relato foi estabelecendo os passos e momentos da estadia da embaixada: *Foy Sua Excelencia conduzido com toda a sua comitiva a hum grande campo interior cheyo de pavelhões ou barracas ao modo cínico. Aqui se deo o banquete de cerimonia a que assistio o Imperador com os seos grandes, e Corte que o acompanharaõ com grande pompa, e ao som de vários instrumentos athé assentar-se no seu trono (...) Na frente da parte do Oriente estavaõ os grandes, convidados ao banquete dando a mais nobre, que no Rito Tartaro é a do Occidente, aos nossos Européo (...) Pouco se comeo aqui porque nestos actos gastaõ os Chins mais tempo em cerimonias que em comer, bebeo-se o chá, e varios vinhos, tudo com gestos e cerimónias que não he facil explicar*¹¹.

Seguiu-se a descrição do período de tempo da estadia da embaixada até ao dia da partida em que Francisco Pacheco foi outra vez admitido à presença do Imperador. Após a audiência, o embaixador recebeu ainda uma visita, com o recado de se mandar fazer retratar por ordem e pedido do Imperador¹². O último contacto entre o Conselheiro e o Imperador foi descrito como o momento de entrega dos últimos presentes (segundo o redactor da jornada, os presentes oficiais já tinham sido trocados anteriormente), *dando-lhe o Imperador hum vaso de louça,(..) hum livro com pinturas, huma boceta para tabaco e um Abano, o que tudo na presença dos Chinas hé honra suprema sendo mayor valor de tudo ser dada da própria mão do Imperador*¹³. A *Relação* termina com a descrição do retorno da embaixada a Macau.

A partir destes excertos podem ser lançados tópicos de interrogação e exploração sobre a matéria em análise. Seriam outras as interrogações e outros os excertos, se o enfoque fosse de carácter mais histórico e político, pretendendo averiguar da intenção ou intenções da embaixada (embora a fonte seja bastante omissa neste campo), ou sobre a presença jesuítica na China, já que a jornada foi descrita por um padre daquela Companhia e nomes essenciais à presença dos Jesuítas na China são aí referidos, como os do pintor Jean Denis Attiret ou do pintor e arquitecto Castiglione.

É uma percepção visual ocidental sobre o Outro oriental que se encontra residualmente nesta narrativa. A distinção entre o europeu e o oriental faz-se desde a descrição do primeiro

transporte de aparato até ao diferente lugar que europeus e chineses ocupavam na ordenação ritual do banquete.

Traça-se a distinção de um corpo diferente, que o narrador destaca quando se refere à impassibilidade dos soldados (europeus) face à manifestação amistosa do povo (oriental) ou no ritual incompreendido das cerimónias gastronómicas ou ainda nos *brincos e jogos curiosos*, sendo a gestualidade do corpo físico não decifrada, só visualmente percebida. Entre a visão descritiva e o conhecimento adiado, reconhece-se um dos elementos particulares desta alteridade definida visualmente, mas aprioristicamente sobranceira aos corpos e gestos diferentes¹⁴. No mesmo sentido, se pode reflectir sobre o destaque dado às *barracas ao modo cínico* e aos presentes oferecidos. Entra-se no domínio da objectualidade, não de corpos mas de objectos ou arquitecturas, onde a referencialidade têm um ponto de vista pejorativo e ocidental. A arquitectura é de pavilhões ou de *barracas* (como também são *barques* as estruturas desenhadas nas gravuras de Pillement); e a entrega de presentes, é realçada não só pela importância do acto que reflecte, mas na carga objectual de identificação que os define dentro da tipologia dos objectos orientais (importados) já ocidentalmente bem conhecidos desde o século XVI.

A designação e nomeação de toponímia chinesa vertida em grafia ocidental contrasta com a não personalização do nome do Imperador, o que pode ter residido na ignorância do autor do texto ou então, hipoteticamente, o nome foi dispensado pelo reconhecimento da figura carismática do estado chinês. Observe-se, aliás que o nome do Conselheiro (e representante do Rei de Portugal) nunca é referido, sendo sempre designado pelo seu tratamento, o que levanta a constatação da não nomeação, quer do Embaixador, quer do Imperador, substituída, em ambos, pela fórmula considerada adequada de tratamento. Estaria talvez também presente, não uma equiparação de poderes, mas um anonimato reverenciador homogeneizante para os dois representantes, do poder ocidental e do poder oriental.

É pelo domínio visual que se relata o diferente numa apriorística conceptualização da sua condição de Outro. O conhecimento do diferente não é efectivo: é realizado por um reconhecimento tipificado e preparado para ver, e designar, o que eventualmente se desconhece e não se domina¹⁵.

No outro caso em análise, registre-se as acções presentes e alguns elementos decorativos nas celebrações decorridas no Porto, em honra do nascimento da Infanta D. Maria Teresa (29 de Abril de 1793) ¹⁶. Os diferentes momentos destas festas ocorreram em diversos dias na cidade. Incluíram a obrigatória celebração de acção de graças e o *Te Deum*, que foram seguidos pelas festas públicas, compostas por diversas manifestações, cortejos, bailes e touradas. Para os cortejos, que precediam as touradas, foram criados carros triunfais e alegóricos; um deles *figurava huma aspera montanha e que a seu tempo se transformava em huma deliciosa barraca chinesa* ¹⁷.

Noutra descrição, comentavam-se os cortejos que envolviam *muitos mascarados com exquesitos e jocosos inventos, adornarão todos os dias as ruas do Porto, fazendo-se entre elles singulares trez muito ricos, e vistozos bailes que merecerão a atenção de todos. No grande e bem delineado curro, que se fez no Largo de Santo Ovidio, ouverão pelo espaço de oito dias combates de muitos touros. A todos estes combates precedião quatro carros triunfais (...) Era o terceiro huma casa de campo chinesa, após hum numerozo baile de chinos, que pela riqueza e propriedade dos vestidos, e mascaras fazião sobresahir a natureza da dança daquela amacacada nação* ¹⁸. Ainda nestes festejos, a decoração de uma das salas da Casa da Feitoria imitava um bosque "à chinesa" ¹⁹.

Nos festejos de 1795, também no Porto, em honra do nascimento do Príncipe da Beira, D. António, um outro carro alegórico apresentava um elefante que suportava uma construção (uma ocidental torre ou talvez uma representação esquemática de um pagode) e ainda uma figura que representava o "imperador dos chinos" segurando na mão direita *hum ceptro e na esquerda um guarda-sol chins* ²⁰.

Nestas diferentes manifestações da festa, o exótico orientalizante surgia na máscara, no traje e na arquitectura efémera. O Oriente é tratado e reduzido a uma fonte de inspiração estritamente decorativa. As arquitecturas alegóricas, os corpos ocidentais travestidos à chinesa e mesmo a figura de um outro Imperador, (este pouco mais esteriotipado que o Imperador da *Relação*), rei carnavalesco e já não figura carismática de um poder, mas representativa (decorativamente) deste Oriente, terra de guarda-sóis e de um povo dançarino.

A reiterante presença do gesto tipificado surge também na definição etimológica do termo *Chim* ou *Chino*. Segundo o *Vocabulário Portugues e Latino*, do Padre Rafael Bluteau, a

antiguidade deste nome está fundada na mesma lingoa da China, porque a cortezia, e saudação dos Chins, quando se encontrão, he cerrar o punho da mão esquerda, cobrindoo com a direita e ambas assi juntas chegallas muitas vezes ao peito, inclinando com a cabeça & o corpo todo, & repetindo muitas vezes esta palavra Chim, com que significão terem ao amigo metido & impresso bem dentro n'alma ²¹.

Esta coreografia dócil de uma gestualidade tautológica, estava facilmente sujeita, (tal como a sua definição já esteriotipada) à fácil imitação "macaqueada", grotesca e decorativa. No entanto, realiza-se numa inversão dos grotescos e arabescos das *singeries*: nestas, a elegância humana é metamorfoseada em acções de símios; nas danças portuenses ou na saudação "etimológica", o humano é, nas suas acções, imitador dos macacos (também chineses).

O corpo coreografado (simiescamente) foi também levado a palco em representações mais sérias. Vários exemplares de textos dramáticos de temática chinesa foram editados, e, representados (com figurinos aturquesados), ao longo do século XVIII. Destes, destacou-se *L'Orphelin de la Chine* ²² de Voltaire, que foi traduzido e representado em diferentes países. Em Portugal, o pedido de autorização à Real Mesa Censória para a representação do *Orfão da China* ²³, datou de dezasseis de Maio de 1774 ²⁴.

Em corpo de palco, o "chinês" e a sua nação são representados de uma forma igualmente decorativa, já que a estrutura das peças se confina às ocidentais regras da tragédia e da comédia. Este decorativismo dos ambientes orientalizantes está também presente, não numa representação teatral, mas numa outra representação bem individualizada (se bem que com laivos de arrojo do romanesco e do dramático) na personalidade (quase teatral) de William Beckford. Na sua permanência em Portugal, desde 1787, Beckford foi um testemunho e um "produtor" de práticas exóticas, também orientalizantes. Adaptou-se ao clima ameno de Sintra e de Portugal e rodeou-se (num exemplo fundamental da sua presença e fama) dos orientalizantes mas portuguesíssimos tapetes de Arroiolos: *I laid in a stock of carpets for my journey, of strange grotesque patterns and glaring colours [...] I have spread them all round my bed, and they make a flaming exotic appearance* ²⁵.

Esta característica pose exótica, define, de forma abrangente, as práticas de um exotismo orientalizante. O corpo do oriental é reduzido a um humano decorativo, numa pré-

conceptualização estritamente visual, definindo superficialmente uma nação como adereço. Adereço para decorar, ou, com a mesma matriz, adereço oriental para reflectir em formas e estruturas absolutamente ocidentais. No exotismo orientalizante setecentista em Portugal e no estrangeiro, de facto, *ne se pose guère la question de la description de la réalité étrangère. Il la réduit à quelques éléments connus, que ceux-ci releve du stéréotype culturel ou des débats d'idées qui dominant alors* ²⁶.

Esta redução é ainda mais significativa para o caso português, se se considerar o longo e privilegiado contacto com o Oriente. Agora, nestas manifestações setecentistas do exótico, esse velho encontro parece marcar menos que a moderna influência estrangeira, na profunda voga orientalizante que se praticava e se disseminava dos principais centros europeus.

Considerações finais

A *chinoiserie* não foi um fenómeno com uma matriz de estrutura arqueológica ou científica.

Partiu da imitação de técnicas e formas orientais que, pela acção ocidental de artistas e de artífices nelas implicados, devieram técnicas, formas, e motivos orientalizantes. Enformou-se, de um modo fragmentário, pela exploração de técnicas imitativas - o acharoadado, o verniz *Martin* ou a pasta tenra - e pelos modelos e motivos interpretados em suportes diferenciados, transferidos para a decoração objectual ou arquitectónica.

A produção e gosto pelo ornato de *chinoiserie*, conteve, em potência, a noção de fragmentarização apontada, já que o modelo, tipo ou motivo decorativo permitiu a sua aleatória aplicação em diferentes escalas - da decoração de uma chávena ou de uma jarra, à tela ou à tapeçaria. Esta noção de fragmentarização, conciliada na miscigenação de objectos originais, cópias, ou em invenções apropriadas, coleccionadas e expostas, pode ser conceptualmente conclusivo para uma definição do fenómeno da *chinoiserie*.

A noção de fragmentarização pode ser também aplicada à própria composição de gravura de ornato orientalizante de Jean-Baptiste Pillement. A invenção deste artista de ornamentos de *chinoiserie* concretizou-se numa repetição alternada, feita equivalência de motivos e temas e nunca numa pura e simplista duplicação.

Afirmou-se esta riqueza de "invenção" na quantidade de pranchas publicadas e no número de gravadores nela implicados: P. C. Canot e J. J. Avril, foram os mais representativos, mas também Jeanne Denny, Anne Allen, Jean June, N. M. Demonchy, Hess, os irmãos d'Agoty, Thomas Vivares, P. Bence ou Robert Cooper. A recolha efectuada de gravuras de *chinoiserie* de Jean Pillement permitiu, não só, registar estes nomes, como também, os dos maiores responsáveis pela edição e reedição de grande parte desta obra, o londrino Robert Sayer e o parisiense (anglicizado) Charles Leveiz; e ainda o novo nome de um gravador, Ferry, do qual ficou em aberto a sua precisa identificação como artista, a não ser, precisamente, a de abridor a partir de desenhos ou gravuras de Pillement.

Novas séries e peças soltas, não registadas nos elementos bibliográficos foram acrescentadas: o *Cahier de Petits Ornaments et Figures Chinoises* (fichas nº 142 a 144 - catálogo analítico) e as peças soltas gravadas por Ferry (fichas nº 145 a 147 e fichas nº 163 a 165 - catálogo analítico).

A exaustividade da recolha não foi exequível e prefigurou-se uma hipótese. Se, por um lado, é possível continuar a recolher "fragmentariamente" em outras colecções de gabinetes de estampas ou de particulares que não foram agora contemplados, por outro lado, afigura-se de uma forma mais segura, a suspeita indiciada na realização do levantamento: a sucessiva edição e reedição de cadernos e peças, as cópias, a partir de gravuras, afastam a possibilidade de concretização de um (ideal) *catalogue raisonné*.

No entanto, a recolha efectuada permitiu, firmemente, analisar a especificidade das gravuras de *chinoiserie* deste artista. A constituição deste corpo iconográfico, avançou sobre estudos de recolha mais específicos e realizados em função da exploração de exemplos de aplicação da obra de Pillement ²⁷. Esta opção do trabalho e o seu resultado poderão vir a ser utilizadas em investigações não alheadas do recurso ao método iconográfico, princípio e fim do nosso estudo que poderá ser útil nas pesquisas sobre obras de decoração orientalizante, atribuídas a Pillement ou a seus discípulos e continuadores.

A rede de reflexão tecida em volta do *corpus* reunido permitiu o estabelecimento de coordenadas de composição e representação e a criação de pontes entres os diferentes temas e motivos das gravuras recolhidas.

A representação nas composições introduziu-nos no mundo "chinês" de Pillement: uma figuração humana em que só a mudança de postura se transforma, criando uma raça de pequenos e divertidos homenzinhos de chapéu à chinês. Corpo reduzido, indumentária obrigatória, o chapéu ou o guarda-sol, variando de materiais desenhados, mas que ilustram sempre uma representação de um corpo imóvel ou simplesmente destacado para ser colocado num reduzido e pré-determinado número de lugares e funções na paisagem ou na representação solitária. Invadiu este "país" uma vegetação repetida, ampliada ou diminuída, associada de composição para composição, com uma flora característica, cujas raízes assentam num solo de diversificar para aplicar.

A redução a tipo, do povo chinês, verificou-se também nos portugueses *chins* ou *chinos*. A alteridade exótica orientalizante constitui-se, nos corpos visuais ou impressos, pela decorativização de um Oriente que foi resultado de um declarado e superior olhar europeu setecentista. Olhar que se concretizou em práticas "impressas", "descritas" ou só dançadas e representadas.

Decorrente desta voga do exótico oriental, Portugal adoptou-o, adaptou-o e desenvolveu-o em adesão às modas europeias. Se não foi possível afirmar, documentalmente, uma presença específica e particular de gravuras de ornato orientalizante, avançou-se, nos dados documentais recolhidos, na detecção deste gosto exótico. Em hipótese, ficou o tipo ou os tipos decorativos da gravura garantidamente importada para as Reais Fábricas da Louça e das Caixas de Papelão e Vernizes. No entanto, afirmou-se a forte presença de técnicas "orientalizantes": no acharoadado produzido nas manufacturas pombalinas ou ainda na eventual possibilidade de uma pressão de consumo de gosto exótico, através de encomendas directas e selectivas dos acabamentos, inferidas da documentação explorada da Real Fábrica de Pentes de Marfim, das Caixas de Papelão e de Vernizes. Uma muito assinalável importação de técnicos estrangeiros, sobretudo franceses, também pode ser tido como um elemento coadjuvante para, mais que a instalação, o desenvolvimento de um gosto orientalizante.

A reflexão e análise sobre o fenómeno decorativo da *chinoiserie*, a especificidade das gravuras de Jean Pillement, a detecção, quer de práticas, quer de técnicas denotadoras de um gosto orientalizante convergem, exactamente, como vectores deste exotismo orientalizante que vingou na Europa de Setecentos, com as suas particularidades e variantes de país para país.

Algumas questões, de natureza mais alargada ficaram ainda em aberto. Estas, foram motivadas pela atenção dada ao conjunto de imagens recolhido, pelo período de tempo estudado e pela sua inserção na problemática do exótico. Partiu-se, então, para um levantamento questionante ainda hoje, contemporâneo, em torno das complexas redes das relações humanas inter-culturais: a visualização indirecta como fenómeno de conhecimento, travado sem uma contemplação desinteressada, mas, pelo contrário, numa utilização de efeito rápido de adaptação, enquanto prática de gosto de longa e calma presença; e, a fragmentarização em tipos de uma população desconhecida, homogeneizada em esteriótipos.

É sempre um corpo colectivo desenhado e concebido de um só ponto de vista e fruição, o europeu. Este controlo de corpo e gestos, entendido em Pillement, pela constante variação dos elementos de composição dos ornamentos, em volta do bi-unívoco lazer ou trabalho, transfere-se na veiculação de uma lógica de imagens, que pela sua aplicação múltipla, puderam invadir os pequenos gestos. Ora esta invenção decorativa contém as bases dum controlo sobre uma cultura: enfeitando-a, promovendo-a a uma condição de país de fadas subtile, no encantamento pela pequena escala, pela minúcia e pela redução de uma varinha de um etnocentrismo europeu, factor primário de uma quase inócua presença, que, em *amusement*, superioriza, pelo domínio visual, uma cultura diferente e do diferente.

Este reverso específico do exotismo orientalizante enuncia-se então, na medida em que o que é figurado, ou descrito não nos dizer nada sobre o seu estado presente, mas muito mais sobre o presente, desejado e cómodo, de quem o produz.

Esta *joie de vivre* contextualizadora remete para controversas e ambíguas constatações da realidade da segunda metade do século XVIII, como sociedade em mutação, na ascensão da (nova) classe burguesa, onde a radicalidade das transformações não é ainda permitida, mas subtilmente estabelecida no que é possível transgredir: a cópia de um gosto aristocrático, a

erotização pelo imaginário de mil e uma noites ²⁸ numa versão de Império dos Tártaros que deixaram de ser bárbaros para serem sábios do justo governo do Império Celestial. Presentes também, nas lições de irreverência literária, promulgando os naturais instintos contra as dogmáticas prevenções e proibições morais e religiosas: *On le voit le chinois, plus sage que nous, se garde bien de se laisser dominer par une population trop abondante. Point d'asile pour les fruits honteux de sa debauché (...) là tout le monde travaille: là tout le monde est heureux* ²⁹. Este pequeno apontamento do Marquês de Sade, na preparação para a educação na licenciosidade de uma jovem, é, estranhamente, comparável às imagens feitas mundividência de um povo, que as invenções para aplicar e reproduzir de Pillement propõem bem mais inocentemente, no objectivo absolutamente diferenciado que está na base da sua realização: o produzir imagens de ornato eficientes, para futura e desconhecida aplicação. No entanto, fica em aberto se os corpos humanos e vegetais representados não são também eficazes, no domínio subtil, mas gravado, da força do reprodutor sobre o reproduzido.

Capítulo 3- notas

¹ *L'originalité première de l'exotisme est de réaliser l'identification de l'objet de la quête et des lieux. L'espace étranger (tant topologique que social) devient l'objet-même de la recherche. Ses aspects curieux, étranges, picquants sont recherchés et mis en scène (...)* cf. MOURA, Jean-Marc - *Lire l'Exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 4.

² IDEM, *Ibidem*, p.61.

³ O título completo é: *Relação que fez da Jornada ao Império da China e summaria noticia da embaixada que deo na Corte de Pequim Em o primeiro de Maio de 1753, o Senhor Francisco Xavier Mendonça Assiz Pacheco e Sampayo Professo na Ordem de Christo Conselheiro do Ultramar e do Conselho de sua Magestade Fidelissima escrita a um padre da Companhia de Jesus assistente em Lisboa pelo Reverendo Padre Newielhe Francez, na mesma Companhia Assistente no seu Collegio de Macao, Lisboa, Na Officina dos Herd. de Antonio Pedroso Galram, Anno de MDCCLIV.*

⁴ TODOROV, Tzvetan - *As Morais da História*, s.l, Publicações Europa-América, 1992, p. 94.

⁵ SOUSA, George Bryan - *A Sobrevivência do Império: Os Portugueses na China (1630-1754)*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1991, p. 23.

⁶ BREWER, Daniel - *Diderot et l'autre féminin. "L'Homme des Lumières et la Decouverte de l'Autre"*, Études sur le XVIII.e siècle, vol. hors série 3, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 81 .

⁷ *Relação que fez da Jornada ao Império da China...ob.cit.*, p. 3.

⁸ *Ibidem*, p. 3.

⁹ *Ibidem*, p. 4.

¹⁰ *Ibidem*, p. 5.

¹¹ *Ibidem*, pp. 7-8.

¹² *Que elle queria seu retrato e lhe pedia que se deixasse retratar pelo irmão Attiret, o qual em virtude desta ordem foi debuxar o retrato - cf. Relação que fez da Jornada ao Império da China...*, p. 10. Sobre o pintor jesuíta Jean-Denis Attiret, cf. nota 57 do primeiro capítulo.

¹³ *Relação que fez da Jornada ao Império da China...ob.cit.*, p.11.

¹⁴ *The perfect body in Western culture was sustained and made imaginable by the imperfect body of the racial Other*, cf. MIRZOEFF, Nicholas - *Bodyscape. Art Modernity and the Ideal Figure*, London / N.Y., Routledge, 1995, p. 135.

¹⁵ *É fundamental distinguir-se entre a percepção do outro e o conhecimento do outro. A primeira é imediata e irredutível, a segunda muito mais lenta, o que implica a falibilidade - cf. FERRONHA, António Luís- capítulo introdutório a ALBUQUERQUE, Luís et al - O Confronto do Olhar - O Encontro dos Povos na Época das Navegações Portuguesas*, Lisboa, Caminho, 1991, p. 12.

- ¹⁶ Seguimos de perto o estudo realizado por FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. - *A Festa Barroca no Porto ao Serviço da Família Real na segunda metade do século XVIII*, Porto, F.L.U.P., 1988 / (sep. de "Revista da Faculdade de Letras - História", II Série, vol. V, Porto, 1988, pp. 9-67.)
- ¹⁷ *Relação das Festividades com que no Porto se tem celebrado o feliz sucesso da Nossa Augusta Princeza*, Lisboa, Na Officina de Simão Thadeo Ferreira s. d., pp. 4-5 - cf. FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. - *Ob. cit.*, p. 44.
- ¹⁸ *Notícia das festas que se fizerão na cidade do Porto, pelo tão desejado e feliz nascimento da Serenissima Senhora Princeza da Beira D. Maria Teresa* - cf. FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. - *Ob. cit.*, p. 52.
- ¹⁹ Cf. FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. - *Ob. cit.*, p. 48.
- ²⁰ IDEM, *Ibidem*, p. 48.
- ²¹ BLUTEAU, Padre Raphael - *Vocabulario Portuguez e Latino* (...), Coimbra, 1712, p. 290, 1ª col.
- ²² A edição original data de 1755 - cf. *Voltaire et la Culture Portugaise* - Exposition Bibliographique et Iconographique, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1969, p. 30.
- ²³ Esta tragédia de Voltaire foi publicada em Portugal em 1783, *O Orfao da China*. Lisboa, Domingos Gonçalves. *Com licença da Real Mesa Censória* - cf., *Ibidem*, p. 89.
- ²⁴ Cf. CARREIRA, Laureano - *O Teatro e a Censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, Lisboa, I.N.C.M., 1983, p. 451. A tradução da obra publicada com data posterior (*vide nota supra*) e a com a autorização da Real Mesa Censória indicia a hipótese da peça ter sido representada, e só ser publicada posteriormente, o que era corrente na prática teatral portuguesa do século XVIII.
- ²⁵ Cf. PIRES, Maria Laura Bettencourt - *William Beckford e Portugal*, Lisboa, Ed. 70, 1987, p. 163.
- ²⁶ MOURA, Jean-Marc - *Ob. cit.*, p. 66.
- ²⁷ Cf. CIONINI, Nicola - *Art. cit.*, pp. 21-55; cf. LAFFINER - CREPIN, Marylène - *Art. cit.*, pp. 332-338; cf. SYNGE - HUTCHINSON, Patrick, - *Art. cit.*, pp. 34-37.
- ²⁸ A tradução desta obra, para francês é realizada por Galland data de 1704.
- ²⁹ Marquis de Sade - *La Philosophie du Boudoir*, Paris, P.M.L., 1994, p. 45.

Apêndice

A opção metodológica da criação deste apêndice, separando-o do corpo do texto, deveu-se ao facto de a pesquisa aqui efectuada ser seguramente conexa, mas de um âmbito diferenciado do tema específico da dissertação. Se no corpo do texto se explorou o estudo sobre o gosto orientalizante, particularizado e analisado especificamente na produção de imagens de *chinoiserie* de um artista estrangeiro, reservou-se para este apêndice a apresentação de uma pesquisa paralela, de que se apresentam os resultados preliminares.

Este trabalho de arquivo teve como base um *a priori*: a recolha de informações para o contexto nacional e particular de produção de objectos manufacturados, entendida, não no plano de um estudo económico ou de política industrial, mas na leitura desta produção como eventual reflexo de uma difusão e circulação no mercado português de um gosto mais corrente por objectos conotados com a influência francesa e com os motivos de decoração orientalizante ainda em voga.

Assim, a pesquisa realizada assentou sobre os estabelecimentos subsidiários integrados no surto industrial pombalino. No Arquivo Nacional da Torre do Tombo - Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, escolheram-se como fontes as respeitantes ao estabelecimento e desenvolvimento de manufacturas que se foram criando a partir da casa-mãe, a Real Fábrica das Sedas. Esta recolha partiu de três objectivos: o primeiro, a detecção da presença de gravura de motivos orientalizantes e do papel das gravuras nacionais ou estrangeiras (enquanto suportes de informação e de gosto), utilizadas como modelos ou motivos para aplicação em objectos manufacturados nas áreas da cerâmica, dos vernizes e acharoados ou em outras que pudessem indiciar a presença de produtos de gosto orientalizante; o segundo, a confirmação de uma influência maior de técnicos e mestres estrangeiros, sobretudo franceses, no estabelecimento das novas manufacturas anexas à Real Fábrica das Sedas, nas décadas de sessenta e setenta do século XVIII; o último, um contacto mais directo com os tipos de técnicas decorativas introduzidas ou simplesmente desenvolvidas nestas manufacturas, no sentido de descobrir durabilidades de aplicação das mesmas que denotassem um gosto orientalizante, como o da utilização da técnica do acharoadado ou na estampania de algodão ou de papéis pintados, eventualmente dos seus modelos e influências.

O estabelecimento destes objectivos iniciais relacionou-se, em primeiro lugar, com uma necessidade de comparar a situação portuguesa, neste período de transformação industrial

pombalina, com a informação estrangeira, de origem estritamente bibliográfica, sobre a importância das manufacturas como campos de aplicação da gravura de ornato e como centros divulgadores de gosto na resposta às necessidades dos mercados e das modas. Em segundo lugar, procurou-se averiguar da influências estrangeiras no Portugal da segunda metade de Setecentos, não nas reconhecidas áreas da cultura erudita e das artes (sobretudo na área da pintura e da gravura), mas na produção de objectos de consumo mais alargado. Em terceiro lugar interessou situar a utilização de técnicas ligadas com o tipo de objectos manufacturados.

O contacto e exploração do tipo de fontes do Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas implicou a alteração dos primeiros objectivos de pesquisa em algumas das suas intenções. À partida, a extensão do Fundo obrigou logo a uma limitação a dois subtipos de fontes: o cerceamento aos Livros de Diário das principais fábricas estabelecidas na década de sessenta e uma pesquisa nos Livros de Alvarás, Decretos e Avizos (1757-1774; 1772-1783; 1783-1789) correspondentes às datas do estabelecimento e actividade das manufacturas referidas, o que reduziu as ambições de um estudo mais vasto. O seu avanço e solidificação estariam absolutamente dependentes de uma maior recolha de dados, o que saía fora do âmbito desta dissertação e só seria viável em posteriores investigações. Este apêndice limitou-se assim à apresentação do rastreio efectuado e à exposição dos dados levantados.

O anexo documental está ordenado cronologicamente para a documentação de Real Fábrica dos Pentes de Marfim, das Caixas de Papelão e de Vernizes e tematicamente para a restante documentação.

A detecção de presença de gravura de gosto orientalizante ficou em aberto. A referência à utilização de gravuras é forte mas lacunar (como não se deixava de esperar) na sua especificação descritiva. A confirmação da acção e influência dos mestres e técnicos de origem francesa já levantada bibliograficamente ¹, foi mais frutuosa, permitindo percepcionar alguns dos modos da sua intervenção e transformação no panorama dos objectos manufacturados, destacando-se e tratando-se algumas das acções do mestre francês Gabriel de la Croix (em actividade entre 1764 e 1780). No terceiro objectivo de pesquisa, as expectativas concretizaram-se parcelarmente na detecção da forte utilização da aplicação de vernizes, na

informação da divisão profissional das aplicações técnicas e no tipo de objectos que recebiam tal aplicação e no apontamento de existência de algumas manufacturas de produtos têxteis e outros (tapeçaria, papéis pintados).

Durante a década de sessenta do século XVIII, a Junta do Comércio ² e a Direcção da Real Fábrica das Sedas estabeleceram novas manufacturas. Em 20 de Outubro de 1764 é estabelecida a Real Fábrica dos Pentes de Marfim, das Caixas de Papelão e Vernizes com o mestre Gabriel de La Croix ³ (na documentação o nome surge aportuguesado como Gabriel da Cruz). Em 1 de Maio de 1765 foi estabelecida a Real Fábrica dos Relógios com o mestre Cláudio Berthet. Em Setembro de 1766 foi criada a Real Fábrica dos Botões. A Real Fábrica da Louça foi criada em 1 de Setembro de 1767, dirigida pelo mestre italiano Tomás Brunetto até 1771, data em que foi substituído pelo mestre Sebastião Inácio de Almeida.

Das depências anexas da Real Fábrica das Sedas, foi dada uma maior atenção à documentação da Real Fábrica dos Pentes de Marfim, das Caixas de Papelão e de Vernizes. Para esta fábrica, as compras de estampas para prática de desenho ou para uma directa aplicação sucederam-se ao longo dos anos da actividade de Gabriel de La Croix. Foram levantados os dados expostos de seguida:

Do Livro de Diário que cobria os anos de 1764 a 1770, registaram-se as seguintes compras de estampas:

- em 31 de Dezembro de 1767,

Por estampas para os aprendizes debucharem 3\$ 150 ⁴

- em 31 de Março de 1768,

Por dezasseis estampas para os aprendizes de gravador \$300 ⁵

- em 31 de Dezembro de 1768,

Por vinte e quatro estampas grandes para os aprendizes pintarem e debuxarem as caixas
a 400 reis 9\$ 600

Por cinquenta e duas estampas para pintarem e debuxarem as caixas a 240 reis 12\$ 480 ⁶

- em 30 de Junho de 1770,

Por treze estampas que mandou o mestre de Paris a 288 reis 3\$ 744 ⁷

- em 31 de Julho de 1770,

Por quatro quadernos de estampas para os aprendizes

1\$ 480⁸

Além da referência a gravuras francesas ou importadas deste país, só se confirmou a presença e utilização de gravuras para a aprendizagem e para aplicação na decoração dos produtos manufacturados.

As caixas de papelão eram de, pelo menos, três tipos: pintadas, com a aplicação de círculos de ouro e prata, ou com aplicações (*forros*) de tartaruga (cf. Anexo Documental, documento IX). Os diferentes tipos eram todos envernizados. A sua produção envolvia diferentes etapas faseadas, que cabiam à responsabilidade de diversos mestres, técnicos e aprendizes. Na listagem dos preços e feitos das caixas (cf. Anexo Documental, documento VII) compreende-se que a produção passava pelo torneio, colagem e ensamblagem das partes constituintes das caixas, à sua pintura, à aplicação de verniz e ao seu final polimento. A aplicação do verniz destaca-se também no maior quantitativo do feito do polidor em relação ao feito de pintura por unidade.

No Livro de Alvarás, Decretos e Avisos (1757-1774) apresentava-se a distribuição do número de aprendizes, que forneceu informação complementar sobre a distribuição profissional, consequente às etapas de realização destes produtos⁹. A existência de aprendizes e sua distribuição ressalta o facto da manufactura ter sido concomitantemente um lugar de produção e de formação. Pode-se inferir o maior número de aprendizes para o trabalho de construção das peças e de um menor número para a sua decoração. Esta diferença poderia registar uma maior especialização dos últimos, ou, tão somente, uma produção quantitativa de caixas menos elaboradas e uma produção separada de maior qualidade. Um elemento a ter em conta, detectado na referida listagem de preços e feitos (cf. Anexo Documental, documento VII), seria o da manufactura ter diferentes tipos de produtos finais, dependentes de um mercado de compradores, o que poderá reiterar a hipótese levantada de uma diferenciação de qualidade final dos produtos e de encomenda particular e personalizada, não se podendo definir os preços *porque como de genero de appetite, cada qual as paga, à proporção do seu merecimento*¹⁰ (cf. Anexo Documental, documento VII e documento II - *proposição II*).

A importação francesa de *trastes e outros aviamentos comprados para o uso dos Mestres Pintores e torneiros*¹¹ (cf. Anexo Documental, documento V) pode indiciar simplesmente uma

importação de instrumentagem técnica não existente em Portugal, mas a directiva de material de utilização para os artífices pintores deixa em aberto a eventual importação de modelos e formas de ornamento.

No estabelecimento e desenvolvimento desta manufatura destacou-se a figura do seu mestre Gabriel de la Croix, personalidade empreendedora destas indústrias. Aproximadamente quatro anos após o início da sua actividade, recebeu uma tença (cf. Anexo Documental, documento I), no resultado da sua acção nas manufacturas de que era mestre. Data de 19 de Outubro de 1770 (cf. Anexo Documental, documento II) o requerimento da transferência para sua responsabilidade das Fábricas dos Pentes de Marfim, Caixas de papelão e Vernizes, com resposta favorável da Direcção da Real Fabrica das Sedas (cf. Anexo Documental, documento IX). Este requerimento forneceu dados de relevo quanto a dois materiais utilizados, o marfim para a produção de pentes (cf. igualmente Anexo Documental, documento VI) e a goma-copal denotando-se a sua fundamental utilização como ingrediente da produção de vernizes, no incisivo pedido de monopólio deste produto por Grabiél de La Croix. A outra representação apresentada (Anexo Documental, documento XI) revelou o seu espírito empreendedor, alargando o tipo de objectos manufacturados, cuja responsabilidade ofical seria de, uma vez mais, dois mestres franceses.

Outra manufatura de que foi levantada informação relativa à sua actividade foi a Real Fábrica da Louça. Detectou-se igualmente a presença de gravuras na compra de estampas para prática de desenho ou para eventual aplicação.

No Livro de Diário, que cobre os anos de 1767 a 1776, registaram-se as seguintes compras:

- em 31 de Dezembro de 1767,

Por 250 Estampas de Pintura, e escultura 10\$000 ¹²

- em 31 de Março de 1768,

Por 50 Estampas de modelos 2\$000 ¹³

- em 30 de Abril de 1768

Por 50 Estampas para os pintores 3\$440 ¹⁴

- em Junho de 1772,

Por 12 Estampas de Flores a 30r. \$360 ¹⁵

- em 30 de Junho de 1773,

Por 24 Estampas pãra os Pintores a 80r.

1\$920 ¹⁶

Esta informação assegura a presença da utilização de gravuras, mas é indefinida quanto ao tipo de ornatos ou à sua concreta utilização (dentro da ornamentação decorativa do artefacto cerâmico, várias são as diferenças de motivos para aplicação, os motivos para padrões, os motivos ornamentais centrais e os motivos para remates e bordaduras).

Quanto aos modelos e formas, a informação foi também escassa, indicando, por vezes, e de forma vaga, algumas formas dos produtos que são ainda hoje conhecidas nas colecções museológicas e particulares do país ¹⁷. A documentação refere-se a *peças de louça de várias qualidades* ¹⁸. No entanto, registou-se um detalhe de lista de despesas que indica a presença de louça estrangeira para a imitação e constituição de modelos:

- em vinte e três de Março de 1776:

Pella importancia da seguinte louça que se havia comprado para modelo da que se fabricasse nesta Real Fabrica, e que se vendeu no leilão do presente anno, como consta do livro de venda nº 5 assaber =

30 peças de Louça de França

4\$400

11 ps de ditto de Génova

1\$440 ¹⁹

Nos índices de devedores (como o Erário Régio, alguns particulares e uma forte colocação no mercado brasileiro pela companhia do Grão - Pará ²⁰) detectou-se uma parcela da clientela destes produtos.

Foi ainda, em relação a esta manufactura, tratado um documento datado de 1770 (cf. Anexo Documental, documento XII) que indicava uma vontade de protecção das produções nacionais, confirmando a concorrência que sofria, quer com a quantidade, quer com a qualidade da louça estrangeira. O documento remetia ainda para importância e peso que Portugal continuava a ter como receptor de produtos chineses, neste caso de *louças da India* e da *China*, sendo possível afirmar que a última constituiria a importação de peças de porcelana.

Ainda no âmbito desta recolha de informação, registaram-se dados relativos a outras manufacturas que forneceram informações suplementares, fora da mais incisiva procura de informação sobre ornatos aplicados e mais relacionada com a utilização de técnicas que comprovam a manutenção, desenvolvimento e latência do gosto pelo acharoadado.

Em 1774, a resposta ao requerimento do Mestre Jozé Ridler (cf. Anexo Documental, documento XV) permitiu a percepção em parte de informação técnica dos métodos de aplicação dos vernizes: na necessidade dos espaços fabris/oficinais terem locais de secagem próprios e adequados que permitissem a rentabilidade da produção e a manutenção da segurança, dada a inflamabilidade dos vernizes (cf. igualmente Anexo Documental, documento X) e dos seus tempos de produção. A rápida resposta ao requerimento deste mestre (cf. Anexo Documental, documento XVI) indicia da segurança de proveito que este tipo de manufactura poderia ter, na consequência do gosto já consolidado pela decoração em acharoadado. Assenta nesta mesma linha de interpretação, o dado referente à constituição de uma oficina de acharoadado de bandejas em vários suportes, e outros objectos de que o documento é omissa (cf. Anexo Documental, documento XVII), reiterando-se assim o sucesso do acharoadado como técnica de aplicação decorativa.

A recolha parcelar e não exaustiva permitiu ainda o fornecimento de dados de ordem cronológica que reafirmam o atraso já conhecido da nossa produção industrial nesta época, sobretudo no que diz respeito aos produtos do têxtil (cf. Anexo Documental, documentos XIII, XIV, XVIII) e noutras áreas de produção manufacturada de artigos decorativos como o da indústria do papel pintado (cf. Anexo Documental, documento XIX).

Apesar destes exemplos apresentados não constituírem as primeiras manufacturas das áreas, as datações muito tardias de estabelecimento (ou de sua requisição) e a referência à dependência, no caso da estampagem de tecidos, dos modelos e da matéria prima estrangeira, inglesa, francesa e de outros países (cf. Anexo Documental, documento XVIII) sublinham a dificuldade de concorrência com os produtos similares importados.

Esta exposição esboça os resultados da pesquisa de arquivo realizada, no sentido de uma comparação entre contextos forâneos e situação nacional de produtos manufacturados, em que alguns dos dados revelam práticas de um gosto orientalizante. Esta apresentação dos primeiros dados poderá vir a ser alargada por um trabalho mais consolidado, em investigações posteriores.

Apêndice - notas

¹ Cf. *Memória sobre alguns acontecimentos mais notáveis da administração da Real Fábrica das Sedas desde o anno de 1810, e sobre os meios do seu restabelecimento...*, por José Accursio das Neves, Lisboa, MDCCCXXI, Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira - cf. MATOS, Gustavo Sequeira - *Depois do Terramoto*, Lisboa, s.e., s.d. - cf. igualmente MACEDO, Jorge Borges de - *Problemas da Indústria Portuguesa no Século XVIII*, 2ª edição, Lisboa, Editorial Quercó, 1982.

² HESPANHA, António Manuel - *O Antigo Regime (1620-1807)*, vol. 4, col. "História de Portugal" (Direcção de José Mattoso), Lisboa, Ed. Cículo de Leitores, 1993, p. 92.

³ A. N. T. T., Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, Real Fábrica dos Pentes de Marfim, Caixas de Papelão e Vernizes, Livro de Diário 1764-1770, fl.1. cf. SEQUEIRA, Gustavo Matos - *...ob. cit.*, p. 171.

⁴ A. N. T. T., Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, Real Fábrica dos Pentes de Marfim, Caixas de Papelão e Vernizes, Livro de Diário 1764-1770, fl. 6.

⁵ A. N. T. T., Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, Real Fábrica dos Pentes de Marfim, Caixas de Papelão e Vernizes, Livro de Diário 1764-1770, fl.19.

⁶ A. N. T. T., Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, Real Fábrica dos Pentes de Marfim, Caixas de Papelão e Vernizes, Livro de Diário 1764-1770, fl. 27.

⁷ A. N. T. T., Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, Real Fábrica dos Pentes de Marfim, Caixas de Papelão e Vernizes, Livro de Diário 1764-1770, fl. 72.

⁸ A. N. T. T., Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, Real Fábrica dos Pentes de Marfim, Caixas de Papelão e Vernizes, Livro de Diário 1764-1770, fl. 80.

⁹ Cf. Anexo documental, documento III.

¹⁰ A. N. T. T., Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, Alvarás, Decretos e Avisos, 1757-1774, Livro nº 384, fl. 97 v.

¹¹ A. N. T. T., Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, Alvarás, Decretos e Avisos, 1757-1774, Livro nº 384, fl. 96 v.

¹² A. N. T. T., Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, Real Fábrica da Louça, Livro de Diário 1767-1776, fl.4.

¹³ A. N. T. T., Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, Real Fábrica da Louça, Livro de Diário 1767-1776, fl.8.

¹⁴ A. N. T. T., Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, Real Fábrica da Louça, Livro de Diário 1767-1776, fl.11.

¹⁵ A. N. T. T., Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, Real Fábrica da Louça, Livro de Diário 1767-1776, fl.96.

¹⁶ A. N. T. T., Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, Real Fábrica da Louça, Livro de Diário 1767-1776, fl.128.

¹⁷ Veja-se a excelente colecção de louças proveniente da Real Fábrica das Louças, vulgarmente designada como Fábrica do Rato, Museu da Cidade, Lisboa.

¹⁸ A. N. T. T., Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, Real Fábrica da Louça, Livro de Diário 1767-1776, fl.41.

¹⁹ A. N. T. T., Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, Real Fábrica da Louça, Livro de Diário 1767-1776, fl.177.

²⁰ A. N. T. T., Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas, Real Fábrica da Louça, Livro de Diário 1767-1776, fl.19.

Anexo documental

I

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Real Fábrica dos pentes de marfim, caixas de papelão e vernizes

Alvarás, Decretos e Avisos

1757- 1774

Livro nº 384

fl. 13

1768, 8 de Outubro - Lisboa

Tença ao mestre Gabriel da Cruz

Decreto

Attendendo ao zelo com que Gabriel da Cruz se emprega nas Fabricas de Pentes e outras de que o tenho encarregado E querendo gratificar o seu assiduo e louvavel trabalho Hey para bem que alem dos pagamentos que se lhe faz pelas obras que fabrica, vença durante a sua vida duzentos mil reis de tença annual e por sua parte se continuará a mesma tença, a sua mulher no cazo de sobreviver e em paga no fim de cada hum anno, pela Direcção da Real Fabrica da Seda, com o vencimento da datta deste Decreto em diante sem outra dependencia, ou clareza alguma, que não seja a certidão de vida. Os Directores da mesma Real Fabrica da Seda o tenham asim entendido, e faça executar, sem embargo de quaesquer Leys, Regimentos, ou Ordens em contrario. Palacio de N. Senhora da Ajuda a outto de Outtubro de mil settecentos sessenta e outto = com a rubrica de Sua Magestade.

II

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Real Fábrica dos pentes de marfim, caixas de papelão e vernizes

Alvarás, Decretos e Avisos

1757- 1774

Livro nº 384

fls. 98 - 99

1770, 19 de Outubro - Lisboa

Representação apresentada pelo mestre Gabriel da Cruz

Reprezentação de Gabriel da Cruz ao Illustríssimo e Excelentíssimo Marquez de Pombal, sobre a que tende Informação assima.

Illustríssimo e Excelentíssimo Senhor = Gabriel da Crus, Mestre das Fabricas de Pentes de Marfim, Caixas de Papelao e Vernis, estabelecidas nesta Corte debaixo da inspecção da Real Fabrica das Sêdas expoem o requerente a V. Ex^a os honze artigos em que reduz as condiçoens em que se compromete para o melhor exito, e continuação do Laboratorio das mesmas Fabricas, persuadido de que este será o meio mais conducente para o adiantamento dellas, para a utelidade da Fazenda Real para o sucego do supplicante e finalmente para que estas Fabricas se radiquem e estabeleçam solidamente nos dominios de Sua Magestade e por isso supplica a V. Excelencia como protector das Fabricas e do Commercio se digne a atendelas e diferir lhe como for Justo no que E. R. Merece.

Gabriel da Cruz, Mestre das Fabricas de Pentes de Marfim, Caixas de Papelao e Vernis, estabelecidas no sobúrbio do Rato, debaixo da inspecção da Direcção da Real Fabrica das Sêdas animado pelo Zelo e diligências com que tem promovido o adiantamento das mesmas manufacturas e pelo dezejo eficas de que os estabelecimentos que tem introduzido se adiantem, e florecção com solida duração em beneficio do trafico e do Commercio deste Reino, e dos Vassalos delle que louvavelmente se applicão as Artes Fabriz; vendo por outra parte que as conseqüencias dos mesmos estabelecimentos lhe não correspondem as suas esperanças pelos inconvenientes, que ordinariamente acontecem nas administraçoens de grande tráfico; o que talvez não socederia laborando as Fabricas pelas proprias contas, e particulares admenistraçoens de seus respectivos Mestres, tem a honra de por na prezença de V. Ex^a as seguintes prepoziçoens que supplica reverente a sua decisão.

I

Obriga-se o supplicante a tomar a si as dittas Fabricas de Pentes, Caixas e Vernizes pelos proprios custos a que elles tiverem chegado até ao dia da entrega ou passagem das referidas Fabricas contando todas

as despesas feitas no estabelecimento, e progressos dellas de qualquer natureza que sejam e reduzidas em huma somma total se diminuirão della aquellas parcelas de dinheiro que tiverem entrado na caixa da Direcção provenientes das vendas das Fazendas Manufacturadas nas dittas Fabricas de que o supplicante hé Mestre e do que liquidamente ficar remanecendo se lhe faça carga a o satisfazer na forma que abacho se declara.

II

Obriga-se o supplicante a encinar nas dittas Fabricas, nas diferentes repartiçoens dellas ao número de cincoenta Aprendizizes naturaes deste Reino e findos os seus competentes tempos de Aprendizagem, renuvara o mesmo numero de Aprendizagem, se a sahida das manufacturas corresponder a necessidade de mais operarios incluindoce nesta primeira turma os que actualmente se achão nas mesmas Fabricas faltandolhe mais de hum anno para findarem os seus respectivos tempos, e de nenhuma forma aquelles a quem faltar menos de hum anno, a huns e outros sustentará, vistira e alogeara a sua propria conta os quaes Aprendizizes distribuira nos diversos officios que são apontados no documento nº 1.

III

Obriga-se o Supplicante a satisfazer a importância do que liquidamente emportar a conta geral dos custiamentos, e mais despesas a que tiverem chegado as referidas Fabricas, abatidas as partidas que tiverem entrado na caixa da Direcção como ficar ditto no percizo termo de dez annos em outto pagamentos iguaes a saber o primeiro no fim de dous annos, contados desde o dia em que tomar entrega das mencionadas Fabricas, e os mais pagamentos annualmente por outro tal dia em porçoens iguaes até final extinção da mesma dívida.

IV

Obriga-se o Supplicante a fazer laborar as mencionadas Fabricas contada a possível atevidade para que sempre vão em augmento, e nunca em diminuição para o que se sobmete e sugeita a inspecção da Direcção da Real Fabrica das Sêdas não só para lhe fiscalizar a sua conduta como para lhe promover e auxiliar adiantamento e progreços das mesmas Fabricas facilitandolhe a entrada e fornecimentos dos materiaes que carecer mandar vir defora do Reino para o consumo dellas livres de direitos de entrada de cujo indulto nunca abuzara para diverso fim; e elles poderão ser pouco mais o menos annualmente os que constao do Calculo que vai em nº 2.

V

Para de alguma sorte se animar o Supplicante nas concideraveis despesas que necessariamente há de fazer nos costiamentos das referidas Fabricas pertende que Sua Magestade lhe ezente de direiros por Mar e terra todas as fazendas que manufacturar nas suas fabricas indo acompanhadas de huma

atestação para se lhe dar o seu inteiro credito e isto por tempo de dez annos na forma acima expendida, cujas Fazendas consistem nas respectivas qualidades indicadas no documento que vai em nº 3.

VI

Pertende que se lhe conceda pelo mencionado espaço de 10 annos o indulto privativo de manufacturar dentro das suas Fabricas, fazer manufacturar dentro do Reino pelos artífices naturaes, e nacionaes, e vender por sua conta todas as fazendas respectivas ás mesmas Fabricas tanto para o consumo do mesmo Reino, como das suas conquistas pelos preços occorrentes que actualmente se observão e se a occorrença dos tempos o permitir e sem abuzar desta crença promete não prejudicar os artífices em seus salários, nem ao publico nas vendas das suas manufacturas, para o que deixa ahuns e outros o regreço de recorrerem a Direcção da Real Fabrica das Sêdas para que lhe faça Justiça em caso de contravenção.

VII

Pertendendo que se lhe deem gratiz pelos mesmos 10 annos as cazas em que actualmente se achão estabelecidas as mesmas Fabricas ficando a cargo do Supplicante os reparos, concertos e bemfeitorias de que ellas carecerem sem disso pertender recompensa em tempo algum se obriga a deixalas no fim do referido tempo bem tratadas, bem reparadas, sem dão ou ruina, menos nos cazos frutuitos e não esperados de incendios ou terremotos.

VIII

Em compensação das grandes despesas de que se devia a Fazenda Real nas obrigaçoens a que o Supplicante se sujeita por estas condiçoens pertende que se lhe confira pelo mesmo espaço de dez annos a negociação e venda privativa de todo o Marfim que vier a este Reino para que elle unicamente o receba pelos mesmos preços e da mesma forma porque os ultimos contratadores Domingos Dias da Silva e Jose Alves Bandeira o ajustarão com Albertin y Frizeny e actualmente lho estavam vendendo como consta da cópia do ajuste que vai em nº 4; ficando igualmente obrigado em pagar os direitos per sahida do Marfim, bruto como até agora se pagarao sem renovação alguma porque a utilidade de que rezulta ao supplicante do lucro deste Marfim navegando para Genova França e outros paizes da Europa, hé que faz u objecto das maiores despesas a que se sugeita para a sustentação e laburação das Fabricas por sua conta, sem despesas prejuizo ou desembolço da Fazenda Real hé serto que por esta causa lhe ficara livre, podelo navegar como fica ditto, no que perder prejudica a Real Fazenda, visto que esta o não hade negociar por sua conta para os Países Estrangeiros, ficando assim evidente que com humas simples preferencia que se se da ao Supplicante se desonera a Fazenda Real dos encargos que por estas condiçoens elle toma sobre si, e se obriga a consumir na sua Fabrica por este primeiro principio duplica da porção de marfim do que athé por se tem gasto, esperando das suas boas deligências que venha tempo em que todo o referido Marfim em bruto se consuma nas Fabricas deste Reino.

IX

Sendo a droga chamada Goma Copal hum engrediente indispensavel para a composição dos vernizes e da qual athe o prezente se ignorou o prestimo para a sua extracção nas Conquistas destes Reinos, e só depois que o Supplicante a custa das suas diligencias o procurou he que vai tendo hum sequito tal que podera vir a fazer pelo discurço do tempo um concideravel ramo de commercio: não tem duvida o Supplicante tomar a si pelo mesmo tempo de dez annos a Negociação da mesma Goma tomando entrega de toda a que vier a este Reino pelo preço de vinte e cinco mil e seis centos e cada quintal alta e mala sem escolha nem separação de qualidades ou avarias a qual goma lhe será vendida pelos Directores da Real Fabrica das Sêdas.

X

Attendendo a achar-se a Fabrica dos Pentes desprovida de Marfim para o seu Laboratório e os grandes fundos de que o Supplicante nessecitava para as costiar pertende mais que se lhe adiantem outo contos de reis que dos quaes pagará o Juro de cinco por cento até a Real entrega, e satisfará o principal destes suprimientos na conformidade da mesma forma que ficão estipulados os que pagam na condição 3ª: da maneira que todas as pertenças obrigaçoens do Supplicante se extinguem no percizo termo de dez annos.

XI

Em atenção a todo o expendido renuncia o Supplicante, e faz desestencia de qualquer entereces que lhe possa Ter acontecido nas dittas Fabricas em que actualmente hé interessado, assim como tambem deziste do seu ordenado de seis contos mil reis cada anno tanto pelo que pertence ao perterito, que se lhe carregará na conta geral das mesmas Fabricas, como para o Futuro que lhe ficará inteiramente sessando os quais ordenados no espaço de doze annos. Do seu primeiro ajuste importão a saber: 7.200\$000 reis de que o Supplicante se priva e sede em utilidade da Real Fazenda, rezervando com tudo para si e sua mulher, a honroza gratificação de 200\$000 reis com que sua Magestade o despachou que esses lhe ficarão sempre correndo como até o prezente se tem praticado. Lisboa 19 de Outtubro de 1770 = Gabriel da Crus

III

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Real Fábrica dos pentes de marfim, caixas de papelão e vernizes

Alvarás, Decretos e Avisos

1757- 1774

Livro nº 384

fl. 99 v.

Documento nº 1

Distribuição dos 50 aprendizes segundo condições, a saber:

25 para a Fabrica dos Pentes

8 para a Pintura das Caixas

2 para sirkulos

2 para abrir sobre vernizes

1 para lavar as caixas

1 para resaltar as dittas

10 para tornear as dittas

1 para a Fabrica dos Vernizes

50 Aprendizes

IV

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Real Fábrica dos pentes de marfim, caixas de papelão e vernizes

Alvarás, Decretos e Avisos

1757-1774

Livro nº 384

fls. 96 v.- 97

1770, 30 de Outubro - Lisboa

Carta calculativa e reflexão

Documento nº 2

Carta calculativa em que se demonstra toda a despêza feita com a Real Fábrica dos Pentes de Marfim, anexa á Real Fábrica das Sedas desde o seu princípio que foi em 20 de Ottubro de 1764, até ao último de Outtubro de 1770; de que hê Mestre Gabriel da Crus: a saber

Pela importancia de 420 quintaes de Marfim de diversas qualidades ; 27\$40 de tartaruga; e 1000 Pontas de Boi com todas as suas respectivas despêzas 18: 159\$869

Idem, de despeza com officiaes pelos feitos de todas as manufacturas em que tambem entra o custo das obras que o ditto Mestre entregou por Inventario 3: 374\$266

Idem, da despeza com aprendizes; assim de commedaria, vestuario, camas, Enfermaria como por gratificação 4: 517\$120

Idem de custo de varios moveis, e Instrumentos para uzo da ditta fabrica 799\$695

Idem, das despesas geraes da Fabrica, em que entra a Ajuda de custo dada ao ditto Mestre para fazer transportar a esta Cidade sua família; commo devia de alguns officiaes Estrangeiros e outras despêzas movidas e avulzas 1:211\$697

Idem de toda a obra de Pedreiro e Carpinteiro, que de nôvo se fez nas referidas propriedades, para melhor acomodação das officinas da mesma Fabrica 527\$625

Idem, dos lucros pagas ao ditto Mestre athé Dezembro de 1767, pela meya parte que lhe era concedida por gratificação, prezedidos de se não carregar, como despeza desta Fabrica os ordenados nos delle Mestre 462\$950

Idem, dos Ordenados do ditto Mestre desde o seu princípio 1. 783\$333

Importada a despeza 31.406\$955

Deque, abatendo toda a receita pela importancia da venda das respectivas manufacturas 20.893\$303

Fica sendo o excesso da despêza de que o referido Mestre deve embolçar esta Real Fabrica das Sêdas 10.513\$652

Reflexão

Importão todos os Efeitos, e bemfeitorias, que o mesmo Mestre recebe dos Directôres da Real Fabrica das Sêdas, de que rezulta a maior parte daquella despesa, a saber:

<i>Pelo fabrico dos effeitos manufacturados em ser</i>	<i>6.942\$593</i>
<i>Idem das dívidas activas contrahidas</i>	<i>965\$00</i>
<i>Idem dos materiaes exestentes</i>	<i>200\$00</i>
<i>Idem, dos moveis e Instrumentos</i>	<i>1.120\$000</i>
<i>Idem, das bemfeitorias, e augmento das Propriedades que fica occupando</i>	<i>419\$885</i>
<i>Importa o que recebeu</i>	<i>Reis 9.647\$478</i>
<i>Ao que Juntando a importancia do excesso das despezas, que se reputao perda ainda que proceda dos premios conferidos a elle Mestre, e encino dos Aprendizes, que passa a desfrutar</i>	<i>866\$174</i>
<i>Prefaz a sobreditta importancia de</i>	<i>10. 513\$652</i>

V

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Real Fábrica dos pentes de marfim, caixas de papelão e vernizes

Alvarás, Decretos e Avisos

1757-1774

Livro nº 384

fls. 96 v.- 97

1770, 30 de Outubro - Lisboa

Carta calculativa e reflexão

Documento nº 3

Carta Calculativa, em que se demonstra toda a despesa feita com a Real Fabrica das Caixas de Papelao e Vernizes desde o seu principio, que foi em o 1º de Janeiro de 1767, ate ao ultimo de Outtubro de 1770 a saber=

Pela importancia de diversos materiaes de que se compoem o verniz Branco e Preto, como tambem Ouro, Prata, tartaruga, e outros diferentes proprios desta Manufactura, em que entra o que se pagou por vezes ao Mestre de prémio pelos mesmos vernizes 5. 988\$512

Idem das despesa com os Mestres Pintores, torneiros, officiaes, encoladores e outros 4. 974\$513

Idem da despesa com os Aprendizés assim de comedoria, vistuário, camas, enfermaria, como por gratificação 2. 950\$794

Idem de varios moveis e instrumentos para uzo da ditta Fabrica 1.721\$414

Idem das despesas geraes da Fabrica em que entram os trastes, e aviaamentos comprados para uzo dos Mestres Pintores e torneiros, que se mandarao vir de França, comedoria de alguns officiaes, e outras despesas muitas e avulsas 814\$938

Idem do Aluguel das Propriedades que ocupa para o Laboratorio das Fabricas regulado sobre o primeiro custo das dittas 264\$000

Idem de toda a obra de Pedreiro e Carpinteiro que se tem feito na dita Fabrica para melhor acomodação das officinas, depois do proprio custo 2.543\$250

Idem dos Ordenados do ditto Mestre desde o seu principio 1783\$333

Importa toda a despesa 21. 041\$154

De que abatendo toda a receita pela importancia de venda das respectivas manufacturas 976\$010

Fica sendo o excesso da despêza, de que o referido Mestre deve embolçar esta Real Fabrica das Sêdas 20. 065\$144

Segue a Reflexão

Reflexão

Importão todos os Efeitos que o mesmo Mestre recebe dos Directores da Real Fabrica das Sêdas, de que rezulta a mayor parte daquella despesa a saber:

<i>Pelo valor dos Efeitos manufacturados em ser</i>	<i>3.723\$550</i>
<i>Idem dos materiaes existentes</i>	<i>2. 250\$000</i>
<i>Idem dos Moveis e Instrumentos</i>	<i>1200\$00</i>
<i>Idem das dividas activas contrahidas</i>	<i>158\$650</i>
<i>Idem das Bemfeitorias e augmento das propriedades que fica ocupando</i>	<i>2: 543\$250</i>
<i>Importa</i>	<i>9. 875\$450</i>
<i>Ao que se Juntando a importancia do excesso das despezas que se reputão perda ainda que procedem dos premios conferidos a elle Mestre e encino dos Aprendizes que passa a desfrutar</i>	<i>10. 189\$694</i>
<i>Prefas a sobreditta emportancia de</i>	<i>20.065\$144</i>

VI

A. N. T. T.
Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas
Real Fábrica dos pentes de marfim, caixas de papelão e vernizes
Alvarás, Decretos e Avisos
1757- 1774
Livro nº 384
fl. 98

1770, 30 de Outubro - Lisboa
Remessas De Marfim

Documento nº 4

A quantidade de Marfim, que se extrahe do Reino de Angola pode-se prudentemente fixar em anno commum na sôma de 360 quintaes, e dêstes, segundo o sortimento, em que costuma vir, regulado pelas remessas de sexenio, de que correu de 1760 até 1765, poderão ser

235 quintaes da Primeira sorte	a preço de 50.500 reis	11.867\$500
105 dittos segunda sorte dito		5.302\$500
20 dittos terceira ou Escravêlho	25.250	505\$000
		Reis 17.675\$000

VII

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Real Fábrica dos pentes de marfim, caixas de papelão e vernizes

Alvarás, Decretos e Avisos

1757-1774

Livro nº 384

fls. 97 v.- 98

1770, 30 de Outubro - Lisboa

Preços e feitos das caixas

Prêços das Caixas para a venda

Nº 1 a Duzia	a 960 Reis
2	a 1440 Reis
3	a 1920 Reis
4	a 2400 Reis
5	a 3600 Reis
6	a 4800 Reis

Daqui para sima se regulão os prêços conforme a pintura das Caixas, porque como de genero de appetite, cada qual as paga, à proporção do seu merecimento, de forma que se não podem regular os prêços estáveis a este genero dependente do gôsto e luxo dos Compradores.

Feitos das Caixas do Nº1 até 6

<i>Feitio ao Encoladôr a duzia</i>	40 reis
<i>ao Torneiro</i>	150 reis
<i>ao Pintor</i>	220
<i>ao Envernizador</i>	160\$
<i>ao Pulidor</i>	280
	850 reis

O Mestre de Pintura vence por mez 30\$000

O Mestre Torneiro vence por mez 28\$000

Preços por que se vendem os Vernizes

Garrafa de Verniz Branco a 1920\$

Ditta de Verniz Preto 800\$

VIII

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Real Fábrica dos pentes de marfim, caixas de papelão e vernizes

Alvarás, Decretos e Avisos

1757- 1774

Livro nº 384

fl. 95

1770, 30 de Outubro - Lisboa

Aviso régio

Avizo da Secretaria de Estado dos Negocios do Reino

El Rei meu Senhor manda remeter á Direcção da Real Fabrica das Sêdas o Requerimento incluzo de Gabriel da Crus, Mestre das Fabricas de Pentes de Marfim, caixas de Papelão e Vernis, com os mais papeis, que acompanhão, e he servido que a mesma Direcção informe sobre o ditto requerimento interpondo o seu parecer. Deos guarde a Vossa Senhoria. Paço a 30 de Outtubro de 1770 = Marques de Pombal = Senhor Joaquim Ignacio da Crus.

IX

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Real Fábrica dos pentes de marfim, caixas de papelão e vernizes

Alvarás, Decretos e Avisos

1757-1774

Livro nº 384

fls. 95-96 v.

1770, 9 de Novembro - Lisboa

Resposta da Direcção da Real Fábrica das Sedas ao requerimento de mestre Gabriel da Cruz

Proposta da Direcção ao Illmo. e Exmo. Senhor Marques de Pombal

Illmo. e Exmo. Senhor. Em observância das ordens dirigidas pelo Avizo de Vossa Excelencia de 30 de Outtubro proximos passado foi visto e ponderado nesta direcção da Real Fabrica das Sedas e suas Dependências o requerimento de G. L. Crus, Mestre das Fábricas de Pentes, Caixas de Papelão e Vernis; e os honze artigos das condiçoens a que se sujeita para o mayor adiantamento das mesmas Fabricas que athe ao presente tem admenistrado debaixo da Inspecção desta Direcção. Entre os Mestres das diversas Manufacturas de novo introduzidas a cargo desta Direcção, he pertendente Gabriel da Crus e da maior probidade, e o que na sua conducta tem dado provas de zello, e deligências com que procura acreditar se, e por isso nos persuadimos das rectas intençoens com que propoem a esta negociação.

Pelas condiçoens primeira, terceira e undécima se obriga o supplicante a reembolsar a Real Fazenda, de todas as despesas feitas naquelas Fabricas no pricizo termo de dez Annos, dezistindo tambem do seu ordenado de seis centos mil reis que tem vencido e devia continuar a vencer a custo da Real Fazenda, o qual se não tem carregado nem contemplado nas despesas da fabrica e por isso fica a mesma Fazenda Real izenta desta despesa por huma e outra repartição: propozição utelissima, pela qual vira esta Real Fabrica a indemnizar se das grandes despesas que por aquella repartição tem feito e constão das contas demonstrativas que vão em N. 1ª e 2ª evitara as que mais divia fazer; e achar se há o Estado no fim daquelle tempo com huma numuroza porção de vassalos inteligentes naqueles officios, instruidos a custa de um particular. A Segunda condição achamos razohavel, sujeitando se porem a ter sempre completo o numero dos cincoente aprendizes a que se compromete. A Entrada franca dos materiaes, e sahida das obras manufacturadas que pela quarta e quinta condição, he huma espece de grateficação, por tempo determinado com que as Nacoens mais cultas da Europa costumão animar os introdutores de novas Fabricas e nos persuadimos da Real Grandeza com que sua Magestade attende as Artes Fabris auxiliares por este meyo ao supplicante a fim de lhe fazer mais suave o pezo de que se encarrega.

He outra recompensa a que pertende na seista condição: Se em Portugal houvessem Fabricas daquelles generos, Julgar se hia Manupolio o indulto privativo que pede, porem, sendo estas as unicas e elle o seu intruductor, parece atendivel a sua concessão, principalmente sendo os sellarios dos officiaes pagos por peça deforma que o maior dezembaraço tiver, mais lucrara e a venda das obras por numeros e preços certos huns e outros demonstrados nos documentos numero 3 e 4. Sendo certo porem que as Caixas de Papelao de pintura fina, circulos de ouro e prata, e forros de tartaruga são generos de appetite e capricho dos compradores, não podemos lemitar o seu feitio nem o seu respectivo preço para a venda que sempre se regula em porporção dos sallarios de hu Mestre Pintor e Torneiro que no mesmo documento numero 4 vão indicados.

Igualmente nos parece rezohavel á outra graça que pela na condição septima em que pertende se lhe dem gratuitamente pelo referido tempo de 10 annos as cazas em que actualmente se achao as referidas Fabricas, porque nem ellas poderão ter outra applicação mais util visto se acharem ja cem oficinas correspondentes aquelle Laboratório; nem a Fazenda Real fica com gravame concideravel visto o que por outra parte uteliza na demição das Mesmas Fabricas.

A Condição outtava pende unicamente na preferencia de outro qualquer concorrente para a extracção de Marfim, daquele parece merecedor o Supplicante pelas razoes que deixamos ponderada. Segundo o calculo que se tem feito esta Direcção consome esta Fabrica actualmente por annos Settenta quintaes de Marfim, laborando ella redondamente podera gastar cento e quarenta quintaes; e augmentando se o numaro de os Operar na conformidade da condição segunda podera no fim de cinco annos consumir duzentos quintaes, e no cabo dos mencionados des annos todo o marfim que vier a este Reino, que segundo as informaçoes que temos tirado anda por trezentos e sessenta quintaes divididos nas três diferentes qualidades de ley; Meão e Escravelho; vindo assim a ficar no Reino os feitos, e mais manejo desta obra cujo material sai agora em bruto, e depois virá tudo a sahir lavrado. Devera porem ficar a cargo desta Direcção a entrega das partidas do Marfim que ouver de receber, e a deligenciar as cobranças do seu valor, para se fazerem as entregas no Real Erario de suas respectivas importancias. Igualmente devera elle Mestre fazer seiente esta Direcção das negociaçoens que pertender fazer com os dittos generos ou sejam fiados aqui, ou remetidos para fora do Reino, afim de que a mesma Direcção acautele o modo de segurança da Real fazenda para não ter este outra hepoteca mais solida que o producto das tais vendas, visto que o importe de Marfim anda hum anno para outro por 17:675\$0000 reis, como se mostra no documento que vai em N^o cinco.

O preço da Goma Copal que oferece na condição 9^a he huma ventagem de mais de 100 por cento combinadas as peças que custa nas Capitánias da America segundo os avizos que a este respeito nos deu o governador de Maranhão e ficando este Ramo de Commércio privativo a esta Real Fabrica das Sedas, sera hũ meyo de lle recompensar o dezembolço que padece nos 10 annos desta negociação.

Pela condição 10ª pede o supplicante lle adiantem outo contos de reis em Marfim para dar principio ao Laboratorio da quella Fabrica, os quais se obriga a pagar no espaço de 10 annos em prestaçoens annoaes de outto centos mil reis cada anno, e os seus juros, sendo o primeiro pagamento no fim dos primeiros dous annos depois de effeitoados estes ajustes: attendendo a os beneficios que o supplicante vai fazer ao Estado no adiantamento destas Fabricas; a a Real Grandeza com que Sua Magestade tem auxiliado outros estabelecimentos, parece não desmercer o Supplicante igual graça, e isto pode ter o seu effeito pela partida de Marfim que ultimamente tem chegado a Caza da India que se pode aplicar a este suprimto sendo Sua Magestade assim servido.

Por todas estas razoes nos parece attendivel o requerimento do supplicante para chegar a prezença de Sua Magestade para que sendo o mesmo Snr. servido de aprova e por seu Real Decreto se possão nesta Direcção Lavrar todas as clarezas deste ajuste até a sua total concluzão, expedindo-se tambem ordem para que o Provedor da Caza da India haja de fazer entregar todo o referido Marfim a elle Mestre Gabriel da Crus com a sistência de hum ou dous directores desta Real Fabrica para receber assistência o supplicante debaixo das cautellas ponderadas, He o que se nos oferece informar a V. Exª que determinara o que for servido.

Lisboa em Direcção da Real Fabrica das Sedas e suas Dependências a 9 de Novembro de 1770. Joaquim Ignacio da Crus = Jozé de Souza e Abreu = Caetano Alberto Ferreira = Felis Teixeira de Matos = Antonio Martiz Bastos = Levis Chapelle

X

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Real Fábrica dos pentes de marfim, caixas de papelão e vernizes

Alvarás, Decretos e Avisos

1772-1783

Livro nº 387

fls. 78-79

1773, 22 de Outubro - Lisboa

Representação

Reprezentação

Illmo. Excimo. Senhor.

O incendio acontecido na Real Fabrica das Caixas e Vernizes no dia 20 de Julho deo occasiao a considerar e conhecer esta Direcção o grande risco a que aquella Fabrica, e ainda todas as mais que lhes ficão contiguas, estão diariamente expostas, e para isso assentou que o verdadeiro meio de evitar aquelle mesmo risco só podia ser mandando fechar hum terreno separado das mesmas fabricas, e este com huma parede sufficiente, para pella parte interior do mesmo terreno se edificarem humas casas de trocha em toda a circumferencia para nellas se acomodarem todas as officinas pertencentes à ditta Fabrica de Caixas e Vernizes, ficando lhe no meyo hum grande terreno e hua só porta para a serventia, de sorte que qualquer incendio que acontecer em algumas das quellas officinas se possa atalhar sem prejudicar as mais. Á qual obra se deo logo principio e se acha parte della já dezentullada com os alicerces abertos e cheios.

Esta disposição que tomou a Direcção, também foi motivada pelo novo acontecimento do incendio que no dia 14 de Agosto passado succedeo na Villa de Thomar na Fabrica das mesmas Caixas se achava nella estabelecida e a noticia que a Direcção teve de não se poder restabelecer na ditta Villa sem huma muito avultada despeza. E que finalizada a sobreditta obra que está principiada, em toda ella se accomodão sufficientemente huma e outra Fabrica. Isto mesmo representou o seu Mestre Gabriel da Cruz a esta Direcção, a qual conciderou conviniente a factura da ditta obra, não sem para a propria accommodação daquellas Fabricas, mas para evitar tambem outros semelhantes incendios, pois que os dois passados cauzarão de prejuizo para acima de doze mil cruzados.

Conciderando porem que a ditta obra hã deser avultada na sua despeza, como se mostra de calculo e risco incluzos, não resolve a Direcção a continualla sem a pôr na presença de V. Exa., não obstante a ordem verbal que o Director Conselheiro Joaquim / Ignacio da Cruz Sobral participou á mesma Direcção

da parte de V. Exa. Para que á vista das circumstancias expostas se digne V. Exa. determinar o que entender mais acertado. Lisboa em Direcção 22 de Outubro de 1773.

XI

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Real Fábrica dos pentes de marfim, caixas de papelão e vernizes

Alvarás, Decretos e Avisos

1772-1783

Livro nº 387

fls. 80-81

1773, 5 de Novembro - Lisboa

Representação de mestre Gabriel da Cruz para criação de fábrica de Bijouteria

Representação que fez Gabriel da Cruz

Illmo. Exmo. Senhor

A V. Exa. representa com o devido respeito Gabriel da Cruz, Mestre das Reaes Fabricas de Pentes de Marfim, Caixas de Papelão, Vernizes, e Lacre, estabelecidas nesta cidade debaixo da inspecção da Direcção da Real Fabrica das Sedas, que entre os vários artífices com que actualmente se acha proseguindo a laboração da Real Fabrica de Caixas de Papelão, he hum Mestre Ourives Byoutier, e outro lavrante e abridor ambos peritos nas varias manufacturas dos seus respectivos officios, nos quaes tem já dado provas suficientes de suas sabedorias, cujos mandou vir de França para adiantar e promover os progressos da dita Real Fabrica, com obrigação de nella trabalharem seis annos consecutivos e de ensinarem cada hum per si a seis Aprendizizes Nascionaes, com os quaes Mestres e suplicante se persuade poder formar hum novo estabelecimento de Fabrica, intitulado a Byouteria, na qual se fabricará todas as diversas qualidades de caixas, tanto de ouro em várias cores, como de prata para tabaco e relógios cadeias para os dittos Dedais para Senhoras e varias outras galantarias pertencentes aos dittos Officios do Ourives Byoutier, e abridor lavrante, cujos generos até o presente se não fabricão nesta cidade e poderão vir a ser pello tempo adientte de utilidade aos Nascionaes e Commercio deste Reyno, visto acharse já a entrada de parte delles prohibida na Alfandega desta Cidade, com tanto que se lhe conceda o seguinte /. Que para o suplicante poder dar as mencionadas obras, que fará manufacturar pellos mesmos preços que costumão vir dos Reynos Estrangeiros e poder fazer os Círculos, Charneiras, Releixos e forros das caixas de papelão mais em conta do que até o presente se lhe concederá licença para poder comprar na caza da Moeda annualmente, de trinta até quarenta marcos do mais fino Ouro, pagando-o pello preço do seu justo valor, como fazem os Batefolhas.

Que em compensação dos grandes gastos que forçosamente lhe será necessario fazer para os progressos da ditta Fabrica, tanto na compra dos Materiaes de Ouro e Prata, sufficientes para a sua Laboração, como ao depois da espera da venda de suas manufacturas, lhe será concedido poder

empatar na ditta Fabrica, entre os referidos materiaes e obras manufacturadas em ser até o valor de dez Mil cruzados, que se tirarão do producto do Real contracto do Marfim, sem penção alguma, visto serem para o estabelecimento da ditta nova Fabrica, e na qual se acharão sempre em ser, não permitindo Deos aver perda.

Estes são os meynos mais essenciaes que ocorrem ao suplicante para formar o ditto novo estabelecimento, que redonda em commum beneficio deste Reyno, e que se persuade serem dignos da attenção de V. Exa., como protector do Commercio e Artes fabriz, os quais tem a honra depor na sua respeitavel prezença esperando seguramente ser attendido com as mais acertadas deliberaçoens de V. Exa., visto acharse já com os dittos dous Mestres, escriptura com obrigação de fazerem e ensinarem doze Aprendizizes Nascionaes =

Procedase como o suplicante Requer, N. S. d' Ajuda em 4 de Novembro de 1773 = Marquez de Pombal = Cumpra-se e registese. Lisboa 5 de Novembro de 1773 = Abreu = Ferreira = Matos = Sales

XII

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Real Fábrica da Louça

Alvarás, Decretos e Avisos

1757-1774

Livro nº 384

fl. 15

1770, 5 de Setembro

Representação à Junta do Comércio

Senhores Conselheiro Provedor e Deputados da Junta do Commercio deste Reino e seus dominios. Os directores da Real Fabrica das Sêdas e suas dependencias passa a expor a V.S.M. que achando se a Fabrica da Louça huma das suas annexas no ponto de sua bondade igual as dos Paizes estrangeiros assim como na abundante produccão della não encontra aquela pronta extracção que sem duvida teria para o uzo deste Reino e para as conquistas se Sua Magestade entendendo as suas beneficas providências fosse Servido prohibir a entrada da louça que vem dos referidos paizes, exceptuando da Índia e da China, transportada em Naus Portuguezas e lhe facultace livre de direitos a sahida deste Reino, ficando somente pagando os de entrada no Brasil e mais partes do seu conçumo. A bondade da mesma louça não se de a que nos customão intruduzir os Estrangeiros. A abundancia vira em pouco tempo a ser tam copioza com as rezultas de quatro fornos que se achao promptos a servir que tendo extracção livre para o consumo destes Reinos, e conquistas vira não so a fazer inuteis tantos dispendios que tem custado a sua erecção a Real Fazenda, mas ainda lhe impossibilitara o meyo de poder compensalas pelas vendas da mesma louça. Nestes termos recorre esta Direcção a V.S.M. para que por meyo da consulta representem a Sua Magestade a urgente necessidade de ocorrer a este râmo de comercio, facultandolhes a graça de prohibir a entrada da louça que vem de fora do Reino e isentala tam somente dos direitos da sahida.

Lisboa em Direcção da Real Fabrica das Sêdas e Suas Dependencias a 5 de Setembro de 1777.

XIII

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Alvarás, Decretos e Avisos

1772-1774

Livro nº 387

fls. 31-32

1773, 12 de Março

Resposta ao requerimento para estabelecimento de fábrica de fuliês e panos pintados

Senhores Conselheiro Provedor e mais Deputados da Junta de Commercio destes Reynos e seus Dominios

Por aviso dessa Junta, de 17 de Fevereiro de 1716 dirigido a esta Direcção da Real Fabrica das Sedas Jose Antonio de Lemos o qual Sua Magestade foy servido cometter a essa Junta por avizo do Illmo Exmo Secretario de Estado Francisco Xavier de Mendonça Furtado de 22 de Outubro de 1766 para sobre o conteudo no mesmo requerimento consultar o que lhe parecesse sobre cujo ponto se nos manda ouvir, á que respondemos na forma seguinte. Primeiramente expoen o suplicante as razoes que tem para estabelecer esta Fabrica de Fuliês e pannos brancos pintados, que querendo juntamente pesuadir as diligencias que tem feito para o mesmo / estabelecimento e os motivos por que ficaram inuteis, sendo estes por uma parte a falta de fundo competente e por outra a falta de tecidos nacionaes ou estrangeiros para poder fornecer a ditta fabrica; ultimamente pertendese haja de agregar este novo estabelecimento a esta Real Fabrica das Sedas asim como se tem praticado com outros muitos que se achao debaixo da sua inspecção, apontando lhe edifficio, materiaes e outros aprestos com o que haja de laborar, compromettendo se tam somente á dirigilla como Mestre.

Visto pois nesta Direcção o requerimento do suplicante e attendendo por hũa parte a que o fim delle senão dirige à verdadeira utilidade pública porquanto os tecidos que se hao de pintar, todos precisam vir de fora do Reyno, e que se vem a utilizar a manobra da pintura utilidade muito insignificante á vista de toda a mais despeza com os tecidos e tinta. Por outra parte vemos que o mesmo estabelecimento se dirige a fazer uma despeza concidera vil á Real Fazenda de que necessariamente lhe há de resultar hum grande perjuizo, segundo a experiencia nos faz ver no acontecimento que com outros semelhantes tem auido. Vindo a concluir se que o beneficio todo deste estabelecimento se reduz á mera conviniencia do pretendente ao ordenado que havia de receber como Mestre e á pequena parte que poderia tocar aos artifices que se fossem occupando na pintura daquelles tecidos.

Em cujos termos intende esta direcção que este pertendente não está mais que nos termos de se lhe conceder por essa Junta hua Licença para poder trabalhar nos dittos tecidos por sua conta como já setem concedido a outras arbitristas semelhantes de novos inventos pela pouca ou nenhuma utilidade

publica que promette e pella avultada despeza e prejuizo que necessariamente há de rezultar a Real Fazenda. Este é o nosso parecer que propos na prezença dessa Junta para que escolhendo o que fora mais acertado determine aquillo que entender. Lisboa e na Real Direcçam da Real Fabrica das Sedas e suas dependencias aos 12 de Março de 1773.

Joaquim Ignacio da Cruz Sobral = Joze de Souza e Abreu = Caetano Alberto Ferreira Felis Teixeira de Mattos = Alberto Jaqueri de Salez

XIV

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Alvarás, Decretos e Avisos

1772-1783

Livro nº 387

fl. 314

1780, 21 de Fevereiro - Salvaterra de Magos

Pagamento aos mestres da fábrica de tapeçaria de lã, de seda e algodão da cidade de Tavira

O Marquez e Inspector Geral das Obras publicas, ordene a quem tocar que do cofre do Donativo dos quatro por cento, applicadas as mesmas obras se paguem a Pedro Leonardo Mergoux e Thiotónio Pedro Heytor, Mestres da Fabrica de Tapesaria de Lã , e Seda, e algudão, por elles estabellecidas na Cidade de Tavira, dois contos de Reis, para se completarem os seis contos de Reiz, que do referido Cofre se lhe prometeram emprestar para a Laboração da Sobredita Fabrica na conformidade da Segunda das condições em que se lhe foi concedida a licença para a sua Ereção, as quaes se acham confirmadas pelo Alvara de trinta e hum de março de 1776, precedente para esta entrega darem os sobreditos recibo na Junta de Commercio destes Reynos e seus Domínios na forma praticada com os mais antecedentes Recibos.

E com conhecimento de Recibo dos mesmos Mestres Fabricantes referindose ao que tiverem passado na Sobredita Junta, serão bem entregues os ditos dois contos de reiz e se levarão em conta ao Recebedor deste Cofre nas que der de seu Recebimento, sem embargo de quaisquer leis ou Disposições em contrario. Salvaterra de Magos com vinte de Janeiro 1780 = Com a Rubrica do Marques Inspector Geral das Obras Publicas = Cumprasse, e Registe se Lisboa 21 de Fevereiro de 1780 = Cruz = Abreu = Roncon = Ferreira = Carvalho = Castel Branco = Valle = Oliveira = Lopez

XV

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Alvarás, Decretos e Avisos

1772-1783

Livro nº 387

fls. 125-126

1774, 22 de Julho - Lisboa

Resposta ao requerimento de José Ridler para estabelecimento de fábrica de acharoar

Illustrissimo e Excelentissimo Senhor =

A Direcção da Real Fábrica das Sedas teve a honra de pôr na presença de V. Exa. o requerimento que á mesma fez Joze Ridler, Mestre de acharoar, e dar dourada em ferragens de latao, em que pertende estabelecer huma Fabrica das ditas duas manufacturas, alegando ao mesmo tempo, que a grande indigencia em que se achava lhe não dava lugar a poder fazer o ditto estabelecimento por sua conta, sem que S. Magestade lhe fizesse a graça de mandar emprestar quatrocentos e outenta mil reis, por tempo de dez annos sem premio. E pelos dittos annos huma propriedade de Cazas das da Real Fabrica em aluguel para a sua habitação, isto alem dos mais privilegios que se costumao conceder a outros Mestres em iguais circunstancias. Ao qual Requerimento se dignou V. Exa. diferir concedendo lhe o que elle pediu; e em execucao desta resolução cuidou logo a Direccam em apromptar os meios proprios para o ditto estabelecimento como forão por huma parte aprontandolhe o dinheiro para a compra dos instrumentos e materiaes e por outra fazendolhe apromptar as cazas com as acomodaçoens percizas para aquele ministério. Socede porem que ao tempo que se estava nesta diligencia veio o ditto Ridler ver a caza e achou lhe não podia servir por faltarlhe huma circunstancia a mais essencial que era a de lhe dever entrar o Sol dentro para com ele enxugar o verniz ou na falta ter quintal onde o podesse fazer, allegando a esse respeito que elle não podia dispensar se de ter huma caza ou quintal com Sol pelo grande perjuizo que do contrario lhe resultava pois que aquelle verniz que dá nos charoens tendo Sol para se secar dentro em duas horas esta prompto para lhe poder dar segunda mão e devendo esperar este beneficio somente do ar não fica capas em menos de vinte e quatro horas e que nestes termos elle não poderia fazer em menos de oito dias sem sol a obra que com elle fazia com muita facilidade em hum dia isto alem do perigo do pó em quanto estava verde o que não socede secando com brevidade. Á vista do exposto se conheceu que a ditta caza não podia servir nem nenhuma outra da Real Fabrica inda quando se achasse mais alguma dezocupada por serem todas construidas com a mesma formalidade nestes termos se mandou fazer a deligencia por alguma allugada aqual se não achou por faltarlhe aquella circunstancia de que rezultou querer se mandar fazer huma barraca ou caza terrea para o ditto Ministério; porem diligenciando-lhe o sitio mais proprio se achou que havia de haver huma avultada

despeza que chegaria a cinco mil cruzados por conta dos grandes dezentulhos, que em todo aquelle sitio ha motivo por que carecia de muitos fundos alicerces: succede porem que andando os mestres vendo onde seria o lugar mais comodo e de menos despeza encontrarao hum cham no qual se havia principiado humas cazas que se achão com as paredes levantadas athe as vergas das portas com sufficiente aria e bom quintal de sorte que nelle se pode bem fazer a ditta acomodação sem grande despeza. Achou-se que o ditto chão / pertencia a huma Quinta chamada de Ciprestes que he dos padres das necessidades e que estes a havião aforrado a hum sogeito que he o que principiou a obra da caza; porem que falecendo e não tendo pagos os foros vencidos se arrematarão as bemfeitorias pelos dittos foros que os padres se acharão de posse. Nestes terrenos se passou a fallar ao procurador geral, que ouvindo as circumstancias para que se pertendia o tal chão respondeo que primeiramente elles não podião vender nem aforrar sem que baixasse rezolvida hum consulta que pelo Dezembargo do Paço se fez a respeito de todo o Predio. E que em segundo lugar elle e a sua religião estimavão se quizesse a direcção servir do ditto chão para Serviços das Reais Fabricas, e que nesta conformidade a mesma Direcção mandasse avaliar as bemfeitorias, para se pagarem depois a quem de direito tocassem ficando por depozito aquella avaliação na Direcçam. Procedeu-se com effeito a ditta avaliação por dous Mestres da cidade e acharão valler as dittas bemfeitorias a quantia de cento e outenta mil reis que se mostra da certidão junta e que todas as mais despezas para se acabar a obra poderam chegar a quinhentos mil reis pouco mais ou menos com o que fica hum accomodação sufficiente e muita á satisfação do mesmo Ridler. Nestas circumstancias entendeu a direcção devia por todo o exposto na prezença de V. Exa. na concideração de ser este o meio mais facil e comodo para se poder dar principio áquelle estabelecimento. Vistas as mais possibilidades aponderadas, sem que dignando se V. Exa. a provallo se podem pôr em execução a ditta obra sem perda de tempo ou determinar V. Exa. o que entender mais acertado. Lisboa 22 de Julho de 1774.

XVI

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Alvarás, Decretos e Avisos

1772-1783

Livro nº 387

fl. 126

1774, 22 de Julho - Lisboa

Ordem da Direcção da Real Fábrica das Sedas para a construção da fábrica de acharoar

Os Mestres pedreiros, e carpinteiro desta Real Fabrica das Sedas paasem logo, sem perda de tempo á propriedade e as cazas que fazem cunhal immediatto á Fabrica dos Botoens e procedão aos concertos necessarios para acomodação de José Ridler fabricante de charoens e de douradura a quem S. Magestade houve por bem concedellas e outrossim executarão o mesmo concerto na segunda propriedade em que se acha a Fabrica de cutelaria para acomodação de hum Mestre de Sedas a quem o mesmo senhor a mandar e que assim executarão com a brevidade possivel

XVII

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Atestações e Representações

1775-1786

Livro nº 421

fl. 130

1778, 27 de Julho - Lisboa

Alvará de Licença para estabelecimento de oficina de pintar e acharoar bandejas.

Alvará de Licença

Presidente e Deputados da Junta de Administração das Fabricas do Reyno e Obras de Agoas Livres: concedemos licenca a José Francisco Delcouco para erigir nesta cidade huma officina em a qual uze de pintar, acharoar bandejas de cobre ferro ou pao e outros moveis que dependerem desta qualidade de pintura tudo debaixo das obrigaçoens do termo que assignou na Contadoria da mesma Junta e de mais que lhe for emposto por esta Junta E por constar na mesma a sua perícia e progressos que pode fazer em a ditta manufactura se lhe mandou passar o presente Alvará de Lincença.

Lisboa, 27 de Julho de 1778

XVIII

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Alvarás, Decretos e Avisos

1783-1789

Livro nº 388

fl. 20

1784, 1 de Maio - Lisboa

Condições

Condiçoens com que Sua Magestade por sua real Rezolução do primeiro do corrente mez de Mayo de mil setecentos oitenta e quatro tomada em consulta da Junta de Administração das Fabricas do Reino e Obras de Agoas Livres he servido conceder a Martinho José de Araújo e seus sócios Jácome Bellen e Manuel Bellen da Cidade do Porto o estabelecimento de huma Fabrica de Estampar e Tingir Chitas, Lencos, Vestias, Guarniçoens e outras quaisquer Fazendas sobre tecidos de Seda, Linho e Algodão á imitação das que se estampao em Inglaterra França Holanda Suécia.

XIX

A. N. T. T.

Fundo da Real Fábrica das Sedas e fábricas anexas

Alvarás, Decretos e Avisos

1783-1789

Livro nº 388

fl. 19

1784, 10 de Maio - Lisboa

Aviso

Sua Magestade He servida, que vendo se na Junta de Administração das Fabricas do Reino, e Obras de Agoas Livres a Petição incluza de Jeronimo Esteves que pertende continuar a Fabrica de Papel pintado estampado para ornato de Cazas, se lhe consulte com effeito e brevidade a que parecer sobre o conteudo na dita Petição; o que Vossa Senhoria fará presente na Junta da Administração das Fabricas do Reino para que assim se execute. Deos guarde a Nossa Senhoria Paço em vinte e nove de Abril de mil setecentos e oitenta e quatro = Visconde da Villa nova da Cerveira = Senhor Duarte de Souza Coutinho = Cumpra se e Registese. Lisboa dez de Mayo de mil setecentos oitenta e quatro = com quatro rubricas dos Deputados.

Fontes e bibliografia

Fontes manuscritas

Arquivo Histórico Municipal do Porto

Livros de Décima de Arruamentos da freguesia de Nossa Senhora da Vitória - 1780 a 1784.

Livros de Décima de Maneio da freguesia de Nossa Senhora da Vitória - 1780 a 1784.

Fontes manuscritas. Apêndice - Anexo documental

Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Fundo da Real Fábrica das Sedas e Fábricas Anexas

Real Fábrica dos Botões - Livro de diário 1766-1774.

Livro nº 748.

Real Fábrica da Louça - Livro de diário 1767-1776.

Livro nº 753.

Real Fábrica de Pentes de Marfim, Caixas de Papelão e Vernizes - Livro de diário 1764-1770.

Livro nº 754.

Real Fábrica de Relógios - Livro de diário 1765-1770.

Livro nº 749.

Livro de Registos, Decretos e Avizos - Letra B, nº 2.

Livro nº 387.

Livro de Registos, Decretos e Avizos - Letra C, nº 3.

Livro nº 388.

Livro de Registos.

Livro nº 384.

Livro de Registos.

Livro nº 561.

Fontes iconográficas

The Ladies Amusement or, Whole Art of Japanning made easy. Illustrated in upwards of Fifteen-Hundrede different Designs, on Two Hundred Copper Plates; consisting, Of Flowers, Shells, Figures, Birds, Insects, Landscapes, Shipping, Beasts, Vases, Borders, etc. All adapted in the best Manner for joining in Groupes, or being placed in single Objects. Drawn by Pillement and other Masters, And excellently Engraved. To Which is added, in Letter-Press, The most approved methods of Japanning; from the Preparation of the Subject to be decorated, to its being finished: With Directions for the due Choice of Composition, Colours, etc. etc. The Second Edition, N.B. The above Work will be found extremely useful to the Porcelaine, and other Manufactures depending on Design. London: Printed for Robert Sayer, Map and Printseller, at the Golden-Buck, opposite Fetter-Lane, Fleet Street.

(L') *Oeuvre de Jean Pillement (1727-1808)*, 1^{ère} et 11^{ème} série, Col. "Nos Maîtres du XVIII^e Siècle", Paris, Les Éditions Guérinet, s.d. (século XIX).

Bibliografia

- ALBUQUERQUE, Luís *et al* - *O Confronto do Olhar - O Encontro dos Povos na Época das Navegações Portuguesas*, Lisboa, Caminho Ed., 1991.
- ALGOUD, Henri - *Jean Pillement, decorateur de soieries*, "La Soierie de Lyon", 1935, pp. 131-135.
- ALGOUD, Henri - *Les Maîtres lyonnais du decor de la soie*, "La Soierie de Lyon", 1921, pp. 291-300.
- ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de - *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica e Portugal. Temas de Pintura e o seu Consumo (1780-1825)*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras do Porto, Porto, Faculdade de Letras do Porto, 1991.
- ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de - *Aspectos do Ruinismo em Portugal: Jean Pillement e a Paisagem Pitoresca*. "Giovanni: Battista Piranesi Invenções; Caprichos, Architecturas, 1720-1778", (Cat. da exp.), Lisboa, SEC, 1993, pp. 128-137.
- ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de - *História do Palácio Marialva no Porto (1651-1859)*, Separata do "Boletim Cultural da Póvoa do Varzim", vol. XX, nºs 1-2, 1993.
- ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de - *Jean Pillement: plenipotenciário da arte francesa junto de várias cortes da Europa*, "Jean Pillement (1728- 1808) e o paisagismo em Portugal no século XVIII", (Cat. da exp.), Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1996.
- ARGAN, Giulio Carlo - *El Arte Moderno, 1770-1970*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- ARIZZOLI CLEMENTEL, P. - *Au Musée des Arts Décoratifs de Lyon: note sur une paire de vases en porcelaine de Sévres à fond laque et décor de chinoiserie*, "Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais", Lyon, nº 4, 1987, pp. 12-14.
- AUDIN, Marius et VIAL, Eugène - *Dictionnaire des Artistes et ouvriers d'art de la France*, 1919.
- AVAGNINA, Maria Elisa *et al* - *Tiepolo - The Vicentine Villas*, Milão, Electa, 1990.
- AZEVEDO, Carlos de - *Baroque organs-cases of Portugal*, Amsterdão, s.e., 1972.
- AZNAR, José C.- *Deux Oeuvres de Jean Pillement, Journées Internationales d'études d'art - De Tiepolo à Goya*, "Cahiers de Bordeaux", 1956.
- (Os) *Azulejos de William Vander Kloet em Portugal*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo - Electa, 1995.
- BAARSEN, Reinier *et al* - *Courts and colonies: the William and Mary style in Holland, England and America*, "Carnegie Museum of Art", Seattle, London, 1988, p. 249.
- BAART, Jan - *Faiança Portuguesa escavada no solo de Amsterdão*, "Faiança Portuguesa 1660", (Cat. da exp.), Lisboa/Amsterdão, Secretaria de Estado da Cultura, 1987.
- BARATA, José Oliveira - *História do Teatro Português*, Lisboa, Ed. Universidade Aberta, 1991.
- BATOWSKI, Zygmunt - *Jean Pillement na Dworze Stanisława Augusta*, Varsóvia, s.e., s.d..

- BAZIN, Germain - *Classique Baroque et Rococo*, Paris, Librairie Larousse, 1965.
- BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Emile, AUVRAY, Louis - *Dictionnaire générale des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessein, jusqu'à nos jours, nouvelle édition*, Paris, 3 vols., Renouard Ed. 1882-1885.
- BENESOVICH, Michel - *Quelques Artistes français au Portugal*, "Gazette des Beaux-Arts", Fev. 1952, pp.115-128.
- BELEVITCH - STANKEVITCH, H. - *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris, P. Jouve et C.ie, 1910.
- BELLAIGUE, Geoffrey de - *Chinoiserie at Buckingham Palace*, "Apollo", London, 1975, pp. 390-391.
- BENJAMIN, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d' Água Ed., 1992.
- BÉNÉZIT, E. - *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, Nouvelle Edition*, France, Librairie Grund, 1966.
- BERGMANS, A. - *Exotisme chinois dans les demeures des pays-bas autrichiens*, "Nouvelles Aproches concernant la Culture de l'Habitat", I, Bruxelles, 1991, pp. 223-228.
- BERNAERTS, A. - *Catalogues des peintures et des pastels de la chambre de commerce de Lyon*, Lyon, 1976.
- BERTRAND P, CHEVALIER D. - *Eighteenth-century German Chinoiserie tapestries*, "Apollo", London, 124, nº 296, 1986, pp. 310-314.
- BERTRAND, Pascal-François - *La seconde "tenture chinoise" tissée à Beauvais et Aubusson*. "Gazette des Beaux-Arts", 116, nº 1462, nov. 1990, pp. 173-184.
- BERTRAND, P. - *L'audience de l'Empereur de Chine de François Boucher*, "Beaux-Arts Magazine", France, nº 39, 1986, pp. 40-43.
- BLUTEAU, Raphael - *Vocabulario Portuguez e Latino (...)*, Coimbra, 1712.
- BONET- CORREA, António (coord) - *História de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, Ed. Catedra SA, 1982.
- BONET, M. - *Les oeuvres de Jean Baptiste Pillement aux Musée des Arts Décoratifs de Lyon*, Lyon I.H.A.L. (thèse de maîtrise), 1973.
- BOOTHROYD, Ninette et al - *Le Voyage en Chine. Anthologie des voyageurs occidentaux du moyen age a la chute de L'empire chinois*, Paris, Robert Laffont S.A., 1992.
- BORGES, Nelson Correia - *Do Barroco ao Rococó*, col. "História de Arte em Portugal", Lisboa, vol. 9, Publicações Alfa, 1986.

- BORGES, Nelson Correia - *A Arte nas Festas de Casamento de D. Pedro II*; Lisboa 1687, col. "Paisagem - Arte", nº 5, s.l., Paisagem Editora, s.d..
- BORGES, Nelson Correia - *O Inventário dos ornamentos e joias da Igreja de Sant'iago de Coimbra, em 1607*, Coimbra, I.H.A. da F.L.U.C., 1980.
- BOXER, C. R. - *Fidalgos no extremo Oriente 1550 - 1770*, Macau, Fundação Oriente, 1990.
- BOXER, C. R. - *O Grande Navio de Amacau*, Macau, Fundação Oriente, 1989.
- BOXER, C. R. - *O Império Marítimo Português 1415 - 1825*, Lisboa, Ed. 70, 1992.
- BOXER, C. R. - *Mary and Misogyny*, London, Duckworth, 1975.
- BOXER, C. R. - *Seventeenth Century Macau*, "Contemporary Documents and illustrations", Hong Kong, s.e., 1984.
- BRÉDIF, Josette - *Toiles de jouy*, Paris, Ed. Adam Biro, 1989.
- BROQUELET, A. - *L'art appliqué a l'industrie*, Paris, Garnier Ed., 1909.
- BROOKNER, Anita - *Chinoiserie in French Painting*, "Apollo", London, LXV, June 1957, pp. 253-257.
- BRUSATIN, Manlio - *Artesanato*, "Enciclopédia Einaudi", vol. 3, s.l., Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, pp. 177-211.
- BUCKENDAHL, W. - Höroldt - *Chinoiserien auf Du Paquier - Porzellan*, "Keramus", Alemanha, nº 110, 1985, pp. 3-4.
- CABANNE, Pierre - *L'Art du XVIII siècle*, Paris, 1987.
- CALADO, Rafael Salinas - *Aspectos da Faiança Portuguesa do século XVIII e alguns antecedentes históricos*, "Faiança Portuguesa 1660", (Cat. da exp.), Lisboa/Amsterdão, Secretaria de Estado da Cultura, 1987.
- CAMARA, J. M. Bettencourt - *D. João V, O Italianismo e a Musicologia Portuguesa*, "Colóquio/Artes", 31º ano, 2ª série, nº 82, Set. 1989.
- CARITA, Helder, CARDOSO, Homem - *Oriente e Ocidente nos interiores em Portugal*, Barcelos, Civilização Ed., 1983.
- CARREIRA, Laureano - *O Teatro e a Censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, Lisboa, INCM, 1983.
- Catalogue illustré de l'exposition rétrospective des artistes Lyonnais*, Lyon, 1904.
- CEYSON, Bernard *et al* - *La sculpture - La grand tradition de la sculpture du XV au XVIIIe siècle*, Paris, Genève, Ed. Skira, s.d..
- CHADWICK, Whitney - *Women, Art and Society*, London, Thames and Hudson, 1990.

- CHARTIER, Roger - *A História Cultural - entre práticas e representações*, Lisboa, Difel, 1988.
- CHAVES, Castelo Branco - *Os Livros de Viagens em Portugal no século XVIII e a sua Projecção Europeia*, 2ª ed., Lisboa, Biblioteca Breve, 1987.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain - *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, s.d.
- CHICÓ, Sílvia Tavares - *Oriente / Ocidente: Olhares mútuos na procura do interculturalismo*, Lisboa, Universidade Nova (tese de Mestrado), 1993.
- China und Europa, Chinaverständnis und Chinamode im 17 und 18 Jahrhundert*, (Cat. da exp.), Berlin, 1973.
- CIDADE, Hernani - *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina. As ideias. Os factos. As formas de arte*, Coimbra, vol. 2, Arménio Amado Ed., 1964.
- CIONINI, Nicola - *I fiori del Catai. Introduzione alla figura e all'opera grafica di Jean-Baptiste Pillement e i suoi rapporti con la contemporanea produzione di tessuti d'arte in Europa*, "Rassegna di Studi e di Notizie Raccolta delle Stampe A. Bertarelli. Raccolte di Arte Applicata", Milano, Museo degli Strumenti Musicali, 1993, pp. 21-55.
- CLARK, Grahame - *Symbols of Excellence*, London, Cambridge University Press, 1986.
- CLARK, Kenneth - *A paisagem na Arte*, Lisboa, Ed. Ulisseia, s.d..
- "Claro. Escuro, Revista de Estudos Barrocos", Lisboa, nºs 2 - 3, Ed. Quimera, 1989..
- Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, e architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal, recolhidas, e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, pintor ao serviço de S.Magestade o Senhor D.João VI Lisboa, Na imp. De victorino Rodrigues da Silva Anno de 1823.*
- CONNER, Patrick - *Oriental Architecture in the West*, Londres, Thames and Hudson, 1979.
- CORDIER, Henri - *La Chine en France au XVIII e siècle*, Paris, Henri Lauens Ed., 1910.
- CORNFORTH, John - *A role for Chinoiserie ?*, "Country life", 183, nº 49, 7 Dec. 1989, pp. 144-151.
- CORTESÃO, Jaime - *A Expansão dos Portugueses no Período Henriquino*, Lisboa, Livros Horizonte Lda., 1975.
- CORTINA, Leonor - *Polvos azules de Oriente*, "Artes de México", nº 3, 1989, pp. 58-67.
- COSTIGAN, Arthur William - *Cartas sobre a Sociedade e os Costumes de Portugal 1778-1779*, Lisboa, Lisóptima Lda, 1989.
- COUCEIRO, Gonçalo - *Pintores Jesuítas na China*, "Oceanos", Lisboa, nº 12, Nov. 1992, pp. 92-101.
- COULTAS, Harland - *Zoology of the Bible*, London, Wesleyan Conference Office, 1876.

COWEN, Pamela - *The trianon de porcelaine at Versailles*, "The Magazine Antiques", vol. 143, Jan. 1993, pp. 136-143.

DE SETA, Cesare - *Objecto. Artes - Tonal - Atonal*, " Enciclopédia Einaudi", Lisboa, 3ª vol, I.N.C.M., 1984, pp. 91-113.

DELAHAYE, Hubert - *Du Peu d' Effet de la Peinture Occidentale en Chine au XVIIe et XVIIIe Siècles*. "L'Europe en Chine: Interactions Scientifiques religieuses et culturelles aux XVII e XVIII siècles", Memoires de l' Institut des Hautes Études Chinoises - Actes du Colloque de la Fondation Hugot, 1991, pp. 241-250.

DELEUZE, Gilles - *Les Boîtes et les vases*, "Proust et Les Signes", 4ª ed., Paris, P.U.F., 1976.

DEMESTRESCO, Miahil, *Jean Pillement - Grande Paisagista Francês do séc. XVIII*, "Arte de Ontem e de Hoje", Lisboa, Ed. Autor, 1948.

DENIS, Michel, BLAYAU, Noel - *Le XVIIIème Siècle*, Paris, Armand Collin, 1970.

Desenhos Galli Bibiena - *Arquitectura e Cenografia*, Lisboa, M.N.A.A., I.P.P.C., 1987.

DESVERNAY, Félix - *Decorateurs d'etofes et fabricants de soierie*, "Le Vieux Lyon", 1915, pp. 168-181.

Diário de William Beckford em Portugal e Espanha, 2ª ed., Lisboa, Bib. Nacional, 1983.

Dicionário de Arte Barroca em Portugal, Lisboa, 1973.

DIDEROT, Denis - *Paradoxo sobre o Actor*, Lisboa, Hiena Ed., 1993.

DINKEL, John - *The Royal Pavillion - King George IV and the Building of the Royal Pavillion*, Brighton, s.e., s.d. .

D' ORS, Eugénio - *O Barroco*, col. Artes/Ensaio, Lisboa, Vega, 1990.

DREIER, F.A. - *Farbige Chinesen aus Europa. Ein Dresdener Kabinettschrank des 18. Jarhunderts von Martin Schnell*, "kunst und Antiquitäten", Alemanha, nº 3, 1982, pp. 34-47.

ELIAS, Norbert - *A sociedade dos Indivíduos*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1993.

ELIAS, Norbert - *Mozart, A Sociologia de um Génio*, Porto, Ed. ASA, 1993.

Enciclopédia Einaudi - "Memória - História", vol. 1, Lisboa, I.N.C.M., 1984.

Enciclopédia Einaudi - "Criatividade - Visão", vol. 25, Lisboa, I.N.C.M., 1992.

Enciclopédias e Enciclopedismo, "Prelo, Revista da Imprensa Nacional Casa da Moeda", Lisboa, nº 4, Jul. - Set. 1984.

Escolha das poesias orientaes que o insigne cavalheiro inglez Guilherme Jones presidente das justiças em Bengala traduzio daqueles idiomas em verso rimado inglez e ornadas agoa em potuguez, seguidas de várias outras rimas, e offerecidas à saudosíssima memória do serenissimo Senhor D.José principe do

Brasil por Francisco Manoel de Oliveira, professor régio de Filosofia Racional na ilha da Madeira, Lisboa, Na off. de Simão Thaddeo de MDCCLXXXIII.

ÉTIEMBLE - *L' Europe Chinoise*, Paris, 2 vols., Ed. Gallimard, 1988.

Existe uma Cultura Portuguesa? - Sociedade Portuguesa de Antropologia e etnologia, Porto, Ed. Afrontamento, 1992.

(L)' Exotisme Oriental dans les Collections de la Bibliothèque Forney, Paris, Ed. B. Forney, 1983.

Fernão Mendes Pinto. *Lisboa: O Oriente a Descobrir*, "Oceanos", Lisboa, nº 7, Julho.

FERREIRA - ALVES, Natália Marinho - *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca* (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica), Porto, Arquivo Histórico, C.M.P., 1989.

FERREIRA - ALVES, Joaquim Jaime B. - *A Festa Barroca no Porto ao Serviço da Família Real na Segunda metade do século XVIII*, Porto, F.L.U.P., 1988.

FLORENNE, Lise - *Dans le goût de Pillement*, "Médecine de France", Liège.

FORD, Brinsley - *The Pictures at Startfield Says*, "Apollo", London, July 1975, pp. 19-29.

FOUCAULT, Michel - *A Ordem do Discurso*, Lisboa, Relógio d' Água Ed., 1997.

FOUCAULT, Michel - *O Cuidado de si. História da sexualidade*, Lisboa, Relógio d' Água Ed., 1994.

FRANCASTEL, Pierre y Galienne - *El Retrato*, 2ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra SA, 1988.

FRANCASTEL, P. - *Histoire de la Peinture Française*, Paris, 2 vols, Ed. Gonthier, s.d..

FRANÇA, José Augusto - *A Arte em Portugal no século XIX*, 3ª ed., Lisboa, vol. 1, Bertrand Ed., 1990.

François Boucher - 1703-1707, (Cat da exp.), Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986.

François Boucher - 1703-1770, "Beaux-Arts" - Hors Serie - Les Grandes Expositions.

FRIEDMAN, Terry F. - Two Eighteenth Catalogues of Ornamental Pattern Books, "Furniture History", IX, 1975, pp. 67-75.

GALBRAITH, Letitia - *Garrick's Furniture at Hampton*, "Apollo", London, XCVI, 1972 , pp. 46-55.

GALLEANI D' AGLIANO, A. - *Eine höchst seltene Porzellan-Statuette aus Chantilly*, "Keramos", Alemanha, nº 112, 1986, pp. 3-8.

GAL, Meir, GOFBARG, Gadi - *The Flying Donkey of the Messiah*, "Third Text", London, nº 36, pp. 55-64.

GANDOUET (T) - *Les boutons et l' exotisme*, "L' Estampille", France, nº 200, 1987, pp. 43-47.

GARCIA, Prudêncio Quintino - *Artistas de Coimbra - Documentos para a sua Biografia*, Coimbra, 1923.

- GARNER, Harry - *A Study of Chinese Connoisseurship*, "Apollo", London, July 1972.
- GAUTHIER, Joseph, CAPELLE, Louis - *Traité de composition décorative*, Paris, Librairie Plon, s/d..
- GIDDENS, Anthony - *Transformações da Intimidade*, Oeiras, Celta Ed., 1995.
- GIL, José - *Monstros*, Lisboa, Quetzal Ed., 1994.
- GOLDSTEIN, Jonathan - *Cantonese Artifacts*, "Oriental Art", t. 36, nº 1, s.d..
- GOMBRICH, E. H. - *Para um Verdadeira História Cultural*, Lisboa, Ed. Gradiva, 1994.
- GOMBRICH, E. H. - *Topics of Ourtime*, London, Phaidon Press Ed., 1991.
- GOMES, Paulo Varela - *A Confissão de Cyrillo*, Lisboa, Hiena Ed., 1992.
- GONCOURT, E. de - *Catalogue raisonnée de l'Oeuvre d'Antoine Watteau*, Paris, Rapilly, 1875.
- GOULINAT, J. G. - Jean Pillement (1727-1808), "La Revue de L' Art Ancien et Moderne", LIII, Jan. - Mar. 1928, pp. 291-300.
- GRAÇA, Luís - *A Visão do Oriente na Literatura Portuguesa de Viagens: Os Viajantes Portugueses e os Itinerários Terrestres (1560 - 1670)*, Lisboa, I.N.C.M., 1983.
- GRIGSBY, Leslie B. - *Johan Nieuhoff's Embassy: An inspiration for Relief decoration on English stoneware and earthenware*, "Magazine Antiques", Jan. 1993, pp. 173-183.
- GRUBER, Alain - *Chinoiserie - Classique et Baroque*, "L' Art Decoratif en Europe", Paris, vol II, CitaDelles & Marenod, 1995.
- GRUBER, Alain, KELLER, Dominik - *China als Utopia*, "DU", Zürich, 35, nº 4, 1975.
- GUEDES, Natália Brito Correia - *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*, Livros Horizonte, 1971.
- GUERREIRO, António - *As Fantasmagorias da História*, "Mais Tempo, Menos História", (Cat. da exp.), Porto, Fundação de Serralves, 1996.
- GUERREIRO, Glória - *Tapeçarias da colecção Calouste Gulbenkian*, "Colóquio", Lisboa, nº 41, Dez. 1996, pp. 3-10.
- GUEST, Ivor - *The Dancer's Heritage. A Short History of Ballet*, London, The Dancing Times, 1984.
- GUILMARD, D. - *Les Maîtres Ornemanistes...*, Paris, Ed. Plon et Cie, MDCCCLXXX.
- GUILLERMAZ, Patricia - *La Poésie Chinoise - Des Origines à la Révolution*, Verviers, Morabout Univ., 1966.
- HALL, Michael - *Chinese puzzle*, "Country life", 185, nº 30, 25 July 1991, pp. 78-81.

HAASE, G. - *The eighteenth-century interior decoration of the Pillnitz Wasser-and Bergpalais*. In Studies in the history of furniture and design presented to Peter Thornton, "Furniture History", London, 21, 1985, pp. 91-106.

HAHN, Joseph - *Correspondence entre Jacques Gamelin, Jean Pillement et le Chevalier de Fornier*, "Art et Curiosité", Paris, Nov. - Dec. 1971, pp. 29-39.

HARRIS, John - *In honour of Osvald Sirén, and recollections: a reprint of China and gardens of Europe*, "Apollo", London, 143, nº 354, Aug. 1991, pp. 104-107.

HASKELL, Eric T. - Diana Ketcham - *Le Désert de Retz: A Late Eighteenth-Century French Folly Garden*, "Journal of Garden History", London, vol. 12, nº 3, July - Sept., 1992.

HATHERLY, Ana - *A Reinvenção da Leitura*, Lisboa, Ed. Futura, 1975.

HESPANHA, António Manuel - *O Antigo Regime (1620-1807)*, col. "História de Portugal" (Direcção de José Mattoso), Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1993.

Histoire du Portugal, Histoire Européenne, Actes du Colloque Paris, 22 - 23 Mai, 1986, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1987.

História, Lisboa, nº 1, Nov. 1978.

História, Lisboa, nº 2, Dez. 1978.

História, Lisboa, nº 3, Jan. 1979.

História, Lisboa, ano XII, nº 132, Set. 1990.

HODGSON, Z. - *Another Chinese literary theme and early Worcester decoration*, "English Ceramic Circle Transactions", England, 13, nº 2, 1988, pp. 141-147.

HONOUR, Hugh - *Chinoiserie. The vision of Cathay*, 2ª ed., London, Ed. John Murray, 1973.

HONOUR, Hugh - *The European Vision of America*, Ohio, The Cleveland Museum of Art, 1975.

HORNIG-SUTTER, Monika - *Höroldt-Chinoisieren: echt und falsch*, "Weltkunst", 58, nº 1, 1 Jan. 1988, pp. 21-27.

HOST, Ole - *Frutos e Vegetais - Mediterrâneo e Trópicos*, s.l., Círculo de Leitores, s.d..

HUTH, Hans - *Lacquer of the West, the History of a Craft and an Industry 1550 -1950*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1971.

HUTH, Hans - *Roengten Furniture, Abraham and David Roengten: European Cabinet-Makers*, London, N.Y., Sotheby Parke Bernet, 1974.

IMPEY, Oliver - *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, London, Oxford University Press, 1977.

IMPEY, Oliver - OsVald Siren - *China and the Gardens of Europe of the Eighteenth Century*, "The Journal of Garden History", London, vol. 12, nº 3, July - Sept. 1992, pp. 249-250.

JACOBSON, Dawn - *Chinoiserie*, Paris, Phaidon Press, 1993.

JARRY, Madeleine - *Chinoiserie - Chinese Influence on European Decorative Art - 17th and 18th Centuries*, New York, London, s.e., 1981.

JARRY, Madeleine - *La Vision de la Chine dans les Tapisseries de la manufacture Royales de Beauvais: Les Premières Tentures Chinoises*, "La Chine et L'Europe au temps des Lumières - Actes du Ileme Colloque International de Sinologie", Chantilly, Paris, Les Belles Letres - Cathasia, 1980, pp. 173-183

James Murphy e o Mosteiro da Batalha, (Cat. da exp.), Batalha, I.P.C.C., 1989.

Jean Pillement. Dessin et Gravure - Collection du musée national d'art ancien, (Cat. da exp.), Lisboa, Alliance Française, 1982.

Jean Pillement e o Paisagismo em Portugal no século XVIII, (Cat. da exp.), Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santos Silva, 1996.

JESUS, Júlio - *O Pintor Jean Pillement*, Lisboa, Tipografia Gonçalves, 1933.

Katalog der Ornamentstich - Sammlung der Staatlichen Kunst Bibliothek, Berlin, Staatlich Museen zu Berlin, New York, Burt Franklin Bibliographical Series XII, s.d..

KENWORTHY - BROWNE, John - *The line of Beauty: the Rococo Style*, "The History of Furniture", London, Orbis Publishing, 1976, pp. 101-139.

KESWICK, Maggie - *The Chinese Garden*, History, Art & Architecture, London, N.Y., St. Martin's Press, 1986.

KIBY, U. - *Die Küche der Amalienburg in Schlossgarten von Nymphenburg*, "Keramos", Alemanha, nº 108, 1985, pp. 19-98.

KIMBALL, F. - *Le style Louis XV. Origine et evolution du rococo*, Paris, 1949.

KISLUK - GROSHEIDE, Danielle - *A Japanned Cabinet in the Metropolitan Museum of Art*, "The Metropolitan Museum of Art Journal", New York, 1984-1985.

KOEGLER, Horst - *The Concise Oxford Dictionnary of Ballet*, 2ª ed., London, Oxford University Press New York, 1982.

KUBLER, George - *A Forma do Tempo - Observação sobre a História dos Objectos*, Lisboa, Vega, 1990.

KUHNMUNCH, Jacques - *Le commerce de la gravure à Paris et à Rome au XVII.e siècle*, "Nouvelles de L' Estampe", Paris, nº 55, Jan.- Fev. 1981, p. 12.

LACH, Donald - *Asia in the Making of Europe*, 2 vols., 1970.

La Chine Decouverte par les Européens Début XVIIIe - Début XIXe Siècles, Lyon, Bibiothèque Municipale de la ville de Lyon, 1972.

LACQUER - *An International History and Collector's Guide*, s.e., The Crowood Press/Phoebe Philips, 1984.

LAFFINER - CREPIN, Marylène - *Le Salon aux Balançoires Chinoises: Le Hôtel de Sélys Long Champs à Liège*, "Bulletin de la Société Royale de Vieux-Liège", Liège, tome VIII, n° 184, Jan. -Mars 1974, pp. 332-338.

LANCASTER, Roy - *Travelers in China: A Plantsman's Paradise*, "Journal of Garden History", vol. 11, n° 3, July - Sept. 1991.

L' Autre Chine, Photographies de Henri Cartier - Bresson, Paris, Centre National de la Photographie, 1989.

La fête et les jeux en toile de Jouy, (Cat. de exp.), Jouy - en - Josas, Musée Oberkampf, 1987.

LANG, Olga - *La vie en Chine*, 6ª ed., Paris, Hachette, 1950.

LEES - MILNE, James - *Stratfield Saye House*, "Apollo", London, July 1975, pp. 8-18.

Le Goût Chinois en Europe, Paris, Musée des Arts Décoratifs, Oct. - Juin 1910.

Le Style Louis XV, (col.), "La Grammaire des Styles", Paris, Flammarion, 1982.

LILLIS, Marguerite - *A Cycle of Late Georgian Mural paintings*, "Studies", Dublin, LXX n° 278-279, 1981, pp. 196-205.

L' Homme des Lumières et la Decouverte de l' Autre - Études sur le XVIIIe siècle, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1985.

LORENTE, Juan Francisco Esteban - *Tratado de Iconografia*, Madrid, Ed. Istmo, 1990.

LUNA, J. J. - *Un nuevo paisaje de Jean Pillement en el Prado*, "Boletín del Museo del Prado", Espanha, 7, n° 20, 1986, pp. 100-102.

LUNSINGH SCHEURLEER, D. F. - *Delfter Fayencen mit den Initialen GK und PK*, "Keramos", Alemanha, n° 100, 1983, pp. 127-136.

MACHADO, Álvaro Manuel - *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Breve, 1993.

MADSEN, S. Tschudi - *Art Nouveau*, Porto, Ed. Inova, s.d..

MAILLARD, Robert - (ent.) *Chinoiseries*, "Dictionnaire Universel de la Peinture", vol. 2, Paris, Dictionnaires Robert, 1975.

MANDROUX - FRANÇA, M. Thèrese - *Information artistique et "mass-media" au XVIIIe siècle: la difusion de l'ornement gravé rococo au Portugal*, Braga, 1974 - Separata da revista "Bracara Augusta", vol.XXVII - Fasc.64 (76), 1973.

MANDROUX-FRANÇA, M. Thèrese - *Le Long Voyage du Recueil Weale*. "Colóquio/Artes", 2ª série, ano 38, nº 109, Abril – Jun. 1996.

MANDROUX-FRANÇA, M. Thèrese - *Les collections d'estampes du Roi Jean V de Portugal: un programme des Lumières Joanines" en voie de reconstitution* - "Portugal no séc. XVIII - De D. João V à Revolução Francesa", Congresso Internacional de Lisboa, Lisboa 20 a 24 de Novembro de 1990, Lisboa Sociedade Portuguesa de Estudos do séc. XVIII, Universitária Editora, 1991.

MARANDEL, Jean Patrice - *Boucher et les Chinoiseries*, "L'Oeil", Lausanne, nº 374, Set. 1986, pp. 30-37.

MARCHI, C. - *A Enghien, dans un Jardin... Pavillons dits Chinois, Pavillon de l' Etoile*, "Annales du Cercle Archéologique d' Enghien", Belgique, 23, 1987, pp. 147-231.

MARGARIDO, Alfredo - *Retratos de Regiões, Raças e Profissões*, "Colóquio/Artes", 32º ano, 2ª série, nº 84, Março 1990.

MARQUES, Alfredo Pinheiro - *A Historiografia dos Descobrimentos e Expansão Portuguesa*, Coimbra, Liv. Minerva, 1991.

MARQUES, Maria da Luz - *Mobiliário Português do Aparato do séc. XVIII - Credências, Consolas e Tremós*, Porto, (tese de Mestrado em História da Arte) Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997.

MARQUIS de SADE - *La Philosophie dans le Boudoir*, Paris, P.M.L., 1994.

MARTIN, Richard - *Orientalism: Visions of the East in Western Dress*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1994.

MARTINS, Isabel Oliveira - *William Morgan Kinsey - Uma Ilustração de Portugal*, Lisboa, Ed. 70, 1987.

MATHUR, Saloni - *Re-visualising the Missionary Subject - History Modernity and Indian Woman*, "Third Text", London, nº 37, 1996-97, pp. 53-62.

MELO, Sebastião de José Carvalho e - *Escritos Económicos de Londres (1741-42)*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1986.

Mémoires du Marechal Soult - *Espagne et Portugal*, Paris, Lib. Hachette, 1955.

MEYER, F. S. - *Manual de Ornamentación*, 5ª ed., México, Gustavo Gil, 1995.

MEYER, Laure - *Porcelaines japonaises dans les palais d' Europe*, "Estampille. L'objet d'art", Oct. 1990, pp. 130-139.

MIRZOEFF, Nicholas - *Bodyscape. Art Modernity and the Ideal Figure*, London, N.Y., Routledge, 1995.

MIDDLETON, Robin - *Boullée and exotic*, "AA files", nº 19, 1990, pp. 35-49.

MILSKY, Mme - *Aperçus du Milieu Sinophile Français*, "Actes du Ileme Colloque International de Sinologie", Chantilly, Paris, Les Belles-Lettres Cathasia, 1980.

MITCHELL, Peter - *Jean Pillement revalued*, "Apollo", London, vol. 117, nº 251, Jan. 1983.

MONTAGUE, Jeniffer - *The Scholarly Importance of the Weale Album*, "Colóquio/Artes", 2ª série, ano 38, nº 109, Abril - Jun. 1996.

MORAES, Wenceslau - *O culto do Chá*, Lisboa, Relógio D' Água Ed., 1993.

MORLEY, John - *Borrowed refinement*, "Country life", 185, nº 16, Apr. 1991, pp. 118 -120.

MOORE, Susan - *Peking at osterley Park House*, "V & A album", 1988, pp. 121-126.

MORPHY, Howard - *The Anthropology of Art*, "Companion Encyclopedia of Anthropology", London and New York, Tim Ingold, 1994, pp. 648-685.

MORTIER, Bianca M. - *Print Souces for Eighteenth - Century European Fans*, "Antiques", Jan. 1993.

MOSSER, Monique, TEYSSOT, Georges - *L'architettura dei giardini d'occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Milano, Electa, 1990.

MOURA, Jean - Marc - *Lire l' Exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

MÜLLER HOFSTEDE (A.) - *Der Schlesisch böhmische Hausmaler Ignaz Preissler*, "Keramos", Alemanha, nº 100, 1983, pp. 3-50.

MURDOCH, Tessa - *Tea -house extraordinary*, "Country life", 185, nº 4, 24 Jan. 1991, pp. 58-59.

Nação/Nacionalismo, "Prelo, Revista da Imprensa Nacional Casa da Moeda", Lisboa, nº 9, Outubro - Dezembro 1985.

NAGLER, A. M. - *A Source Book in Theatrical History*, New York, Doner Publ. Inc., 1959.

N' DIAYE, Catherine - *A Cocqueterie ou a Paixão do Pormenor*, Lisboa, Ed. 70, 1989.

NELSON, Christina H. - *Directly from China - Export Goods from the American Market, 1784-1930*, (Cat. da exp.), Salem - Massachusetts, Peabody Museum of Salem, 1985.

(O) Neomanuelino ou a Reinvenção da Arquitectura dos Descobrimentos, (Cat. da exp.), Lisboa, C.N.C.D. /I.P.P.A.R., 1994.

NERY, Rui Vieira, CASTRO, Paulo Ferreira - *História da Música*, col. "Sínteses da Cultura Portuguesa", Europália 91 - Portugal, Lisboa, I.N.C.M., 1991.

NEVES, Pedro Almiro - *A Escolarização dos Saberes Elementares em Portugal nos Finais do Antigo Regime (1772-1820)*, Maia, Instituto Superior da Maia, 1996.

Noções sobre Morfologia Externa das Plantas Superiores, s.l., s.d.

NORBERG – SCHULZ, Christian - *Arquitectura Barroca Tardía y Rococo*, Madrid, Aguilar S.A. Ed., 1973.

Obras Posthumas de Manoel de Figueiredo, Lisboa, Na Impressão Régia, MDCCCIV.

(L')*Oeuvre de Jean Pillement (1727-1808)*, Col. "Nos Maîtres du XVIII^e Siècle", I e II série, Paris, Les Éditions Guérinet, s.d. (século XIX).

O' NEILL, Amanda - *The Art of Chinese Watercolours*, Bristol, Parragon Book Service, 1995.

Ornamentación Floral. Viñetas decorativas, Enciclopèdia de la Ornamentación, Barcelona, Gustavo Gili, 1996.

PACIA, Amalia - *Esotismo decorativo a Roma fra tradizione rococò e gusto neoclassico*, "Temi di decorazione della cultura dell' artificio alla poetica della natura.", pp. 91-156.

PALUDAN, C. - *An attempt to identify some unusual examples of appliqué work*. In *Studies in history of furniture and design presented to Peter Thornton*, "Furniture History", England, 21, 1985, pp. 165-173.

PATETA, Luciano - *L' Architettura dell' Eclettismo - Fonti, Teoria, Modelli. 1750-1900*, Milano, Città Studi scrl., 1991.

PEARCE, Susan M. - *On Collecting*, London, N.Y., Routledge, 1995.

PEREIRA, José Fernandes - *Arquitectura Barroca em Portugal*, 2^a ed., Biblioteca Breve - Liv. Bertrand, 1992.

PEREIRA, Paulo (Dir.) - *Do Barroco à Contemporaneidade*, col. "História da Arte Portuguesa", 3^o vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

PEREZ, M.F. - *Du Bon Usage de l' Estampe*, "Travaux de l' Institut de l' Art de Lyon", Lyon, n^o 8-9, 1985, pp.56-60.

PIGUET, P. - *L' Orientalisme - autre Modele autre Regard*, "L' Oeil", n^o 446, Nov. 1994.

PILLEMENT, Georges - Jean Pillement, Paris, Chez Jacques Haumont, 1945.

PILLEMENT, Georges - *Jean Pillement, Peintre de Chinoiserie*, "Cahiers de Bordeaux", 1969, pp. 71-72.

PILLEMENT, Georges - *Quelques précisions sur Pillement*, Journées Internationales d'études d'art - De Tiepolo à Goya, "Cahiers de Bordeaux", 1956.

Pillement: Six Unpublished Chinoiserie Panels, "The Connoisseur", London, Dec. 1956.

PIMENTEL, Alberto - *O Porto há Trinta Annos*, Porto, Livraria Universal, 1893.

PIMENTEL, António Filipe - *O Gosto Oriental na Obra das Estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra*, "Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte", Coimbra, I.H.A. da F.L.U.C., 1988.

PINTO, Maria Helena Mendes - *Biombos Namban*, 4^a ed., Lisboa, M.N.A.A., 1993.

PINTO, Maria Helena Mendes *et al* - *As Misericórdias do Algarve*, Lisboa, 1968.

PIRES, António Caldeira - *História do Palácio Nacional de Queluz*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2 vols., 1926.

PIRES, Maria Laura Bettencourt - *William Beckford e Portugal*, Lisboa, Ed. 70, 1987.

PIRES, Maria Laura Bettencourt - *Portugal Visto pelos Portugueses*, Lisboa, I.N.I.C., 1981.

PONS, Bruno - *Le grand salon du château d' Abondant*, "Revue du Louvre et des Musées de France", nº 3, 1991, pp. 61-74.

Portugal no séc. XVIII - De D. João V à Revolução Francesa, Congresso Internacional de Lisboa, Lisboa 20 a 24 de Novembro de 1990, Lisboa Sociedade Portuguesa de Estudos do séc. XVIII, Universitária Editora, 1991.

PRÉAUD, Tamara - *Sèvres, la chine et les "chinoiseries" au XVIIIe siècle*, "Journal of the Walters Art Gallery", 47, 1989, pp. 39-52.

Presença de Alguns Artistas Franceses em Portugal no séc. XVIII. Sua Influência., (Cat. da exp.), 27 de Maio a 9 de Junho de 1982, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1982.

RACZINSKY - *Dictionnaire Artistique du Portugal*.

RAMBO, James I. - *Some French and English Tole in the Cooper Union Museum*, "Chronicle of the Cooper Union Museum for the Arts of Decoration", vol. 2 - 3, 1951, pp. 67-84.

RÉAU, Louis - *Le Séjour de Jean Pillement a Varsovie (1765-67)*, "Bulletin de la Société d' Histoire de l' Art Français", Paris, 1º fasc., Lib. Armand Colin, 1937, pp. 141-142.

Recherches sur les Textes Dramatiques et les Spectacles du XVe au XVIIIe siècle, "Les Voies de la création Théâtrale", Paris, Ed. C.N.R.S., 1980.

REIFF, H. - *Unterglasurblaue Chinoiserien nach Höroldt-Vorlagen. Neue Aspekte für die eissen-Forschung*, "Keramos", Alemanha, nº 111, 1986, pp. 19-26.

REIS, Maria Cecília B. N. Rodrigues - *Do Rio Douro à Baía de Guanabara*, Porto, C.N.C.D.P. - Reitoria da Universidade do Porto, 1997.

Revista de Comunicação e Linguagens, *Moderno/Pós-Moderno*, Lisboa, nº 6/7, 1988.

Rococo Art and Design in Hogarth's England, (Cat. da exp.), London, V.A.M., 16 May -30 Sept. 1984.

ROLAND MICHEL, M. - *Boucher*, "Beaux-Arts Magazine", France, nº 39, 1986, pp. 32-39.

RONDOT, N. - *Les Peintres Lyonnais du XIV au XVIIIe siècle*, Lyon, 1888.

SAÍRIGNÉ, Catherine de - *La Turquerie sous Louis XVI*, "L'Information d' Histoire de l' Art", 16º ano, nº 1, Jan. - Fev. 1971, pp. 37-39.

- SANDÃO, Artur de - *Faíça Portuguesa Séculos XVIII e XIX*, vol. I, Livraria Civilização, 1976.
- SANDÃO, Artur de - *O Móvel pintado em Portugal*, Livraria Civilização, s.d..
- SCOTT, Barbara - *Bagatelle - Folie of the Comte d' Artois*, "Apollo", London, June 1972, pp. 476-485.
- SEDLMAYER, H., BAUER, H. - *Rococó*, "Enciclopédia Universale dell'Arte", Roma, vol. XI, 1963.
- SEGALEN, Victor - *Essai sur l' Exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1986.
- SERRALER, Francisco C. et al - *Ilustración y Romanticismo*, (Col.) "Fuentes y Documentos para la História del Arte", Barcelona, vol. VII, Gustavo Gili S.A., 1982.
- SERRÃO, Vítor - *Quadros da Vida de S. Francisco Xavier*, "Oceanos", nº 12, Nov. 1992, pp. 92-101.
- SILVA, Antonio de Moraes - *Diccionario de Lingua Portuguesa*, 1ª ed. 1789.
- SILVA, Ricardo do Espírito Santo - *Porcelana da China ao Gosto Europeu*, "Arte de Ontem e de Hoje", Lisboa, Ed. Autor, 1948.
- SMITH, Robert - *The Art of Portugal 1500-1800*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1968.
- SMITH, Robert - *A Arte da Talha*, Lisboa, Liv. Horizonte, 1962.
- SMITH, Robert - *Portuguese Church Benches of Eighteenth Century*, "The Connoisseur", London, vol. 157, nº 632, Oct., pp.130-135.
- SIMÕES, J.M. Santos - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1979.
- SOARES, Ernesto - *História da Gravura Artística em Portugal*, Lisboa, 1940.
- SOBRAL, Luís de Moura - *Pintura e Poesia na Época Barroca*, Lisboa, Ed. Estampa, 1994.
- SOUZA, George Bryan - *A Sobrevivência do Império: Os Portugueses na China (1630-1754)*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1991.
- STAFFORD, B.M. - *The eighteenth-century: towards an interdisciplinary model*, "The Art Bulletin", USA, 70, nº 1, 1988, pp. 6-24.
- STAROBINSKI, Jean - *Les Emblèmes de la Raison*, Paris, Flammarion, 1979.
- STEIN, Perrin - *Madame de Pompadour and the Harem Imagery at Bellevue*, "Gazette des Beaux-Arts", Paris, serie 6, vol. 123, Jan. 1994, pp. 29-44.
- STOOP, Anne de - *Quintas e palácios nos arredores de Lisboa*, Porto, Liv. Civilização, 1986.
- STOOP, Anne de - *O Palácio de Seteais*, "Mundo da Arte", Coimbra, nº 7, Junho 1982.

SULLIVAN, Michael - *Chinese and Japanese Art.*, 4ª ed., col. "The Book of Art", London, New York, vol. 9, Grolier inc., 1967.

SYNGE - HUTCHINSON, Patrick - *Some Engraved Designs of Chinoiserie After Jean Pillement*, "The Connoisseur", London, Jan. 1968, pp. 34-37.

Tapeçarias Existentes em Museus e Palácios Nacionais, Lisboa, I.P.P.C, 1983.

TAPIÉ, Vítor - *Barroco e Classicismo*, 2ª ed., Lisboa, 2 vols., Ed. Presença, 1988.

TEIXEIRA, Luís Manuel - *Dicionário Ilustrado das Belas Artes*, Lisboa, Ed. Presença, 1985.

The Ladies Amusement or whole art of jappanning made easy, Newport - England, The ceramic book company, 1966 (edição facsimilada da segunda edição de 1762 do original.)

The Oxford Companion to the Decorative Arts, Oxford, Ed. Harold Osborne, 1975

The Royal Pavillion Brighton, Brighton, s.e., s.d..

THIÉBAUT (P) - *Art, industrie et japonisme: le service «Rousseau»*, "Revue du Louvre et des Musées de France", Paris, 38, nº 2, 1988, pp. 169-170.

TINHORÃO, José Ramos - *Os Negros em Portugal - Uma Presença Silenciosa*, Lisboa, Ed. Caminho, 1988.

TODOROV, Tzvetan - *As Morais da História*, s.l., Publicações Europa-América, 1992.

TODOROV, Tzvetan - *Nous et les Autres - La Reflexion Française sur la Diversité Humaine*, Paris, Ed. Du Seuil, 1989.

Tracing Cultures - *Art History criticism critical fiction*, New York, Whitney Museum of American Art, 1994.

A treatise of jappaning and varnishing being a complete discovery of those arts with the best way of making all sorts of varnish for japan, wood, prints, or pictures, the method of gilding, burnishing and lacker... also rules for counterfeiting tortoise - shell and marble, and for staining or dying wood, ivory and horn, together above an hundred patterns for japan work in imitation of the Indians by John Stalker, Oxford, 1688.

VANGERDINGE, Jean Jacques - *Harmonie et Singeries*, "C. d' A.", nº 356, Octobre 1981, pp. 106-110.

VAX, Louis - *L' Art et la Littérature Fantastiques*, 4ª ed., col. "Que Sais-Je?", Paris, P.U.F., 1974.

VENTURI, Lionello - *História da Crítica da Arte*, Lisboa, Ed. 70, 1984.

Viagens, "Prelo, Revista da Imprensa Nacional Casa da Moeda", nº 19, Jan. - Mar. 1991.

VISSER, H. F. N. - *Some Parellels Between Western and for Eastern Pictoral Art*, "The Burlington Magazine", vol XXXVI, nº 205, April 1920, pp. 157-164.

VISSIÈRE, Isabelle et Jean-Louis - *La Mission Française de Pékin au XVIII siècle*, "Les rapports entre la Chine et l'Europe au temps des Lumières - Actes du IIème Colloque Internationale de Sinologie, Chantilly 16 -18 Septembre", Chantilly, Paris, Les Belles Lettres Cathasia, 1980, pp. 216-221.

VITERBO, Sousa - *Notícia de Alguns Pintores Portugueses e de Outros que sendo Estrangeiros Exerçeram a sua Arte em Portugal*, Lisboa, Typographia da Academia Real das Ciências, 1903.

VITORINO, Pedro - *Pillement, Água Fortista (Secção Museus - Galerias e Colecções)*, "Revista de Guimarães", Guimarães, vol XXXVII, 1927, pp. 216-218.

VITORINO, Pedro - *Pillement no Museu do Pôrto*, Sep. da "Revista de Guimarães", Guimarães, 1936.

Voltaire et la Culture Portugaise - Exposition Bibliographique et Iconographique, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 17 Juin - Juil. 1969.

WATSON, Walter - *Interpretation of China in the Enlightenment: Montesquieu et Voltaire*, "Actes du IIème Colloque de Sinologie, Chantilly 16 - 18 Septembre 1977", Chantilly, Paris, Les Belles Lettres Cathasia, 1980, pp. 35-37.

WILCKENS, Leonie von - "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 53, nº 1, 1990, pp. 140-142.

WILLHELM, Jacques - *The Parisian Interior in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, "Apollo", London, April 1975, pp. 283-297.

WILLIAMS, Lea E. - *Inauspicious Ambience: The Historial Setting of Early Luso-Chinese Contacts*, "Indo-Portuguese history - Old Issues, New Questions", New Dely, Concept Pub. C., 1985.

WILSON, Joana - *A Phenomenon of Taste - The China Ware of Queen Mary II*, "Apollo", London, Aug. 1972.

WILSON, Siena - *White Metonymy*, "Third Text", London, nº 37, 1996-97, pp. 3-16.

WOLDBYE, V. - *Scharloth's curious cabinet*. In Studies in the history of furniture and design presented to Peter Thornton, "Furniture History", England, 21, 1985, pp. 68-77.

ZIMMERMANN, Reinhart - *Künstliche Ruinen, Studien zu ihrer Bedeutung und Form; eine Kunst - und Kulturhistorische Studie zum Phänomen von Chinoiserie und Oriental Ismug in Bayern und Europa des 16 bis 18. Jahrhunderts, seine politische relevanz*, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 51, March 1992, pp. 100-110.

