

MARIA CRISTINA TRINDADE GUERREIRO OSSWALD

O *Bom Pastor* na Imaginária
Indo-Portuguesa em
Marfim

(Vol. I)

Dissertação de Mestrado em História da Arte
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto
(com financiamento do programa Praxis XXI)

Porto, Agosto de 1996

57267

MARIA CRISTINA TRINDADE GUERREIRO OSSWALD

O *Bom Pastor* na Imaginária
Indo-Portuguesa em
Marfim

(Vol. I)

Dissertação de Mestrado em História da Arte
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto
(com financiamento do programa Praxis XXI)

Porto, Agosto de 1996

0.	Agradecimentos	
0.	Preâmbulo	1
0.1.	Definição do tema	1
0.1.1	A Parábola Bíblica <i>O Bom Pastor</i> (Jo. 10,11-16).....	1
0.1.2	Os conceitos de Imaginária e Arte Indo-Portuguesa	4
0.1.2.1	Referências bibliográficas.....	4
0.1.2.2	Hipóteses interpretativas	7
0.1.2.3	Aspectos estruturais e iconográficos	9
0.2	Razões de escolha do tema, objectivos e meios de trabalho utilizados.....	10
0.3	Sumário dos capítulos	15
1.	Contexto da Imaginária Indo Portuguesa.....	17
1.1	Contexto Histórico	17
1.1.1	Estado Português da Índia	17
1.1.2	Missionação	20
1.1.3	Evolução da Presença Portuguesa no Oriente	24
1.2	Contexto Artístico	29
1.2.1	A Arte Luso-Oriental	29
2.	Imaginária Ibero-Oriental.....	36
2.1	Conceito e origem	36
2.2	Aspectos estruturais	39
2.2.1	Formas de apresentação, materiais e técnicas	39
2.2.2	Materiais e organização do seu tráfico	43
2.3	Temática	52
2.3.1	Ciclos principais	52
2.3.1.1	Ciclo Cristológico	52
2.3.1.2	Ciclo Mariano	54
2.3.1.3	Ciclo Hagiológico	55
2.4	Enquadramento da Imaginária Ibero-Oriental	57
2.4.1	Datação	58
2.4.2	Imaginária Luso-Oriental	59
2.4.2.1	Imaginária Indo-Portuguesa	59
2.4.2.2	Imaginária Luso-Mogol	62
2.4.2.3	Imaginária Cíngalo-Portuguesa	64
2.4.2.4	Imaginária Sino-Portuguesa	66
2.4.3	Imaginária Hispano-Filipina	68

3.	O Bom Pastor.....	73
3.1	Referências Documentais	73
3.2	Aspectos estruturais (formas de apresentação e materiais)	75
3.3	Iconografia	78
3.4	Interpretação artístico-cultural	117
3.4.1	O Bom Pastor, a Imaginária e a Arte Indo-Portuguesas.....	117
3.4.2	Modelos e datação	118
3.4.3	Contra-Reforma e Missões	119
4.	Conclusões	125
4.1	Factores valorizadores do <i>Bom Pastor Indo-Português</i>	125
4.1.1	Aspectos estruturais e técnicos.....	125
4.1.2	Aspectos artísticos.....	125
4.1.3	Aspectos culturais.....	126
4.2	Propostas para posteriores pesquisas.....	126
4.2.1	Pesquisa documental.....	126
4.2.2	Estudo material.....	127
4.3	Pesquisas multiculturais.....	127
4.3.1	Pesquisa de eventuais modelos.....	127
	Fontes e Bibliografia.....	128

Agradecimentos

As primeiras palavras de agradecimento são dedicadas ao nosso orientador, o Prof. Doutor Agostinho Araújo, pela oportunidade que nos foi proporcionada, a partir do Seminário de "Escultura-Técnicas e Formas" por si dirigido no 1º Curso de Mestrado em História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, de realizar um projecto da nossa preferência e por um acompanhamento sempre generoso e aberto.

Gostariamos de agradecer ao Dr. Manuel Engrácia Antunes a disponibilização da sua valiosa biblioteca privada contendo numerosas obras acerca do Oriente, numa primeira fase das pesquisas.

Ao Dr. Axel Bayer, Colónia, estamos reconhecidos pela incansável colaboração na pesquisa de bibliografia alemã ligada essencialmente a questões de iconografia.

Pelas constantes trocas de referências bibliográficas e empréstimos mútuos, sobretudo pela agradável e descontraída erudição recebida ao longo de várias conversas informais relativamente aos aspectos práticos da arte indo-portuguesa, ficamos em especial dívida de gratidão para com o Arquitecto José Jordão Felgueiras.

À Dr^a Iva Botelho, nossa colega de inventários de arte móvel a cargo do Instituto Português de Museus, devemos toda a parte gráfica (desenhos), a colaboração na montagem do anexo das figuras e a discussão dos métodos de trabalho utilizados durante a realização do presente estudo.

Ao Pedro Sousa Pereira estamos reconhecidos pela leitura e pela revisão do texto.

Exprimimos a nossa gratidão ao tio Walter pela leitura crítica e pragmática da presente dissertação.

Aos nossos primos Luísa e Eduardo Corvo, demonstramos o nosso reconhecimento pelas temporadas passadas em sua casa, motivadas pela necessidade de proceder a investigações em Lisboa.

A nossa maior gratidão é dirigida aos nossos pais, pelo apoio e pela compreensão demonstrados nos momentos de dor e de alegria ao longo de toda a nossa vida.

Após estas palavras especiais de agradecimento, passaremos a enumerar, por ordem alfabética, as restantes pessoas e instituições, que possibilitaram a elaboração deste trabalho:

Dr. Alberto Correia (Museu de Grão Vasco, Viseu)

Dr.^a Alcina Afonso dos Santos (Museu Abade de Baçal, Bragança)

Dr. Álvaro Sequeira Pinto, Porto

Dr.^a Ana Alcoforado (Museu Machado de Castro, Coimbra)

Prof. Doutor António Cardoso (Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Sr. António Cerdeira (Museu Nacional Soares dos Reis, Porto)

Dr. António Cerqueira Campos, Porto

Dr. António Manuel Silva de Oliveira (Museu Carlos Machado, Ponta Delgada)

Dr. Artur Corte Real, Porto

Arq. Augusto Leite Amaral, Porto

Dr. Carl Depauw (Plantin Moretus Museum, Antuérpia)

Prof. Doutor Carlos Moreira de Azevedo (Universidade Católica, Porto)

D. Catarina Warren (Museu Paroquial de Moncarapacho, Olhão)

Professor Doutor Cerqueira Gonçalves (Província Franciscana Portuguesa, Lisboa)

Dr.^a Conceição Borges de Sousa (Museu Nacional de Arte Antiga)

Dr.^a Conceição Ribeiro, Lisboa

Prof. Doutor Fausto Martins (Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Dr. Felipe Peces Rata (Museo Diocesano de Siguënza, Guadalajara, Espanha)

Prof. Arq. Fernando Távora, Porto

Arq. Francisco Barahona de Figueiredo, Porto

Sr. Francisco Hipólito Raposo, Lisboa

Sr. Francisco Mourão, Porto

D. Isabel Ferrão, Porto

D. Isabel Sá Carneiro, Porto

Dr.^a Isabel Soares de Luna, Museu Municipal de Torres Vedras

Sr. D. Januário Torgal Ferreira

Eng. João Alexandre Rosado Lobo, Évora

Eng. Joaquim Horta Correia, Lisboa

Eng. Joaquim Paula Marques, Porto

Dr. Joaquim Pinheiro (Ordem Franciscana Secular de Elvas)

Dr. John Guy (conservador da Indian & Southeast Asian Collection,
Victoria and Albert Museum, Londres)

Arq. José Lico, Lisboa

Eng. José Ramos, Formosinho (Museu Dr. José Formosinho, Lagos)

Pe Lemos, Igreja Paroquial de Leça da Palmeira

Lília e Alcino Gomes de Oliveira, Vila Nova de Gaia

Arq. Luís Pádua Ramos, Matosinhos

Dr.^a Lurdes Vaquero (Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid)

Dr.^a M. A. Dinger (Deutsches Elfenbeinmuseum Erbach im Odenwald,
Alemanha)

Dr.^a Manuela Alcântara (Museu Alberto Sampaio, Guimarães)

Dr.^a Margarita Estella Marcos (Conseja Superior de Investigaciones
Científicas, Departamento de H.^a Arte Diego Velásquez, Madrid)

Dr.^a Maria da Trindade Mexia Alves (Secção de Gravura do Museu Nacional
de Arte Antiga)

Dr.^a Maria Isabel Sousa Pereira (Museu Dr. Santos Rocha, Figueira da
Foz)

Dr.^a Maria João Vasconcelos (Museu Casa Tait)

Dr.^a Maria José Menères Cudell, Porto

Dr.^a Maria José Sampaio (Museu Nacional Machado de Castro)

Sr. Markus Miller, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

Dr.^a Martine Amiot-Guigaz, Paris

Dr. Miguel Pereira de Abreu, Porto

Dr. Nuno Vassalo e Silva (Museu de S: Roque, Lisboa)

Dr.^a Olimpia Marini Clarelli (Arti Doria Pamphili, Roma)

Dr. Paulo de Freitas (Casa-Museu Frederico de Freitas, Funchal)

Arq. Pedro Baptista, Porto

Prof. Doutora Regina Hickmann (Museum für Indische Kunst, Berlim)

Eng. Roberto Cudell, Porto

Eng. Silvestre Gilbert Correia, Évora

Dr.^a Teresa Almeida d'Eça (Museu dos Biscaínhos, Braga)

Dr.^a Teresa Pereira Viana (Museu Nacional Soares dos Reis, Porto)

Dr. Wilbert Helmus (Pijksprentenkabinett, Amsterdão)

Direcção da Sociedade Martins Sarmento, Guimarães

A todas estas pessoas e instituições e ainda a familiares e amigos
companheiros de percurso, bem hajam!

O. Preâmbulo

O.1 Definição do tema

Gostaríamos de começar o nosso estudo pela definição de *O Bom Pastor* e de imaginária indo-portuguesa, enquanto disciplina da arte indo-portuguesa, conceito cujo significado procuraremos também analisar nesta primeira fase do trabalho.

O.1.1 A Parábola Bíblica *O Bom Pastor* (Jo. 10, 11-16)

Na Bíblia, a expressão *O Bom Pastor* designa uma parábola (Jo. 10, 11-16), isto é, curta narrativa contada por Jesus para ilustrar um ensinamento, a partir de imagens concretas extraídas da realidade terrena e quotidiana, as quais devem funcionar como sinais das realidades reveladas por Deus¹.

Nesta parábola, Cristo declara "Eu sou o Bom Pastor" (10,11), porque conhece cada uma das Suas ovelhas (10,14), isto é, cada homem, e está disposto a dar a vida por todos eles (10,11 e 10,15).

Como antítese do *Bom Pastor*, Cristo refere o mercenário, pois este não se importa com as ovelhas, foge, deixa o lobo atacá-las e dispersá-las (11, 12-13).

Porém, Cristo não se preocupa apenas com as Suas ovelhas, mas com todas, pois propõe-se ser o Pastor de todas elas, conduzi-las à Salvação (11,16). Trata-se do tema da missão entre os gentios², simbolizado através das ovelhas que ainda não pertencem ao aprisco ou redil (10,16).

Embora a designação formal de *Bom Pastor* surja no Novo Testamento, a parábola liga-se ou completa várias passagens veterotestamentárias, relacionando-se, em simultâneo, com outros textos do Novo Testamento, como é, aliás, habitual nas Sagradas Escrituras.

Antes, David, que com Moisés (Is., 63,11) é um dos grandes patriarcas do Antigo Testamento, considera-se o *Belo Pastor* (I Sam. 16,12).

¹ LÉON-DUFOUR, Xavier - *Vocabulário de Teologia Bíblica*, Petrópolis/Rio de Janeiro, Editorial Vozes Lda., 1972, p. 712.

² BROWN, Raymond - *El Evangelio segun Juan I-XI*, Madrid, Ediciones Cristianidad, 1979, p. 645.

Ao auto-denominar-se "Pastor", Cristo assume-se como chefe, pois entre os povos do Oriente Antigo, incluindo os povos do Antigo Testamento (Gén. 34, 28, 1 Sam. 25, 7), para os quais o pastoreio tem uma importância económica fundamental - enquanto fonte de alimentação e agasalho - os reis utilizam, de bom grado, a designação de pastores³, dado que ambos têm como função juntar e assegurar a coesão dos respectivos rebanhos, de forma e protegê-los dos perigos exteriores⁴.

Em ambos os Testamentos, é declarado que a autoridade deriva de Deus (Hebr. e Lc. 22 e 28). Isto é, o homem ou o pastor recebe de Deus a missão e o carácter para ensinar os fiéis e administrar-lhes os meios, as vias de Salvação estabelecidos por Deus⁵.

Dado que os homens falharam na sua missão de chefiarem o povo⁶, Cristo é enviado por Deus como pastor para concretizar a profecia do Antigo Testamento (Jer. 23, 1-6 e Ez. 34).

Antes de retornar ao Pai, Cristo transmite esta função ao seu primeiro discípulo (Jo. 21, 15-17).

A imagem do verdadeiro pastor que procura as ovelhas e as guia ao pasto, recorda-nos a descrição completa de Josué (Nm. 27, 16-17) e as passagens bíblicas (Miq. 2, 12-13, Mc. 6, 14, Lc. 15,1-4).

Esta tarefa de guardar o rebanho não deve, porém, ser realizada pela força, mas pela razão e pelo coração, compreende a bondade, o amor (Ez. 34, 16 e Is. 40, 11) e a misericórdia, pois a Salvação da ovelha perdida depende do Pastor, O qual na Parábola da Ovelha Perdida (Lc. 15,3-7) a traz alegremente para "casa" sobre os ombros (15,5-6).

Como Jesus, Filho de Deus, afirma conhecer intimamente as Suas ovelhas e estas O conhecem (Jo. 10,14), assim, no Antigo Testamento está escrito que "O Senhor é bom, é um refúgio no dia da tribulação, Conhece os que n'Ele confiam" (Na. 1,7).

Por sua vez, esta ideia de intimidade entre Deus/homem perpassa várias vezes o Novo Testamento (Mt. 11, 27, Lc. 10, 22, Gál. 4, 9).

³ JOST, Wilhelm - *Das Bild vom Hirten in der biblischen Überlieferung und seine christologische Bedeutung*, Gießen, Theologische Fakultät der Ludwigsuniversität, 1939, p. 13.

⁴ BONY, Paul, et al. - *Le Ministère et les Ministères selon le Nouveau Testament*, Paris, Ed. du Seuil, 1974, p. 148.

⁵ BERGIER - *Dictionnaire de Théologie*, vol. II, Paris, Louis Vivès, 1882, p. 102.

⁶ COELHO, Geraldo - *Bom Pastor*, in "Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura", vol. III, Lisboa, Editorial Verbo, 1965, p. 1567.

De igual forma, a preocupação expressa na parábola do "Pastor" com cada uma das ovelhas, também se encontra na Parábola acima referida da Ovelha Perdida (Lc. 15,3-7), interpretada pelos santos padres como a humanidade que se perdeu com Adão e que o Pastor pretende de volta para junto das restantes noventa e nove ovelhas⁷, ou do Filho Pródigo (Lc. 15,11-32).

A ligação entre pastor/sacrifício já aparece no Antigo Testamento em 1 Sam. 17, 34-35, um texto no qual David arrisca a vida perante o urso ou o leão para defender o seu rebanho, enquanto no Novo Testamento, o pastor torna-se o cordeiro sacrificado para tirar o pecado do mundo (Jo. 1,29 e Ap. 5,6), através da Crucifixão.

Este sacrifício liga-se ao objectivo principal para a Vinda de Cristo, a reunião de todas as ovelhas (10,12), ou seja, a Salvação da Humanidade, a qual pressupõe necessariamente que os homens sigam os ensinamentos de Cristo, nesta parábola simbolizados pela entrada no curral pela porta (10,1), em cumprimento da profecia do Antigo Testamento: "Arrancá-las-ei entre os povos e as reunirei dos vários países, para as reconduzir à sua própria terra e as apascentar nos montes de Israel, nos vales e em todos os lugares de Israel; Sou Eu que apascentarei as Minhas Ovelhas, sou Eu Quem as fará descansar, oráculo do Senhor" (Ez., 34, 13-15).

Igualmente, esta profecia é referida em outras passagens do Antigo Testamento (Miq. 2, 12-13, Jer. 23, 3 e Is. 56, 8), sendo uma ideia fulcral do Novo Testamento (Mt. 9,3; 10,6; 15,26; Lc. 15, 4-7).

Também a Parábola da Ovelha Perdida serve como justificação da missão de Cristo junto aos pecadores, modificando-a Mateus (18, 12-14) para servir de lição aos responsáveis da comunidade cristã⁸.

⁷ BOGLER, Theodor - *Der Gute Hirt in Liturgischer Überlieferung des Morgen und Abendlandes*, in "Liturgische Zeitschrift", n.º 3, Regensburg, Pustet Verlag, 1931, p. 175.

⁸ BONY, Paul, et al. - *Ob. cit.*, p. 148.

0.1.2 Os Conceitos de Imaginária e Arte Indo-Portuguesa

Por imaginária indo-portuguesa, entende-se, *grosso modo*, escultura de carácter religioso compreendendo, como a definição pressupõe, contributos da civilização e da arte portuguesa e indiana e integrando-se na arte indo-portuguesa, expressão surgida ao terminar o século passado⁹.

0.1.2.1 Referências bibliográficas

Desde finais da centúria anterior, o estudo desta produção artística significa o aparecimento duma relativamente vasta, embora nem sempre muito aprofundada, bibliografia, a qual, até pelo menos meados do séc. XX, se deve predominantemente a autores europeus, em especial, conhecidos historiadores de arte geral, como Reynaldo dos Santos¹⁰ ou conservadores de museus responsáveis por colecções de arte móvel ligadas ao Oriente, como John Irwing¹¹, director do Departamento de Arte Oriental no Museu Vitória e Alberto, Londres ou a conservadora de tecidos do Museu Nacional de Arte Antiga, Maria José Mendonça¹².

Em meados da presente centúria, um acentuado interesse do poder político pelos vários aspectos da presença de Portugal no mundo, traduz-se na organização de exposições, como a Exposição do Mundo Português em 1940, e no envio de uma brigada de historiadores à Índia para inventariação do património em 1951, eventos que significam naturalmente estudos sobre o património artístico relacionado com essa presença¹³.

⁹ VITERBO, Sousa - *Arte Indo-Portuguesa*, in "Exposição de Arte Ornamental. Notas ao Catálogo", Lisboa, 1883, s/p.

¹⁰ SANTOS, Reynaldo - *A influência do Império nas artes*, in "Alta Cultura Colonial", Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1936, pp. 363-373.

¹¹ IRWING, John - *Reflections on Indo-Portuguese Art*, in "The Burlington Magazine", 97, Londres, 1955, pp. 385-388.

¹² MENDONÇA, Maria José - *Alguns tipos de colchas indo-portuguesas na Colecção do Museu Nacional de Arte Antiga*, in "Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga", vol. II, fasc. 2, Janeiro a Dezembro de 1949, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 1-25.

¹³ Logo em 1951, verifica-se a publicação do artigo *Aspectos da arte religiosa da Índia Portuguesa, a arquitectura e a talha dourada*, in "Boletim Geral do Ultramar", Lisboa, nº 318, ano 27º, Dezembro de 1951, pp. 119-132, da autoria de Mário Tavares Chicó, grande dinamizador da deslocação desta brigada de historiadores aos territórios indianos então sob domínio português.

Embora algo desprezadas pela bibliografia portuguesa mais recuada, devemos salientar as descrições feitas a partir de finais do séc. XIX de regiões e cidades na Índia com notórios vestígios de presença portuguesa, naturalmente também de obras indo-portuguesas aí existentes¹⁴, assim como os vários inventários publicados pelo estudioso Ricardo Michael Telles na revista "Oriente Português"¹⁵, a partir de 1914, e a obra de 1922 denominada *Igrejas, Capelas e conventos na Velha Cidade de Goa*¹⁶ do mesmo autor.

Sobretudo na parte final do corrente século, o estudo desta arte parece começar a interessar outros autores originários de regiões indianas onde a presença portuguesa foi mais duradoura, como o jesuíta John Correia-Affonso ou o Prof. Teotónio de Sousa, para além de autores orientais, aparentemente sem qualquer ligação familiar a Portugal, como R. das Gupta¹⁷.

¹⁴ KLOGUEN, Diniz L. Cottinaeu de - *Bosquejo histórico de Goa*, Nova Goa, 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional, 1958 ou FONSECA, José Nicolau da- *An historical and archeological sketch of the city of Goa*, Bombay, Thacker & Co Limited, 1878.

¹⁵ Agradecemos a informação relativa a estes inventários ao Prof. Doutor Teotónio de Sousa, Lisboa.

¹⁶ TELLES, Ricardo Michael - *Igrejas, capelas e conventos na Velha Cidade de Goa*, Nova Goa, Imprensa Gonçalves, 1922.

¹⁷ GUPTA, R. das - *Nature and scope of indo-portuguese art*, in "Mare Liberum", n.º 9, Julho de 1995, pp. 363-369.

Por sua vez, o estudo da imaginária indo-portuguesa, em especial da imaginária indo-portuguesa móvel, disciplina na qual se integra o tema do nosso trabalho ganha uma maior e mais precoce autonomia relativamente à restante arte indo-portuguesa na historiografia europeia do que na historiografia portuguesa¹⁸. De facto, no nosso país, os primeiros estudos dedicados exclusivamente à imaginária indo-portuguesa móvel, acerca dos quais temos conhecimento, provêm da segunda metade do séc. XX, e são da responsabilidade de uma autora dedicada à arte indo-portuguesa em geral, ou seja, Maria Madalena Cagigal e Silva¹⁹ e em especial do engenheiro de profissão Bernardo Ferrão de Tavares e Távora²⁰, estudioso mais importante da imaginária móvel motivada pela presença portuguesa no Oriente. Curiosamente, os estudos do Eng. Ferrão são "acompanhados" em Espanha pelos estudos da historiadora de arte Margarita Estella Marcos relativamente à imaginária hispano-filipina, entre os quais se destaca naturalmente a publicação em 1984 da sua dissertação de doutoramento, "La Escultura Barroca de Marfil en España, Escuelas Europeas Y Coloniales".

No caso português, é ainda legítimo salientar a importância dos catálogos de exposições realizadas, por volta de meados da presente centúria, cujo mote consiste na produção artística devida aos Descobrimentos²¹, nos aspectos temáticos²² ou relativos ao suporte material²³, assim como catálogos de leilões.

Já na era pós 25 de Abril, em especial a partir da década de 80, verifica-se um fenómeno paralelo de valorização comercial deste tipo de peças e o surgimento de bibliografia a cargo de antiquários²⁴.

¹⁸ A publicação mais antiga que temos conhecimento é escrita em língua inglesa e data da primeira década do séc. XX. Trata-se da obra *Catalogue of the Ivory carvings of the Christian Era in the British Museum*, London, British Museum, 1909 por O. M. Dalton.

¹⁹ SILVA, Maria Madalena Cagigal e - *Oratórios Indo-Portugueses. O Oratório do Museu de Évora*, in "Cidade de Évora", n.ºs 43-44, Évora, 1960-1961 ou *Arte Indo-Portuguesa, trabalho em marfim*, in "O Comércio do Porto" de 10.09.1968.

²⁰ Dada a vasta obra deste autor, que, em parte iremos referir ao longo do nosso estudo, apenas indicamos, por ora, o trabalho mais antigo que consultámos, ou seja; TÁVORA, B. - *Notas sobre arte indo-portuguesa. Uma camilha do Menino Jesus, indo-portuguesa, do tempo de D. Pedro II*, in "Colóquio", n.º 45, Outubro de 1967, pp. 13-15.

²¹ *Influências do Oriente na Arte Portuguesa Continental, A Arte nas Províncias Portuguesas do Ultramar*, (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1957.

²² *Aspectos de Natal na Arte Portuguesa*, (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Dezembro de 1947 a Janeiro de 1948.

²³ *Exposição de Escultura de marfim*, (cat.), Évora, Palácio de D. Manuel, 23 de Junho a 14 de Julho de 1968.

²⁴ *Portugal e Oriente (simbiose de culturas), Catálogo de algumas peças apresentadas aquando da FIL-Antiguidades*, Lisboa, Voc Antiguidades LDA., 14-21 de Abril de 1996.

0.1.2.2 Hipóteses interpretativas

Quanto às várias hipóteses interpretativas da arte indo-portuguesa, mencionamos os escritos do médico-historiador Francisco Marques de Sousa Viterbo²⁵, que se saiba o primeiro autor a utilizar em 1883 a expressão 'arte indo-portuguesa' e que se questiona como deveria ser definida a mesma: "Como se deve porem entender esta phrase? Que os objectos são fabricados na India por artífices indigenas ou em Portugal segundo a influência indiana? Talvez uma e outra coisa."

Ainda no mesmo ano, Marques Gomes e Joaquim de Vasconcelos concebem uma designação mais pormenorizada, distinguindo três "contextos" possíveis. Mencionam objectos produzidos em Lisboa por artistas orientais, peças realizadas em Goa e outras cidades portuguesas da Índia até Malaca por artífices portugueses e obras genuinamente originárias do Oriente e que se devem, portanto, a artistas orientais²⁶.

Na senda desta interpretação, John Irwing considera em 1955 a arte indo-portuguesa também segundo três perspectivas diferentes. Distingue peças feitas por artistas orientais, mas com influência portuguesa, obras produzidas em territórios portugueses por artistas indianos separados do seu meio social e tradição da casta e trabalhos feitos por portugueses, segundo modelos orientais²⁷.

Por sua vez, Maria Madalena de Cagigal e Silva amplia o contexto geográfico-cultural supra, pois defende que a arte indo-portuguesa engloba produção artística indiana com influência portuguesa e produção artística portuguesa com influência indiana realizadas em território português continental, asiático ou africano, mais concretamente em Moçambique²⁸, região detendo antigas e importantes ligações com a Índia (comunidades de indianos vivendo em Moçambique, importantes laços comerciais) ou em territórios exteriores ao Império Português²⁹.

²⁵ VITERBO, Sousa - *Ob. cit.*, s/p.

²⁶ GOMES, Marques e VASCONCELOS, Joaquim de - *Exposição Distrital de Aveiro em 1882*, Aveiro, 1883, p. 12.

²⁷ IRWING, John - *Reflections on Indo-Portuguese Art*, in "The Burlington Magazine", Dezembro de 1955, p. 386.

²⁸ CAGIGAL E SILVA, Maria Madalena - *Uma porta indo-portuguesa da Ilha de Moçambique*. "Revista de Etnografia", vol. XIV, tomo II, Julho de 1970, pp. 303-313.

²⁹ CAGIGAL E SILVA, Maria Madalena - *A Arte Indo-Portuguesa*, Lisboa, Edições Excelsior, 1966, pp. 5-6.

Actualmente, a opinião prevalente considera que se trata duma arte produzida por artistas ou artesãos orientais (indianos) maioritariamente no Oriente por encargo, pelo menos de início, de portugueses ou outros europeus³⁰.

Coodrington, por sua vez, desvaloriza o papel português na arte criada no Oriente, em geral e na Índia em particular, a partir da viagem de Vasco da Gama, pois considera que a influência portuguesa nestes objectos artísticos tem um carácter apenas político, dado que os portugueses dominavam neste aspecto, servindo, a nível artístico, apenas como intermediários dos elementos europeus³¹.

Aliás, o domínio político é por vários autores considerado fundamental na génese desta arte e que pode ser interpretado dentro duma óptica de assimilação voluntária ou forçada.

Neste contexto, Luís Keil considera em 1940 que esta arte miscigenada nasce da vontade dos artistas locais de agradar aos conquistadores ou por espírito de assimilação, o qual justifica uma fusão profunda³². Assim, torna-se "arte do povo" e relaciona-se a nível social com uma política consciente de miscigenação - os casamentos mistos com a população nativa foram incentivados por Afonso de Albuquerque - e com a existência de relações longas e íntimas entre os dois povos. Tal visão pressupõe o contributo igual de ambas as culturas³³.

Por sua vez, Maria Madalena de Cagigal e Silva considera que o espírito oriental desta produção de objectos artísticos se encontra coartado pelo facto de se tratar duma arte sujeita às vontades e caprichos dos ocupantes-encomendadores³⁴.

Embora considerando, tal como a autora anterior, o poder político português determinante na génese destas obras, o estudioso de história e de arte indo-portuguesa Teotónio de Sousa defende, pelo contrário, que a mesma mostra uma forte componente local, fruto da resistência

³⁰ PEREIRA, Paulo - *Iconografia dos Descobrimentos*, in Albuquerque, Luís de (dir.), "Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses", vol. I, Editorial Caminho, 1994, Lisboa, p. 512.

³¹ COODRINGTON, K. de B. - *Mughal Marquetry*, in "The Burlington Magazine", Londres, Setembro de 1931, p. 79.

³² KEIL, Alfred - *A arte portuguesa e a arte oriental*, in "Congresso do Mundo Português", vol. V, tomo III, Lisboa, 1940, p. 161.

³³ GUPTA, R. das - *Ob. cit.*, p. 363.

³⁴ CAGIGAL E SILVA - *À Arte Indo-Portuguesa*, pp. 174-175.

cultural e económica demonstrada pelo povo indiano perante esse mesmo poder político³⁵.

Um outro aspecto naturalmente muito valorizado no estudo da arte indo-portuguesa é a questão religiosa, ou seja, a difusão do Cristianismo, porventura considerada o factor determinante na génese desta produção artística³⁶.

0.1.2.3 Aspectos estruturais e iconográficos

Em relação aos aspectos estruturais propriamente ditos, os vários autores valorizam essencialmente os meios e os materiais utilizados anteriormente pelos artistas locais.

De igual forma, a maior parte dos autores considera esta arte como o resultado de múltiplas influências orientais, isto é, hindú, muçulmana ou mogol, e europeias, tais como motivos bíblicos e religiosos do cristianismo europeu e outros ligados aos costumes assim como elementos extraídos da arte portuguesa e europeia, nomeadamente motivos manuelinos, renascentistas, barrocos, rocóco, neoclássicos³⁷.

³⁵ SOUSA, Teotónio R. de - *A Arte Cristã de Goa: Uma introdução histórica para a dialéctica da sua evolução*, in "Oceanos", n.ºs 19-20, Setembro-Dezembro de 1994, p. 8.

³⁶ PEREIRA, P. - *Art. cit.*, p. 512.

³⁷ CHICÓ, Mário Tavares e - *A escultura decorativa e a talha dourada nas igrejas da Índia Portuguesa*, in "Revista Belas Artes", n.º 7, Lisboa, 1954, p. 28 ou FELGUEIRAS, José Jordão - *Arcas indo-portuguesas de Cochim*, in "Oceanos", n.ºs 19-20, Setembro-Dezembro de 1994, p. 34, entre outros.

O.2 Razões de escolha do tema, objectivos e meios de trabalho utilizados

Após a apresentação do tema proposto, nomeadamente das várias interpretações relativas ao seu significado, julgamos pertinente indicar as razões para esta escolha, os objectivos que nos propusemos e os meios utilizados para a concretização dos mesmos durante o período decorrido entre finais de 1993 e de 1995, altura em que demos início à organização das informações recolhidas e dos primeiros esboços destinados à escrita da presente dissertação.

Relativamente à escolha do tema, trata-se dum objecto artístico bastante frequente em casas portuguesas, fazendo, portanto, parte do nosso imaginário, mas com carácter marcadamente diferente das obras de arte exclusivamente portuguesas ou mesmo europeias.

Do ponto de vista cultural, a sua origem liga-se a um período particularmente rico e, do nosso ponto de vista, muito interessante da História de Portugal, a época dos Descobrimentos e a chegada portuguesa ao Oriente, em especial a presença portuguesa na Índia, dado que se trata duma imagem classificada na quase totalidade como imaginária indo-portuguesa, observação que, aliás, foi determinante na delimitação do título ao contexto indiano.

Por outro lado, e não obstante a frequência deste objecto em colecções privadas e públicas portuguesas e europeias, assim como da restante imaginária motivada pela presença portuguesa na Índia, e o facto da documentação ligada a esta época formar o grosso das preocupações de estudo e publicação pela historiografia portuguesa desde o séc. XIX, apenas assinalamos dois estudos dedicados em exclusivo ao tema³⁸ e que não compreendem qualquer pesquisa de fontes documentais éditas ou inéditas.

De igual modo, constitui este projecto o culminar duma fase de interesse nosso pelo assunto expresso na realização de trabalhos subordinados a assuntos relacionados com o tema proposto.

³⁸ TÀVORA, B. - *O Significado Iconográfico e Mítico dos Bons Pastores Indo-Portugueses*, in "Memoriam Rúben Andresen Leitão", 1981, pp. 146-153 e COLLIN, Francis - *The Good Sheperd Ivory Carvings and Their Symbolism*, in "Apollo", Setembro 1984, pp. 170-178.

Na determinação dos objectivos a prosseguir, procurámos proceder a uma análise estrutural, temática, estilística e iconográfica desta imagem, integrando-a no seu enquadramento artístico-cultural específico. Assim, as nossas pesquisas podem ser discriminadas em dois grandes campos. Referimos a procura de dados escritos (fontes e bibliografia secundária) e o estudo deste tipo de imagens e de outro tipo de obras de arte que poderão constituir protótipos destas imagens ou mostrar a utilização dos mesmos modelos ou de semelhantes.

Devido a tratar-se dum tema de carácter intercultural, sobretudo europeu e asiático, tentámos orientar as nossas pesquisas segundo esses dois aspectos fundamentais.

No que concerne a pesquisa de fontes³⁹, maioritariamente realizada com base em documentos éditos, dado o facto já referido de se tratar duma documentação muito publicada, a mesma pode ser organizada segundo quatro itens. São as antologias documentais, as descrições ou as histórias gerais e as crónicas de viajantes portugueses ou europeus⁴⁰. Tais investigações foram apoiadas na consulta simultânea de bibliografia relativa aos vários aspectos dos Descobrimentos Portugueses e realizadas essencialmente na Biblioteca Pública Municipal do Porto, na Biblioteca Nacional, no Arquivo Histórico Ultramarino e na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Quanto à pesquisa dos eventuais modelos iconográficos, as nossas preocupações centraram-se fundamentalmente na consulta de obras relativas à imaginária indo-portuguesa, obras relativas a espécimes indianas, gravuras europeias, o principal veículo de transmissão dos temas e as iconografias da arte europeia na Época Moderna e de obras de arte mogóis posteriores aos contactos com ocidentais; pois as mesmas demonstram as influências europeias e encontram-se bastantes estudadas e os respectivos resultados publicados.

³⁹ Infelizmente, o acesso actual a fontes não europeias e relativas ao Oriente a investigadores trabalhando na Europa é praticamente impossível, pois a sua publicação é quase nula.

⁴⁰ Utiliza-se o sistema organizativo concebido por Vitorino Magalhães GODINHO, na obra *Os Descobrimentos e a Economia Mundial*, vol. 4., Lisboa, Editorial Presença, 1983, pp. 260-263.

No que refere à observação de gravuras europeias salientam-se como instituições de consulta, as principais colecções públicas portuguesas abertas actualmente ao público deste tipo de objecto, ou seja, a Biblioteca da Faculdade de Belas Artes do Porto, a Secção de Iconografia da Biblioteca Nacional, Secção de Gravuras do Museu Nacional de Arte Antiga e o Arquivo Distrital de Évora.

No Estrangeiro, mencionamos a Biblioteca Nazionale di Roma, o Rijksprentenkabinett (Amsterdão) e o Plantin Moretus Museum⁴¹, Antuérpia.

No caso da pesquisa iconográfica de arte mogol, a mesma foi executada fundamentalmente através da observação de miniaturas existentes ou publicadas em obras consultadas no India Office (British Museum) e no Victoria and Albert Museum. Além disso, tivemos acesso indirecto (envio de fotografias e com base em publicações) a este tipo de espécimes artísticos conservados na Bodleian Library (Oxford), no Musée Guimet (Paris) e no Museum für Indische Kunst (Berlim).

Por fim, as investigações dirigidas mais especificamente para as problemáticas religiosas das esculturas indo-portuguesas denominadas como *Bom Pastor*, foram essencialmente realizadas na Biblioteca da Universidade Católica no Porto, na Diözesanbibliothek e na Universitätsbibliothek da cidade de Colónia.

⁴¹ Este museu é formado pelo espólio da tipografia com a mesma designação, considerada como a principal instituição dedicada à impressão do ideário e da iconografia católica contra-reformistas entre a segunda metade do séc. XVI e a primeira metade do séc. XVII.

Quanto ao estudo do *Bom Pastor* originado pela presença portuguesa no Oriente, afirmamos, antes de mais, que procurámos conhecer um número significativo deste tipo de exemplares, a partir duma investigação bibliográfica. Com base nesta e de acordo com os critérios de qualidade e de quantidade, localização geográfica e o factor alheio da disponibilidade demonstrada pelos possuidores, procedemos a uma programação de visitas, ou pelo menos, de estabelecimento de contactos com os seus detentores. Destas diligências, resultou um estudo realizado a partir de 268 peças⁴², das quais 85 são conhecidas por publicação, 15 através do envio de fotografias, em geral acompanhadas pelas dimensões das peças, e 167 vistas pessoalmente e formando o *corpus* organizado no segundo volume.

Relativamente aos exemplares analisados em fotografias cedidas pelas instituições, os mesmos encontram-se nas colecções que passaremos a referir:

Arti Doria Pamphili, Roma (3 exemplares)

Museum für Indische Kunst, Berlim (1 exemplar)

Museo de Artes Decorativas, Madrid (1 exemplar)

Museu de Carlos Machado, Ponta Delgada (3 exemplares)

Museo Diocesano de Siguënza, Guadalajara, Espanha (1 exemplar)

Iglesia de San Esteban, Salamanca (1 exemplar)

Museu Dr. José Formosinho, Lagos (1 exemplar)

Museu Grão Vasco, Viseu (1 exemplar)

Deutsches Elfenbeinmuseum, Erbach im Odenwald, Alemanha
(1 exemplar)

Museu Municipal de Torres Vedras (1 exemplar)

Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid (1 exemplar)

⁴² Esta análise pode compreender esculturas não completas.

Para concluir, o *corpus* de 167 peças é constituído por 128 exemplares distribuídas por 36 colecções particulares localizadas na região do Porto, em Lisboa, Évora e em França e por 39 na posse das seguintes instituições:

- Casa Museu Frederico de Freitas, Funchal (4 exemplares)
- Museu Abade de Baçal, Bragança (1 exemplar)
- Museu Alberto Sampaio, Guimarães (1 exemplar)
- Museu-Casa Tait, Porto (8 exemplares)
- Museu Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz (1 exemplar)
- Museo del Vaticano (2 exemplares)
- Museu dos Biscaínhos, Braga (3 exemplares)
- Museu Grão Vasco, Viseu (1 exemplar)
- Museu Nacional de Arte Antiga (6 exemplares)
- Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra (8 exemplares)
- Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (2 exemplares)
- Museu Paroquial de Moncarapacho, Olhão (1 exemplar)
- Museu Quinta das Cruzes, Funchal (1 exemplar)
- Victoria and Albert Museum, Londres (5 exemplares)
- Ordem Franciscana Secular de Elvas (1 exemplar)
- Província Franciscana Portuguesa, Lisboa (1 exemplar)
- Sociedade Martins Sarmiento, Guimarães (1 exemplar)

O.3 Sumário dos capítulos

Destas pesquisas resultou o presente estudo formado, para além do preâmbulo, por três capítulos, pelas conclusões e pela bibliografia.

O primeiro capítulo, subordinado ao título "Contexto da Imaginária Luso-Oriental", está dividido em duas partes principais focando respectivamente os enquadramentos histórico e artístico.

No enquadramento histórico visa-se analisar os principais aspectos do Império Português (aspectos geográficos, formas de administração ou de domínio político dum império fundamentalmente marítimo) em ligação à problemática da missionação, e, por fim, a evolução da presença portuguesa nos seus variados aspectos (político, económico, geográfico, religioso).

Na análise do enquadramento artístico, ambiciona-se integrar o objecto do nosso estudo dentro do contexto mais vasto da arte luso-oriental, ou seja, a arte motivada pela presença portuguesa no Oriente. Neste sentido, trata-se fundamentalmente de, com base no conhecimento de obras de arte luso-orientais e em referências documentais, assinalar-se algumas das suas características marcantes. São ressaltados a sua tripla função (civil, militar e religiosa), os aspectos estruturais (arte monumental e/ou móvel, materiais e proveniências), encomendadores e artesãos, contributos iconográficos (modelos), factores vários que determinam esta arte em simbiose.

O segundo capítulo tem como título "A Imaginária Ibero-Oriental", pois tanto a imaginária indo-portuguesa, *stricto sensu*, como a imaginária luso-oriental, *lato sensu*, apresentam, como procuraremos demonstrar, características semelhantes. Por isso, o mesmo capítulo foca de início questões ligadas à origem, seguindo-se observações relativas aos aspectos estruturais (formas de apresentação, materiais e respectivas técnicas e enquanto bens de comércio), à iconografia (ciclos cristológico, mariano, hagiológico e Árvores de Jessé) e à questão da datação. Conclui-se com a análise dos vários contextos geográfico-culturais da imaginária luso-oriental móvel, nomeadamente as vertentes indo-portuguesa, cingalo-portuguesa, sino-portuguesa, assim como hispano-filipinos, sendo sempre focados na análise de cada uma destas vertentes, os aspectos documentais, estruturais, estilísticos, temáticos e iconográficos específicos das mesmas.

Como o título indica, o terceiro capítulo é o capítulo mais importante do presente estudo, pois refere-se ao tema, propriamente dito, do mesmo, ou seja, o Bom Pastor na imaginária indo-portuguesa.

Na sua ordenação procurámos seguir o modelo proposto na análise das várias vertentes da imaginária ibero-oriental. Começamos pela referência aos dados documentais específicos desta escultura. Seguem-se os aspectos estruturais (formas de apresentação e materiais, neste caso, ainda compreendidos enquanto bens comerciais), a análise iconográfica consistindo na enumeração de cada um dos temas representados na peça em questão e em ligação a outro tipo de obras indo-portuguesas e a eventuais modelos, elementos utilizados nas nossas propostas relativas à datação e à integração do *Bom Pastor* indo-português no seu contexto religioso e cultural específico, que são a Contra Reforma e as Missões e expressas na parte final deste capítulo.

O quarto capítulo, o qual compreende as conclusões, encontra-se organizado em duas partes principais. O primeiro ponto consiste na referência aos elementos valorizadores (aspectos estruturais, técnicos, artísticos e culturais) da escultura indo-portuguesa do *Bom Pastor*, enquanto no segundo ponto indicamos algumas propostas para posteriores pesquisas que consideramos úteis à aquisição dum cada vez maior conhecimento desta imagem e respectiva integração artística, histórica e cultural.

Este volume contém ainda a bibliografia selectiva consistindo nas fontes manuscritas, impressas e na bibliografia referidas ao longo do texto, no *corpus* artístico e no índice das fotografias.

Por fim, remetemos o *corpus* artístico, o anexo fotográfico e respectivo índice destas para o segundo volume.

1. Contexto da Imaginária Indo-Portuguesa

1.1. Contexto Histórico

1.1.1 Estado Português da Índia

A imaginária luso-oriental integra-se no Estado Português da Índia¹, definição para as conquistas e descobertas dos portugueses nas regiões marítimas entre o Cabo da Boa Esperança e o Golfo Pérsico, de um lado da Ásia, e o Japão e Timor, do outro, as quais formam o Império Português do Oriente, com capital em Goa (Fig. 1).

Na Época Moderna, estas regiões formam com os territórios na costa ocidental africana e o Brasil o Império Português, propriamente dito. Na génese do mesmo encontram-se factores vários, tais como a curiosidade geográfica (pré-científica), o espírito de guerra ao muçulmano infiel, o anseio de conversão das almas (espírito de proselitismo), os interesses financeiro-comerciais de chegar às fontes de produção do ouro, das especiarias, de outras mercadorias de valor².

Ao contrário dos impérios europeus anteriores, baseados no domínio territorial efectivo, o Império Português é, sobretudo, um império marítimo ou oceânico e mercantil disperso por um vasto espaço geográfico, firmando-se, assim, no controlo dos mares, na manutenção de portos e vias comerciais estratégicos³, uma realidade que significa lucros provindo sobretudo do comércio marítimo, não da terra, respectivamente 47% e 31%, segundo uma estimativa calculada para o ano de 1630⁴.

¹ BARROS, João de - *Da Ásia, dos feitos que os Portuguezes fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente*, Lisboa, Regia Officina Typographica, Década Segunda, parte Primeira, vol. terceiro, 1777, p. 165.

² GODINHO, Vitorino Magalhães - *Ensaio sobre História de Portugal*, vol. II, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1968, p. 79.

³ HESPANHA, António Manuel e SANTOS, Catarina - *Os Poderes num Império Oceânico*, in Mattoso, José, "História de Portugal", vol. IV, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, p. 396.

⁴ PEARSON, M. N. - *Goa-Based Seaborne Trade-17th and 18th Centuries*, in Sousa, Teotónio R., "Goa through the Ages - An Economic History", Goa, University Publication Series, 1992, p. 152.

A vastidão geográfica e populacional do império, em contraste com uma população colonizadora reduzida, que no séc. XVI não será superior a um milhão de pessoas⁵, assim como o facto de integrar contextos culturais e civilizacionais muito diferentes entre si, originam uma estrutura político-administrativa múltipla, que sobrevive graças a uma enorme capacidade de adaptação e de improvisação das instituições e/ou formas administrativas⁶, as quais poderão ser classificadas, *grosso modo*, como soluções formais ou informais.

Entre as soluções formais de domínio utilizadas no Estado Português do Oriente, são características as feitorias ou as feitorias -fortalezas, os contratos e os laços de vassalagem.

Por feitorias entende-se, na Época Moderna, as organizações de mercadores dum determinado estado e instaladas num território pertencente a outro estado, tendo como função principal actividades comercial-financeiras. Localizadas em pontos estratégicos à prossecução do seu objectivo fundamental, o comércio em nome da Coroa, as feitorias portuguesas são entidades administrativas autónomas, mas nomeadas pelo poder central e funcionando com complementaridade⁷ nos vários continentes sob a orientação directa da Coroa: "Toda a pessoa que denunciar perante o Provedor da Casa da Índia ou da pessoa que será cargo servir de ouro, algalea, ambar, marfim, escravos e outras quaesquer fazendas que das ditas partes vierem sem registo se lhe dará a terça parte do principal julgandose por perdida a tomadia que se fizer posto que faça denunciação em segredo e o mesmo se entenderá das fazendas que fore deste Reyno para aquella fortaleza sem o dito registo"⁸.

Com frequência, as feitorias portuguesas são instituídas em zonas com mercados anteriores bem estabelecidos. Neste caso, é necessário impôr, por vezes pela força das armas, a presença portuguesa, ganhando com isso estas instituições uma importante componente diplomática e militar, expressa esta última pelo surgimento das feitorias-fortalezas.

⁵ BOXER, Charles Ralph - *Four centuries of Portuguese Expansion, 1415-1825, A Succint Survey*, Johanesburg, Witwatersland University Press, 1968, p. 20.

⁶ HESPANHA, António Manuel e SANTOS, Catarina - *Art. cit.*, p. 399.

⁷ MARQUES, A. H. Oliveira - *Feitores*, in Serrão, Joel (dir.), "Dicionário de História de Portugal", vol. II, Porto, Livraria Figueirinhas, 1975, p. 543.

⁸ *Ordenação L.º 4.º, titt.º 107 § 14 do Regimento da Casa da Índia (séc. XVII)*, publicado por Francisco Mendes da Luz, in "Anais da Junta de Investigações Coloniais", vol. VI, tomo II, Lisboa, 1951, p. 226.

Quando num território ultramarino a actividade comercial da Coroa se torna mais segura e evolui para interesses territoriais e agrícolas, surgem os contratos entre a Coroa e os particulares portugueses ou outros europeus radicados na zona, porventura comerciantes⁹. Tais contratos pressupõem o pagamento de uma renda pelos particulares em troca da autorização do exercício de certos direitos reais (cobrança de tributos, exploração de estancos, monopólios, entre outros).

Muitas vezes, a instalação de feitorias e fortalezas é acompanhada por acordos de paz comportando cláusulas de amizade e comércio ou também de vassalagem e/ou protectorado.

No caso dos laços de vassalagem e/ou protectorado, mantem-se o sistema de auto-governo baseado nas instituições políticas e administrativas locais, por vezes muito elaboradas e desenvolvidas, exprimindo-se, nas relações de vassalagem, o interesse económico do estado ocupante através do estabelecimento dum tributo.

Finalmente, a capacidade portuguesa de influenciar politicamente as "terras descobertas" está representada em um grau mínimo por poderes oficiais ou não oficiais e sem expressão territorial.

Entre os poderes oficiais, contam-se os capitães de viagem da China e Japão (oficiais da Coroa itinerantes) que gozam, por exemplo, de poderes periódicos de mando (militar) sobre o estabelecimento de Macau e da comunidade portuguesa do Japão¹⁰.

No caso dos poderes não oficiais, são referidos os comerciantes e aventureiros, em África chamados "lançados"¹¹, que pertencem, por norma, a classes económica e socialmente mais desfavorecidas. Com frequência libertos de controlo político formal, detêm, assim, grande liberdade de acção, integrando-se em estruturas sociais locais e misturando actividades comerciais lícitas e ilícitas¹².

⁹ HESPANHA, António Manuel e SANTOS, Catarina - *Art. cit.*, pp. 403-404.

¹⁰ *Idem - Ibidem*, p. 406.

¹¹ OLIVEIRA, Luís Filipe - *Miscigenação*, in Albuquerque, Luís de (dir.), "Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses", vol. II, Lisboa, Editorial Caminho, 1994, p. 741.

¹² HESPANHA, António Manuel e SANTOS, Catarina - *Art. cit.*, pp. 405-406.

1.1.2. Missionação

Em íntima ligação com os aspectos geográficos, políticos, militares e económicos da Expansão Portuguesa, desenvolve-se o sonho da divulgação da "Mensagem de Cristo", pois, segundo declaração atribuída a Álvaro Velho à chegada da armada de Vasco da Gama a Calecute, os portugueses vão buscar cristãos e especiarias¹³.

Assim, os viajantes europeus mais comuns nas naus são militares, comerciantes, aventureiros e religiosos, estes, de início, viajando isoladamente, mais tarde, formando comunidades¹⁴.

De igual forma, o catolicismo é declarado a religião oficial em todos os territórios subordinados à coroa portuguesa¹⁵.

Nas terras descobertas, a função dos religiosos regulares e seculares é cuidarem da alma de portugueses e outros europeus; posteriormente têm como missão a divulgação do catolicismo entre os não crentes, visando a sua conversão à "Igreja de Roma".

No Oriente, mais concretamente na Índia, a evangelização, a cargo de padres regulares e seculares, inicia-se pela acção dos Frades Menores Franciscanos (1510). Seguem-se os Jesuítas (1542), os Dominicanos (1548), os Agostinhos (1572), os Carmelitas Descalços (1609), os Teatinos a partir de meados do séc. XVII¹⁶. Destaca-se ainda a criação em 1691 da Congregação da Oratória de Santa Cruz por sacerdotes goeses¹⁷.

¹³ VELHO, ÁLVARO - *Diário da Viagem de Vasco da Gama*, vol. I, 5ª edição, Porto, Livraria Civilização Editora, 1945, p. 54.

¹⁴ BIERMANN O. P., P. Benno - *Die Ersten Dominikaner in Ostindien (1503- 48)*, in "Zeitschrift für Missionswissenschaft und Religionskunde", nº 26, 1936, p. 187.

¹⁵ MASCARENHAS, Mira - *The Church in Eighteenth Century in Goa*, in Sousa, Teotónio R., "Essays in Goan History", New Delhi, Concept Publishing Company, 1989, p. 82.

¹⁶ KLOGUEN, Diniz L. Cottinaeu de - *Bosquejo histórico de Goa*, 2ª edição, Nova Goa, Imprensa Nacional, 1958, p. 125.

¹⁷ BOXER, C. R. - *A Igreja e a Expansão Ibérica (1470-1770)*, Lisboa, Edições 70, 1990, p. 27.

A acção evangelizadora ou missionária, baseada no culto litúrgico, no ministério pastoral, no ensino e na assistência, tem, como suporte doutrinal e canónico-pastoral, a nível teórico, os ensinamentos da doutrina geral e as orientações particulares expressas em bulas papais, pela corte de Lisboa, por instituições/pessoas ligadas directamente às missões (é o caso do visitador), para além dos decretos emitidos em concílios provinciais¹⁸.

No terreno, é acompanhada pela criação e pelo desenvolvimento duma complexa organização eclesiástica num espaço geográfico ainda mais vasto do que as regiões sob domínio português e alcançado por agentes da coroa ou aventureiros independentes. Assim, os Franciscanos penetram na Península Indochinesa, os Jesuítas estabelecem-se na Corte do Grão Mogol em Agra e abrem mesmo uma missão no Tibete; os Dominicanos prosperam em Timor, região que acabam por atrair à esfera política portuguesa, os Agostinhos atingem, a partir dos seus conventos em Ormuz e em Mascate, a corte persa, estabelecendo-se em Isfaão, de onde irradiam até ao Gorgistão ou a Geórgia do Cáucaso¹⁹.

Tal organização compreende a determinação das áreas geográficas a converter pelas diferentes ordens²⁰, a criação de dioceses²¹ e de instituições (igrejas, conventos, seminários, escolas) Relativamente à criação de dioceses, a bula papal "Pracelsae devotionis" de 1514 determina a fundação da Diocese do Funchal incorporando a totalidade das terras ultramarinas. Acompanhando a crescente importância política, Goa torna-se bispado sufragâneo do Funchal em 1534, arcebispado para toda a Ásia em 1557. Em simultâneo, ganha gradualmente autoridade sobre vários bispados sufráganeos, nomeadamente Cochim e Malaca (1558), Macau (1576), Funai no Japão (1588), S. Tomé de Meliapor na costa oriental da Índia (1606)²².

¹⁸ ROSÁRIO, Frei António do - *Missionação*, in Albuquerque, L. de (dir.), "Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses", vol. II, p. 750.

¹⁹ THOMAZ, Luís Filipe - *Os Descobrimentos e a Evangelização*, in "Actas do Congresso Internacional de História - Missionação Portuguesa e Encontro de Culturas, Cristandade Portuguesa até ao séc. XV, Evangelização Interna, Ilhas Atlântidas e África Ocidental", vol. I, Braga, Universidade Católica/CNCDP/Fundação Evangelização e Culturas, 1993, pp. 123-124.

²⁰ *Assentos do Conselho de Estado*, organização de Panduranga Pissurlencar, vol. I, Bastorá-Goa, Tipografia Rangel, 1953, pp. 34-35.

²¹ COSTA, Avelino Jesus da - *Diocese*, in Serrão, Joel (dir.), "Dicionário de História de Portugal", vol. II, 1975, p. 307.

²² REINHARDT, Wolfgang - *Geschichte der europäischen Expansion, Die Alte Welt bis 1818*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mönchengladbach, Verlag W. Kohlhammer, 1983, p. 66.

Em resumo, "O bispado de Goa chega até Moçambique; o de Cochim para o norte vai até perto de Barcelor e Malaca; o de Malaca e o de Macau na China, que todos são sufragâneos do arcebispo de Goa"²³.

Por fim, em 1572, os arcebispos de Goa ganham o título de "Primaz do Oriente"²⁴.

Ao depararem-se no Oriente com sociedades muito estruturadas, os missionários europeus têm que procurar tanto a conversão das castas mais baixas, como a obtenção de novos *Constantinos*, ou seja, a conversão dos chefes para, com isso, chegar aos súbditos: "Estes Padres Jesuítas são ali mui numerosos e em tôda a parte da Índia onde os portugueses têm entrada, e há-os junto de alguns reis infiéis, onde fazem grande fruto na conversão dos índios à religião cristã, e semelhantemente os religiosos domínicos e franciscanos"²⁵.

Esta realidade significa que, tal como a nível político-administrativo, os responsáveis pela evangelização têm que desenvolver processos de evangelização adaptáveis à realidade local.

Talvez numa forma algo generalizada, é possível distinguir, neste âmbito, dois processos fundamentais e contraditórios, respectivamente ruptura com o passado ou método da "tabula rasa" e método da adaptação²⁶.

O primeiro método, o qual terá encontrado justificação no preceito bíblico "Força-os a entrar" expresso pela Parábola do Banquete (Lc. 14, 16-24), é praticado essencialmente a partir da segunda metade do séc. XVI, e nele se salienta em 1560, o estabelecimento da Inquisição²⁷, sendo obviamente apenas executável nas regiões de domínio político-militar português. Por norma, é atribuído essencialmente às ordens mendicantes (Franciscanos, Dominicanos) e aos vigários das missões estrangeiras e tem como objectivo a conversão total, se necessário forçada, à religião e à cultura europeias²⁸. Neste contexto, importa

²³ *Viagem de Francisco Pyrard de Laval*, versão portuguesa de Joaquim Heliodoro da Cunha Rívara, 2ª edição revista e actualizada por Artur de Magalhães Basto, vol. II, Porto, Livraria Civilização, 1944, p. 27.

²⁴ DEBERGH, Minako - *Anfänge der Evangelisierung Indiens, Japans und Chinas*, in Marc Venard (editor), "Die Zeit der Confessionen, (1530-1620/30)", Freiburg im Breisgau, Basel und Wien, Verlag Herder Freiburg im Breisgau, 1992, p. 881.

²⁵ *Viagem de Francisco Pyrard de Laval*, vol. II, p. 47.

²⁶ DEBERGH, M. - *Art. cit.*, p. 905.

²⁷ CORREIA-AFFONSO, John - *A Missionação Portuguesa na Índia*, in "Encontro de Culturas, Oito séculos de Missionação Portuguesa", (cat.), Lisboa, Mosteiro de S. Vicente de Fora, Julho a Dezembro de 1994, p. 213.

²⁸ DELUMEAU, Jean - *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 148.

referir as disposições discriminatórias de favorecimento aos "conversos" na obtenção de postos públicos²⁹ ou a sua isenção do pagamento de impostos³⁰, assim como medidas de carácter violento destinadas aos renegados. É o caso das acções de supressão ou expulsão do clero indígena, de destruição dos templos, de excomunhão ou de destruição pelo fogo dos textos sagrados indígenas, de proibição de qualquer forma de procissão religiosa, como os ritos ou as cerimónias não católicas e a obrigatoriedade da comparência às classes catecúmenas³¹.

O segundo modelo de missionação, ou seja, o modelo de respeito pelas culturas locais, onde são tomados como exemplos Roberto de Nobili (1577-1656) e posteriormente S. João de Brito (1647-1690)³² é, em geral, atribuído sobretudo à Companhia de Jesus. Tal como os Dominicanos, trata-se duma ordem fundamentalmente apostólica, pretendendo, portanto, agir sobre o mundo para o converter a Deus³³, isto é, ser ouvida e compreendida pelo maior número possível de pessoas³⁴.

A observação da dificuldade, por vezes insuperável, dum convertido romper com a respectiva comunidade, leva esta ordem a valorizar os baptismos em massa, prática que não desenraiza o indivíduo da sua comunidade e permite a preservação de numerosos elementos das culturas locais, como acontece com o regime de castas entre os cristãos goeses³⁵.

²⁹ CAMILLIERI, Jean Luc - *Une Inde qui fut portugaise*, in "Arquivos do Centro Cultural Português", vol. 22.º, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, p. 182.

³⁰ BOXER, C. R. - *A Igreja...*, p. 79.

³¹ Idem - *Ibidem*, p. 123.

³² Enquanto Roberto de Nobili, um jesuíta nascido em Roma empreendeu uma notável tentativa de evangelização de brâmanes na região actualmente denominada de Madurai, vestindo-se à maneira e conservando ritos da comunidade a conservar, (GRÜNDER, H.- *Welterorberung und Christentum, Ein Handbuch zur Geschichte der Neuzeit*, Güttersloh, Güttersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1992, p. 291), S. João de Brito, também jesuíta missionário na Índia, adaptou a vida austera e penitente da casta mais baixa "pandarás-suamis" até ser degolado, por ordem, dum tirano local em Madurai em 1693. (CASIMIRO, A. - *João de Brito (São)*, in "Verbo-Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura", Lisboa, Editorial Verbo, vol. 11º, 1971; pp. 640-641)

³³ THOMAZ, L. F. - *Os Descobrimentos e a Evangelização...*, p. 124.

³⁴ ALBUQUERQUE, Luís de - *A Companhia de Jesus*, in "Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses", vol. I, p. 277.

³⁵ THOMAZ, L.F. - *Os Descobrimentos e a Evangelização*, p. 122.

Dentro deste tipo de evangelização são valorizados tanto o estudo das culturas locais pelos ocidentais, como o conhecimento das letras e da doutrina cristã pelos povos a converter. Daí resulta a importância da importação de obras, da sua tradução e impressão para as línguas locais, e da criação de instituições dedicadas ao ensino (escolas paroquiais, colégios e seminários), enfim, do ensino em geral. Salienta-se o Seminário da Santa Fé, instituição fundada em 1541 em Goa e com um carácter multiracial, porque destinada a rapazes de todas as culturas³⁶.

Conclui-se que, a nível religioso, esta atitude de evangelização fomenta o surgimento do clero local e uma "desocidentalização" do cristianismo, num sentido mais vasto, a fixação de portugueses e outros europeus, o desenvolvimento do comércio e a miscigenação.

1.1.3 Evolução da Presença Portuguesa no Oriente

Justificando a constatação de Frei Paulo Trindade de que "As duas espadas do poder, tanto civil como eclesiástico, estiveram sempre tão próximas na conquista do Oriente que raramente encontramos uma sem a outra. Porque as armas só conquistaram através do direito que lhes era conferido pelo Evangelho e o sermão só lhes era de algum proveito quando acompanhado e protegido pelas armas (...)"³⁷, a "conquista espiritual do Oriente", antecedida por umas primeiras tentativas de missão a cargo das ordens mendicantes no séc. XIII³⁸, inicia-se verdadeiramente pela primeira conversão maciça em Cochim em 1510. Trata-se do ano que também marca o início prático do Estado da Índia, com a conquista militar de Goa, a sua capital política e religiosa³⁹, por Afonso de Albuquerque.

³⁶ BOXER, C. R. - *A Igreja...*, p. 25.

³⁷ TRINDADE, Paulo da - *Conquista Espiritual do Oriente*, 3.º vol., Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1967, p. 127.

³⁸ THOMAZ, L. F. - *Os Descobrimentos e a Evangelização...*, p. 108.

³⁹ No Oriente, Goa é o centro do poder secular (arqui-diocese) e regular, pois no território do Estado da Índia, as sedes das ordens missionárias localizam-se aí (GRÜNDER, H. *Art. cit.*, p. 278).

Do mesmo modo, em finais do séc. XVI cerca de 8% do rendimento total do Estado da Índia são destinados ao sustento de clero regular e secular⁴⁰, enquanto no séc. XVIII só os jesuítas deverão possuir cerca de metade dos rendimentos do Tesouro Público. São os donos absolutos de grande parte da ilha de Goa e a propriedade que possuem em Salcete era considerada suficiente para manter todas as casas religiosas em Goa⁴¹.

Portanto, o ano de 1510 é considerado o início determinante da presença portuguesa no Oriente, a qual compreende os mais diversos aspectos (militares, políticos, económicos, religiosos, culturais) e pode ser dividida em quatro períodos principais.

Portanto, considera-se o período decorrendo entre a Descoberta do Caminho Marítimo para a Índia (1498) e a morte de Afonso de Albuquerque (1515) como a época da formação da parte oriental do Império Português, ou seja, do Estado Português da Índia, como escreve João de Barros⁴².

Albuquerque, o verdadeiro fundador desta entidade multi-facetada, procura basear simultaneamente a sua actuação na conquista militar e numa política pacífica de celebração de tratados e de enraizamento sócio-cultural da presença portuguesa. É o caso das medidas favorecendo os casamentos mistos, de liberdade religiosa e aligeiramento fiscal⁴³.

Após Albuquerque, segue-se um período que marca o apogeu do Estado Português da Índia e que termina em 1622, ano da queda de Ormuz, importante porto comercial no Golfo Pérsico e um dos sustentáculos da administração portuguesa no Oriente⁴⁴.

Neste período, a inexistência de conquistas militares espectaculares é compensada pela intensificação da presença portuguesa, expressa, por exemplo, na construção de fortalezas ou feitorias⁴⁵.

⁴⁰ THOMAZ, L. F. - *Os Descobrimentos e a Evangelização...*, p. 126.

⁴¹ BORGES, Charles J. - *Foreign Jesuits and Native Resistance in Goa (1542-1759)*, in Sousa, Teotónio R, "Essays in Goan History", New Delhi, Concept Publishing Company, 1989, p. 70.

⁴² Vêr, p. f., nota 1.

⁴³ THOMAZ, L. F. - *Estado da Índia*, in "Dicionário da História dos Descobrimentos Portugueses", vol. I, p. 390.

⁴⁴ COSTA, João Paulo - *Ormuz*, in "Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses", vol. II, pp. 833-834.

⁴⁵ THOMAZ, L. F. - *Estado da Índia...*, p. 391.

Igualmente, significa o período áureo do Padroado Real Português, ou seja, a combinação de direitos, privilégios e deveres (a construção e a manutenção de edifícios religiosos, a administração de jurisdições e receitas eclesiásticas, a escolha dos prelados para as várias funções e o direito de rejeição de bulas e breves papais antes não aprovadas pela Coroa)⁴⁶ concedidos, a partir da segunda metade do séc. XV, pelos papas aos soberanos portugueses, em relação à missionação das terras descobertas, "(...), porque os reys de Portugal sempre procuraram nesta conquista do Oriente unir tanto os dois poderes, espiritual e temporal, que em nenhum tempo se exercitasse hum sem o outro"⁴⁷.

Ainda do ponto de vista religioso, o clima de prosperidade política e económica é favorável à organização eclesiástica e à fundação de importantes instituições ligadas à evangelização, como é o caso da Casa dos Catecúmenos, assinalada a partir de 1537 em Goa, e destinada à defesa dos "interesses" dos catecúmenos e neófitos⁴⁸. Mais ainda, esta época caracteriza-se pela chegada da maior parte das ordens europeias ao Oriente, com destaque para os Jesuítas (1542), ordem que inicia no Oriente a missionação em larga escala, sendo ainda maior parte dos edifícios religiosos para o culto católico construídos neste período⁴⁹.

Entre 1622 e 1740 ocorre uma época marcada pelo declínio do Império Português do Oriente, ou do Estado Português da Índia, processo que poderá ser considerado segundo ângulos vários.

A partir da década de 1570, a atenção da coroa portuguesa é desviada do Índico para o Atlântico, devido às ameaças turcas e ao desenvolvimento da importância económica do Brasil, em relação com o incremento da economia açucareira do Nordeste.

Embora a política seguida pela Coroa Ibérica fosse a separação completa entre as possessões dos dois países⁵⁰, a ocupação filipina, sobretudo a guerra de Restauração (1640), conduzem o reino português a uma penúria de homens e meios financeiros.

46 BOXER, C. R. - *A Igreja ...*, p. 100.

47 COUTO, Diogo de - *Da Ásia, dos feitos que os Portuguezes fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente*, vol. V, Lisboa, Regia Officina Typographica, Regia Officina Typographica, 1781, p. 322.

48 CORREIA-AFFONSO, J. - *A Missionação Portuguesa ...*, p. 214.

49 CARITA, Helder - *Palácios de Goa, Modelos e Tipologias de Arquitectura Civil Indo-Portuguesa*, Lisboa, Quetzal Editores, 1995, p. 32.

50 REGO, Artur da Silva - *Le Patronage Portugais de l' Orient, Aperçu Historique*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1957, p. 73.

Ao mesmo tempo, a entrada na cena ultramarina, em finais do séc. XVI, de outras potências europeias, onde se destacam ingleses e holandeses, vai minando o poder português no Oriente, uma ameaça que se torna verdadeiramente efectiva a partir da queda de Ormuz (alfândega mais lucrativa do Estado da Índia) em 1622 às mãos de persas apoiados por ingleses.

Em 1641 Malaca capitula perante os holandeses, seguindo-se a perda de outros territórios e a perda da hegemonia marítima no Índico.

Finalmente, as lutas prolongadas com os maratas do Norte da Índia levam à queda de Baçaim (1738) e Chaúl (1740), portanto de toda a Província do Norte, excepto Damão. Assim, a partir desta altura, o domínio português da Índia é limitado a Goa e às praças setentrionais de Díu e Damão, uma configuração que se mantém, aliás, até 1961, quando as três praças são conquistadas militarmente pela União Indiana.

Embora na África Oriental se progrida na Zambézia (futura província de Moçambique), e no Extremo Oriente prospere Macau e se consolide a presença portuguesa em Timor (1702), o Estado Português da Índia transforma-se dum complexo político-económico coerente um agregado de territórios díspares⁵¹.

Em simultâneo, o declínio político da coroa portuguesa no Oriente é acompanhado pela decadência do Padroado Português. Dentro deste âmbito, devem ser referidas as disputas entre ordens, onde se destacam os Carmelitas, forças muito importantes de desestabilização do Padroado Português durante o séc. XVII⁵². Da mesma maneira, muitos missionários europeus são proibidos pelos respectivos governos de reconhecerem a jurisdição e as pretensões do Padroado Português⁵³.

Por fim, as ingerências do poder político português em questões religiosas, nomeadamente as consequências nefastas sobre os aspectos religiosos criados pelos problemas da coroa portuguesa, assim como a nova importância dada pelo papado à questão das missões levam à criação da Congregação para a Propaganda da Fé ou "Propaganda Fide" por Roma em 1622. Trata-se duma congregação eclesiástica de clérigos sem votos criada em 1653 pelo jesuíta Alexandre de Rodes, primeira ordem exclusivamente dedicada às missões ultramarinas⁵⁴ e destinada a enfraquecer no Oriente as pretensões portuguesas⁵⁵. Neste sentido, vai

⁵¹ THOMAZ, L. F. - *Estado da Índia...*, p. 394.

⁵² DEBERGH, M. - *Art. cit.*, p. 883.

⁵³ BOXER, C. R. - *A Igreja ...*, p. 103.

⁵⁴ THOMAZ, L. F. - *Os Descobrimentos e a Evangelização*, p. 81.

⁵⁵ DELUMEAU, J. - *Le catholicisme entre Luther et Voltaire...*, p.139.

tentando impôr-se gradualmente ao Padroado Português, apoiando-se em padres goeses⁵⁶ e, a partir de 1663, em padres saídos do Seminário das Missões Estrangeiras, Paris.

À fase de decadência segue-se uma fase de reformulação e de sobrevivência e que pode ser balizada entre 1740 e 1961, ano da conquista militar pelas tropas da União Indiana das últimas possessões portuguesas nesta região, ou seja, Goa, Damão e Diu.

Neste última fase do domínio português de territórios indianos, o comércio sobrevive, essencialmente numa vertente privada, através de comunidades individualizadas⁵⁷ por uma língua comum, sobretudo pela religião cristã e através da onomástica pessoal portuguesa.

A nível religioso, o cristianismo passa a ser assegurado, de forma decisiva pelo clero local muito numeroso e firmemente estabelecido, pelo menos, desde meados do séc. XVII⁵⁸, sendo tal evolução favorecida pelo decadência da igreja portuguesa/europeia, em ligação à atmosfera racionalista e ao despotismo político do "Século das Luzes". Nesta perspectiva, insere-se, em Portugal, a extinção da Companhia de Jesus em 1761 e das restantes ordens e dos institutos religiosos em 1834. Note-se que o próprio Marquês de Pombal trata de assegurar ao clero indígena da Ásia Portuguesa a total igualdade com o clero metropolitano⁵⁹.

56 MASCARENHAS, M. - *Art. cit.*, p. 92.

57 É o caso de comunidades em Malaca, Ceilão, Chaul, Tailândia e Camboja que conservam esta herança até à actualidade. (THOMAZ, L. F. - *Estado da Índia*, p. 394.).

58 BOXER, C. R. - *A Igreja ...*, p. 28.

59 *Idem - Idem*, p. 27.

1.2. Contexto artístico

1.2.1 A Arte Luso-Oriental

Do ponto de vista artístico, o tema do presente estudo, o Bom Pastor na imaginária indo-portuguesa, enquadra-se na arte luso-oriental, ou seja, a arte originada pela instalação dos portugueses no Oriente, englobando, assim, como a designação pressupõe, elementos portugueses e orientais.

De acordo com o carácter da presença portuguesa nas terras recém-descobertas, o aspecto exterior da obra e a sua função principal, é possível distinguir na arte luso-oriental três aspectos fundamentais, nomeadamente civil, militar e religioso: "Muitas vezes me espantei de como em tão poucos anos os portugueses têm podido levantar tantos e tão magníficos edifícios de igrejas, mosteiros, palácios, fortalezas e outros ao modo da Europa"⁶⁰.

A arquitectura religiosa, assim como a arquitectura militar (fortalezas) data essencialmente da segunda metade do séc. XVI e do séc. XVII, época correspondendo ao período áureo do Império Português do Oriente, enquanto a maior parte dos edifícios civis significativos actualmente existentes, ou seja, os palácios e as quintas de recreio, foi edificada a partir do séc. XVIII, em paralelo a uma crescente secularização da vida social⁶¹.

Tal actividade construtiva é acompanhada e complementada pelo desenvolvimento de outras artes monumentais (pintura, escultura, talha) e de uma notável produção de arte móvel - na qual se integra o tema do presente estudo - e que desde cedo começa a ser exportada para a Europa. Assim, Nicolau de Oliveira escreve em 1620 que não existia uma nau das Índias que não trouxesse, pelo menos, 400 colchas⁶².

O pedido do flamengo Markus Maecht para ser autorizado a continuar a executar crucifixos de bronze: "El padre Provincial, pieço que por compación de my niñez, me ha prohibido hacer crucifixos, siendo cosa de que mucho gustava por ser insigne en esto, como mis obras dan testimonio, pues los mejores de Asia, Japón, etc, yo los hize. (...). V. P. me consuele con lycencia para las poder hazer (...): tales son que en

⁶⁰ *Viagem de Francisco Pyrard de Laval*, vol. I, pp. 216- 217.

⁶¹ CARITA, Helder - *Palácios de Goa...*, p. 153.

⁶² OLIVEIRA, Nicolau de - *Livro das Grandezas de Lisboa*, Lisboa, Jorge Rodrigues, anno 1620, p. 13.

Italia e no de más de Europa son estimados"⁶³, poderá conduzir a uma atribuição parcial da produção artística luso-oriental a artistas europeus, caso se consiga determinar se a sua produção mostra influências orientais.

Porém, os cronistas coevos observam uma carência de artistas portugueses ou europeus no Oriente: "Asi mesmo se deven embiar pocos coadjutores, aunque es bueno que vengan algunos oficiales com pintores, carpinteros, boticarios, architectos y otros desta suerte, en los quales no pueda entrar la rentación de estudiar, y por esso si fuessen coadjutores formados serían mejores: porque estes y otros semejantes officiales ayudan mucho a esta Provincia, porque destos tales no entran aqui ningunos, por los portugueses no usaran en la India destes officios mechánicos, mas son todos soldados o mercadores, y en toda esta Provincia hai mucha falta de semejantes Hermanos"⁶⁴.

De igual forma, o afastamento dos grandes centros europeus de produção artística, a impossibilidade da importação de obras em quantidade suficiente⁶⁵ para satisfazer uma Cristandade muito dispersa e em expansão e a existência, em várias regiões nas quais os portugueses aportam, de mão de obra especializada e detentora duma apurada técnica⁶⁶ fazem crer que a sua produção está, sobretudo, a cargo de artistas/artesãos locais cristianizados ou *gentios*. Tal facto está, aliás, na origem da proibição de D. João de Castro de 1546, onde se declara: "E porque não é conveniente que os officiaes gentios fundam, pintem ou lavrem (como atégora se lhes permitiu) imagens e figuras de Cristo Senhor nosso, nem de seus santos, para vemderem, mandamos que ponhais toda a diligência em o impedir, pondo penas, que, o que se provar que fez alguma imagem de sobreditas, perca sua fazenda, e lhe dêem duzentos açoutes, porque sem dúvida parcerão muito mal imagens

63 *Carta de Frei Marques Rodrigues (flam. Markus Maecht) a Acquaviva, Geral da Companhia de Jesus em Goa, 10 Dez. 1591*, in "Documenta Indica", direcção de Joseph Wicki, vol. XV, Roma, Instituto Histórico da Companhia de Jesus, 1981, pp. 746-747.

64 *Sumário Índico do padre visitador A. Valignano, Japão, Agosto de 1580*, in "Documenta Indica", vol. XIII, 1975, pp. 254-255.

65 A importação de obras de arte europeias parece ter ocorrido, sobretudo, durante a primeira metade dos séc. XVI. (AZEVEDO, Carlos de - *Arte Cristã na Índia Portuguesa, Estudos, Ensaios e Documentos*, Lisboa, Junta de investigações do Ultramar, 1959, p. 99)

66 "The countrie hath some mines of silver, which from thence is by the Portingals yearly brought unto China, and there bartered for Silke, and other Chinish wares, which the lapeans have néede of. (...). They have among them verie good handicrafts men, and cunning workermen in all kind of handie workies." (*The voyage of John Huyghen van Linschotten, second edition from the old english translation of 1598*, vol. I, London, The Hakluyt Society, 1885, p. 153)

que representam mistérios tão santos andarem por mãos de idólatras gentios"⁶⁷.

Todavia, esta proibição não parece ter tido grandes resultados, pois é mais tarde várias vezes repetida em documentação oficial.

Relativamente aos materiais utilizados, estes poderão ser de origem local, como acontece, por exemplo, com a frequente utilização da laterite nos edifícios construídos nas possessões portuguesas na Índia⁶⁸, porventura já trabalhados e pertencentes a edifícios ou a obras de arte anteriores⁶⁹.

Também podem ser materiais importados, pois como escreve o viajante Pyrard de Laval em relação a Moçambique: "Tudo quanto ali se consome vai de fora e todos os anos o vice-rei de Goa envia ali muitos navios carregados de mercadorias da Índia e de Portugal, os quais voltam carregados de escravos, marfim, pau de ébano e quantidade de ouro purificado"⁷⁰.

Criada pela encomenda inicial portuguesa, ou europeia, posteriormente não europeia, a sua área de produção compreende um vasto espaço geográfico, ou seja, zonas sob domínio português, assim como regiões sob outros domínios políticos.

No primeiro caso, englobam-se as obras realizadas em territórios portugueses no continente asiático e por artistas orientais, nomeadamente indianos, em Moçambique⁷¹ ou mesmo em Portugal, como acontece com o mocadão, "que hé como capitão e cabeça de toda aquella casta (...)"⁷², dos ourives em Goa, Rauluchantim, o qual trabalha em Portugal entre 1518 e 1520. "Faço saber a Vossa Alteza que eu fui ao Reyno per mandado daquelle digno de eterna memoria Rey D. Manoel, Vosso Padre, que Santa Gloria aja, o anno que Lopo Soares chegou à India por governador e lá me mandou que lhe fizesse algumas obras e joyas as

⁶⁷ *Carta do Rei a D. João de Castro, Almeirim, 8 de Março de 1546*, in Jacinto Freire de Andrade, *Vida de Dom João de Castro, Quarto Vizo-Rei da Índia*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1968, p. 71.

⁶⁸ CARITA Helder - *Palácios de Goa*, p. 32.

⁶⁹ BORGES, Charles - *Questões em torno das formas de representação na Arte Religiosa Indo-Portuguesa*, in "Oceanos Indo-Portuguesmente", Lisboa, n.ºs 19/20, Setembro/Dezembro 1994, p. 73.

⁷⁰ *Viagem de Francisco Pyrard de Laval*, vol. II, p. 173.

⁷¹ SILVA, Maria Madalena Cagigal e - *Uma porta indo-portuguesa da Ilha de Moçambique*, in "Revista de Etnografia", vol. XIV, tomo II, Julho de 1970, pp. 303-313.

⁷² *Carta anual da Província da Índia de Goa de 15 de Novembro de 1593*, in "Documenta Indica", vol. XVI., 1985, p. 333.

quaes lhe fiz e avabey ao melhor que pude, posto que fossem de feição e nosso uso na India(...)"⁷³.

Relativamente à encomenda de arte luso-oriental por não europeus, existem inúmeras referências coevas à aparentemente vasta produção (sobretudo, pintura e miniatura) encomendada pelos reis mogóis, a partir da primeira missão jesuíta (1580-1583) à corte destes: "He also spoke very strongly in favour of the use of pictures, which, amongst the Moors, are regarded with abhorrence; and on coming from Lahor, and finding his palaces at Agra very beautifully decorated and adorned both inside and outside with many pictures ...; nearly all theses pictures were of sacred character. (...). Into the interior of the palace the walls and the ceilings of the various halls are adorned with pictures illustrating the life of Christ, scenes from the Acts of the Apostles, copied from the Lives of the Apostles, which the Fathers had given him"⁷⁴.

A leitura de documentos coevos e a observação iconográfica da arte luso-oriental indicam a utilização de modelos europeus importados ou serem obras resultantes da actividade de artistas europeus nas *regiões descobertas*: "Adesso ritorno a questo nostro collegio di Goa. (...) . Tiene l'altare maggiore un quadro grandissimo fatto per mano di un nostro Padre, opera molto perfetta, ed un tabernacolo fatto da un nostro Fratello (Emanuel Álvares) e dorato da un Padre, che è cosa molto singolare"⁷⁵.

Neste âmbito, as imagens ou gravuras de livros ou soltas, também designadas pagelas ou registos, e constituindo um importante meio utilizado por artistas europeus (Miguel Angelo, Tiziano)⁷⁶ para a divulgação da sua arte a partir do séc. XVI, poderão ter sido uma importante fonte de inspiração, pois trata-se de um material facilmente transportável entre regiões distantes e periféricas e de

⁷³Petição de Rauluchatiam ao Rei, Goa, 1522, in PISSURLENCAR, Panduranga - *Os primeiros goeses em Portugal*, in "Boletim do Instituto Vasco da Gama", 1936, p. 61.

⁷⁴ *Jahanguir and the Jesuits*, from the relations of Father Fernão Guerreiro edited by Dennison Ross and Eileen Power, London, George Routledge & Sons Lda., 1930, pp. 63-64.

⁷⁵ *Carta do P. Francisco Pasio S. I. a Fr. Laurentio Pasio, S. I., Goa, 28 Outubro/30 Nov. 1578*, in "Documenta Indica", vol. XI, 1970, p. 358.

⁷⁶ HAAN, Bierens de - *L'oeuvre gravée de Cornelis Cort, graveur hollandais, 1533-1578*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1948, p. 7.

preço mais acessível do que qualquer outro tipo de produção artística⁷⁷.

Aliás, a Igreja Católica rapidamente constata a importância deste meio de difusão para a divulgação da sua mensagem evangélica, enquanto "iconografia de combate e de propaganda". Neste combate, salienta-se a produção de várias oficinas localizadas em Antuérpia, em particular, a tipografia de Christophe Platin (1514?-1589), à qual Filipe II concede o monopólio particularmente lucrativo da produção dos novos breviários, missais e de outras obras litúrgicas, motivadas pelas reformas propostas durante o Concílio de Trento (1445-1563). para os mercados hispânico e ibero-americano.

A mesma tipografia é responsável pela impressão da principal obra quinhentista, a Bíblia Poliglota, de cuja obra, sete ou oito exemplares são trazidos a partir de Março de 1580 pelos primeiros jesuítas para a Índia, para serem oferecidos a Acbar (1542-1605), o terceiro Grão Mogol⁷⁸.

Deverá também ser referido o costume dos missionários explicarem o conteúdo das obras através das ilustrações das mesmas: "The Christian religion is supported by the authority of sacred books, which in many passages teach this doctrine. (...). Then the Priest, at the King's command, unrolled the book, and seizing his opportunity, explained the pictures"⁷⁹.

Por sua vez, as gravuras soltas ou pagelas são distribuídas entre os crentes. "Ho Padre Patriarcha sabendo isto, como tinha grande zelo da honrra de Deus e do bem desta christandade, ordenou com o Pe Francisco Rodrygez que se imprimissem aqui, de forma, algumas ymagens de Christo crucificado, com a Virgem Nossa Senhora de huma parte e São João de outra, para se repartirem com estes cristãos, e asi terem com ellas a memorya mais fresca do misterio de sua redenção. Este domingo passado, vinte e quatro de Novembro, levarão cada hum dos Hirmãos obra de huma duzia para darem nas igrejas aos principais por

⁷⁷ MACHADO, José Alberto Gomes - *Lucas Vorstemann em Portugal, uma via de introdução da imagética barroca*, in "Actas do IV. Simpósio Luso-Espanhol de História de Arte. Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar, Subsídios para a História da Arte em Portugal", vol. XXIV, Coimbra, Instituto de História de Arte/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1988, p. 144.

⁷⁸ Nave, Francine De - *Christophe Plantin et le monde Iberique, Introduction a l'exposition*, in "Antwerp, Story of a Metropolis, 16th-17th century", (cat.), Antwerp, Messenhuis, 25 de Junho a 10 de Outubro de 1993, pp. 15-16.

⁷⁹ *The commentary of Father Monserrate S. J. on his journey to the court of Akbar*, translated from the original latin by S. J. Hoyland, M. A., London, Bombay, Madras e Calcutta, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1992, pp. 137-138.

serem as primeiras que se fizerão. (...). Agora se ficão começando a imprimir oito ou dez mil cartas destas, para que se possam dar polas aldeas em todas as casas dos christãos⁸⁰.

A sua partilha pelos crentes permite uma frequente utilização, enquanto objecto destinado ao culto privado: "huma cousa lhe direy que folgarão de saber, aserca da devação desta gente. Tem elles muito respeito e acatamento às imagens que folgão de as ter em suas casas para diantes dellas encomendaram suas almas a Deus. (...); em casa doutro estava umas cingyo cartas de jogar; postas tão bem na parede em cruz por oratoryo. Parece que se acharão pola rua e, cuidando que erão santos e que os perdera alguém, determinarão aproveitar-se delles"⁸¹.

Ao mesmo tempo, as pagelas parecem ter sido um objecto muito estimado e cuidadosamente guardado, enquanto obra artística ou de colecção, como demonstram os albuns mogóis compreendendo várias gravuras europeias de autores alemães (Dürer), italianos⁸² ou flamengos (Galle, irmãos Wierix, Sadeler, e. o.)⁸³ trazidas pelos europeus, em especial pelos Jesuítas, ou cópias das mesmas⁸⁴.

Para além do contributo europeu expresso em encomendadores originais, artistas, obras e modelos importados, a existência no Oriente de fortes tradições culturais, as quais são representadas através de artesãos e encomendadores locais, porventura, convertidos, tem grande importância nesta arte, contribuindo, assim, para o carácter próprio, miscigenado, da mesma, o qual justifica a designação "luso-oriental".

Esta influência reflecte-se, antes de mais, a nível estrutural, na utilização já observada de materiais e técnicas de tradição oriental⁸⁵.

⁸⁰ Carta de Luís Fróis, aos irmãos da Companhia de Jesus na Europa, Goa, 1560, in "Documenta Indica, vol. IV, 1956, p. 798.

⁸¹ Idem - *Ibidem*, p. 797.

⁸² VETTER, Ewald - *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchior Prieto von 1622*, Münster, Westfalen, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1972, p. 169.

⁸³ KÜHNEL, Ernst e GOETZ, Hermann - *Indische Buchmalerei aus dem Jahanguir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin*, Berlin, Scarabaeus-Verlag G.M.B.H., 1924, p. 38.

⁸⁴ SPAMER, A. - *Das Kleine Andachtsbild vom 14 bis zum 20 Jahr*, München, F. Bruckmann AG, 1930, p. 81.

⁸⁵ CRUZ, Gaspar - *Cousas da China e de Ormuz*, in "Primeiros escritos portugueses sobre a China. Tratado da China de Galiote Pereira e Cousas da China e Ormuz por Gaspar da Cruz, Lisboa, Edições Alfa, Col. Biblioteca da Expansão Portuguesa, 1989, p. 99.

Do mesmo modo, significa, por vezes, a introdução de formas estruturais diferentes dos modelos europeus. É o caso do espaço interior de várias casas de brâmanes católicos em Goa, nas quais o altar se situa, de acordo com a tradição hindu, no topo da casa de jantar ritual ou "vasary"⁸⁶.

Para terminar, a "miscigenação" exprime-se, a nível decorativo, pela combinação de temas e motivos ocidentais (temas do cristianismo, da história, da mitologia e da vivência quotidiana dos europeus) com temas pertencendo ao imaginário (religiões, mitologias) e à vivência dos povos locais (costumes, representação de fauna e flora antes desconhecidas na Europa).

⁸⁶ CARITA, Helder - *Ob. cit.*, p. 45.

2. Imaginária Ibero-Oriental

2.1 Conceito e origem

Embora o tema do presente estudo, enquanto objecto de imaginária luso-oriental, esteja indissoluvelmente ligado à presença portuguesa no Oriente, decidimos integrar o seu estudo com o âmbito mais vasto da imaginária ibero-oriental, expressão escolhida para designar o conjunto da imaginária luso-oriental e da imaginária hispano-filipina ou imaginária criada a partir da presença espanhola (1546-1889) no Arquipélago das Filipinas, devido a vários factores. Refira-se que a imaginária luso-oriental e a imaginária hispano-filipina apresentam origem, função, aspectos estruturais, temáticos e iconográficos semelhantes. Também, existem alguns Bons Pastores em colecções ligadas às Filipinas que poderão ter sido realizados neste espaço geográfico, mas que, talvez devido à importação deste tipo de obras para as Filipinas, apresentam características estruturais e iconográficas presentes nas imagens indo-portuguesas prefigurando a parábola joanina¹.

Dado ser uma produção artística de carácter religioso, a imaginária surge em ligação à missão católica no Oriente, portanto ao culto público e privado de europeus e neófitos.

Relativamente ao culto público, esta produção artística assume um papel fundamental na decoração de espaços públicos "sacros", a cargo de encomendadores religiosos: "O Padre Frei Diogo de Santa Ana mandou fazer uma imagem de Cristo crucificado, de estatura natural, para o colocar nesta igreja no ano de 1611"².

¹ Este facto leva a ilustre estudiosa de imaginária hispano-filipina, a Sr^a Dr^a Margarita Estella Marcos a considerar na sua obra *La escultura barroca de marfil en España, escuelas europeas y coloniales*, vol. I, Madrid, Instituto Diego Velasquez del CSIC, 1984, p. 133, este tipo de esculturas, embora eventualmente provenientes do espaço filipino, como imaginária indo-portuguesa, pois segue os modelos da mesma.

² SOUSA, Manuel de Faria e - *Ásia Portuguesa*, vol. VI, Lisboa, Livraria Civilização-Editora, 1947, p. 447.

Por vezes, a decoração destes espaços é patrocinada por particulares: "Na igreja se fizerão tambem algumas peças boas: hum reytabolo das onze mil Virgens, dous crucifixos, e muitas peças se fizerão de esmola que derão diversas pessoas, afora ornamentos e outras miudezas que pera o collegio e igreja ordinariamente mandam"³.

Também o poder real pode surgir como encomendador de obras destinadas ao culto público: "Hum retavolo de Samtiago com toda a sua vida, de seis paineis; item hum crucifixo grande com Nosa Senhora e Sam João, pera o capitulo; e isto tudo mamde Vosa Alteza loguo deregido pera este colegio de Samtiago de Cramganor, porque como chegão tomão logo pera o colegio de Goa"⁴.

Para além da decoração de espaços de culto, a natureza móvel destas peças possibilita a sua utilização em espaços e funções variados, nomeadamente durante a realização das celebrações religiosas, porventura exteriores: "Levamos na procissão hum crucifixo muito devoto e tambem huma imagem de Nossa Senhora da Piedade (...)"⁵.

Nas terras "a missionar", estas imagens poderão ser utilizadas na elaboração dos altares nas ruas: "E pera a festa ser mais sollene, en cada lugar onde se há-de dizer a doutrina armão hum altar pequeno na rua, com ymagens devotas e vellas acesas (...)"⁶.

Ao mesmo tempo, a arte móvel é comum nas celebrações religiosas realizadas nas naus: "Haviam trazido para o pé do mastro grande a imagem de Nossa Senhora de Jesus, cujo nome o navio tinha, e toda a gente a invocava e lhe rezava. E os frades franciscanos, que iam a bordo, trouxeram também a imagem de S. Francisco e o seu cordão; (...)"⁷, assim como, durante as campanhas militares: " (...), levando um crucifixo arvorado em uma lança e um retábulo da Piedade na retaguarda"⁸.

³ *Carta anual de Fr. Simão de Sá, S. J., Goa, 1 de Janeiro de 1598*, in "Documenta Indica", vol. XVIII, 1988, p. 897.

⁴ *Carta de Frei Vicente de Lagos ao Rei, Cranganor, 1 de Janeiro de 1549*, in "Documentação para a História das missões do Padroado Português do Oriente-Índia", ed. por A. da Silva Rego, Lisboa, Agência Geral das Colónias, vol. IV, p. 207.

⁵ *Carta de Alexandro Dias. a Luis Gonçaves, Ormuz, 24 de Setembro de 1553*, in "Documenta Indica", vol. III, 1954, p. 19.

⁶ *Carta de P. Leão Henriques ao Provincial Francisco Borgia, Lisboa, 30 de Julho de 1566*, in "Documenta Indica", vol. VII, 1962, p. 50.

⁷ *Viagem de Francisco Pyrard de Laval*, vol. II, p. 223.

⁸ *Relação sumária da viagem que fez Fernão d'Álvares Cabral, desde que partiu deste Reino por capitão-mor da armada que foi no ano de 1553 às partes da Índia até que se perdeu no cabo da Boa Esperança no ano de 1554. Escrita por Manuel de Mesquita Perestrelo que se achou no dito naufrágio*, in "História Trágico-Marítima", ed. por Bernardo de Brito, vol. I, Lisboa, Edições Europa-América, s/d, p. 60.

Dentro deste contexto de culto público, deve ser, por fim, salientada a circulação de peças de arte móvel dentro das próprias ordens: "Estes mesmos padres fizeram logo uma igreja em Sena, da invocação de Santa Catarina de Sena, com duas confrarias mais uma de Nossa Senhora do Rosário e outra de Jesus, com as suas imagens muito devotas e curiosas que mandaram vir da Índia"⁹.

Tal como acontece com o culto público, a imaginária luso-oriental tem, desde cedo, uma função religiosa privada: "Destes nos vierão o anno passado da China dous ou tres panos, ; e crucifixos de vulto, allguns delles muito devotos com Su Nossa Senhora e São Yoão; e em outros fizerão o Orto, em outros hum sepullcro com ho descimento da cruz; destes tantos que quase cada Yrmão tem hum pollos cobicullos"¹⁰.

Simultaneamente, podem encontrar-se nas casas dos leigos europeus e convertidos: "(...), huma cousa lhe direy que folgarão de saber, aserca da devação desta gente. Tem elles muito respeito e acatamento às imagens que folgão de as ter em suas casas para diante dellas encomendaram suas almas a Deus. (...)"¹¹.

Devido ao seu valor estético e material¹², algumas destas imagens ganham, desde cedo, uma função profana de adorno ou de presentes: "My maister the Archibishop had a crucifixe of Ivory of an elle long, presented unto him, by one of the inhabitants of the Ile, and made by him so cunningly and workmanly wrought, (...), that the like can not be done in [ail] Europe: Whereupon my maister caused it to be put into case, and sent unto the King of Spaine, as a thing to be wondered at, and worthy of so great a Lord, to be kept among his [costliest] Jewels"¹³.

⁹ SANTOS, João dos - *Etiópia Oriental*, vol. II, Lisboa, Publicações Alfa, Col. Biblioteca da Expansão Portuguesa, 1989, p. 77.

¹⁰ *Carta de Luís Fróis S. I. a Frei Gundisalvo Vaz, S. I., Goa, Dezembro de 1561*, in "Documenta Indica", vol. V, 1958, pp. 355-356.

¹¹ *Carta de Luís Fróis, aos irmãos da Companhia de Jesus na Europa, Índia, 1560*, in "Documenta Indica", vol. IV, 1956, p. 797.

¹² DIAS, Pedro - *A Descoberta do Oriente*, in "A Herança de Rauluchantim", Lisboa, Museu de S. Roque, 1996, pp. 34-35.

¹³ *The voyage of John Huyghen van Linschotten...*, vol. I, p. 81.

2.2. Aspectos estruturais

2.2.1 Formas de apresentação, materiais e técnicas

Do ponto de vista estrutural, a imaginária luso-oriental móvel pode surgir como escultura de relevo ou de vulto.

A escultura de relevo encontra-se em peanhas de esculturas figurando o Bom Pastor e placas (Figs. 12 e 13). Estas podem aparecer isoladas (de pousar, pendurar e/ou com moldura), ligadas entre si formando dípticos, trípticos, polípticos ou como parte de alfaias litúrgicas, tais como oratórios (Fig. 4), porta-pazes, relicários, também designados *trípticos de viagem* ou *altarzinhos portáteis*¹⁴.

A escultura de vulto, actualmente mais abundante do que as placas, está representada por figuras isoladas, formando grupos (Figs. 5 e 9) e/ou destinadas a serem integradas em oratórios (Fig. 8) caixas ou estojos: "Acompañava este quadro também vn Cristo de terso, y blanco marfil, dentro de vna curiosa caxa dorada de oro, y verde, obra tambien de la China, (...)"¹⁵.

As peças podem ter um suporte material em marfim, madeira ou marfim e madeira, integrando-se, neste grupo, as figuras de vulto ebúrneas sobre peanhas em madeira (Fig. 9) ou as figuras de madeira com partes nobres do corpo (faces e mãos) em marfim (Fig. 10), às vezes, também com as vestes neste material¹⁶.

São conhecidas ainda raras figuras de vulto em cristal de rocha (Fig. 33) e uma imagem de pedra lacterítica¹⁷.

¹⁴ ESTELLA MARCOS, M. - *Algunos relieves en marfil hispano-filipinos y sus posibles fuentes de inspiración*, in "Archivo Español de Arte", vol. XVIII, n.º 170, Abril-Junho de 1970, p. 156.

¹⁵ MANRIQUE, Sebastião - *Itinerário*, vol. I, Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1946, p. 127.

¹⁶ *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, (cat.), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 178, n.º cat. 528.

¹⁷ TÁVORA, B. F. de Tavares e - *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, p. 27, n.º cat. 31.

As esculturas de vulto apresentam-se esculpidas em uma peça ou formadas por várias peças, pelo menos, duas, ligadas entre si pelo sistema de malhete¹⁸ ou pinos¹⁹, que podem ser de madeira (por exemplo, o bambu ou o marfim, material mais comum em locais onde a junção está visível²⁰).

Com frequência, estas esculturas em marfim seguem a curvatura longitudinal da defesa do elefante, podendo ser executadas na parte exterior à mandíbula do animal, portanto interiormente preenchida, como na parte região proximal da base pulpar ôca, contendo, neste caso, eventualmente, um "reforço" interior de madeira ou marfim (nº cat. 53).

Por sua vez, as placas são retiradas, em especial, da região ôca, a qual também é particularmente apropriada à realização de recipientes como as píxides ou os almofarizes, cofres: "hua bueta de marfim laurada de feguas feyta na India toda guarnecida pelos cantos (...)"²¹.

Considera-se que as esquirolas poderão servir para fazer pequenas peças (braços e pernas, pinos) ou para embutidos²², uma técnica muito utilizada no mobiliário luso-oriental.

No caso das figuras de vulto, observa-se o uso do metal, nomeadamente metais valiosos, como o fio de ouro (aplicações em objectos de cristal de rocha) ou a prata nos atributos e acessórios tais como coroas, resplendores, báculos, pois algumas imagens mostram ainda este tipo de elementos porventura, em parte original, sobretudo devido às frequentes perfurações circulares nas cabeças. Aliás, o seu uso no Oriente aparece documentado: "Acabada la missa se haze un prosición, (...). Y depois de todas las cruces llevan en hunas andas algún passo de la Resurreción, y en otras unas riliquias; e en otras, ricamente adereçadas, a ymagen de Madre de Dios, que es de bulto, de madera pintada con una corona de plata dorada, y su Niño Jesús con otra"²³.

¹⁸ Por malhete, define-se ranhura ou encaixe numa peça, na qual se pode adaptar a parte saliente de outra. (TEIXEIRA, Luís Manuel - *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*, Lisboa, Editorial Presença, 1985, p. 148).

¹⁹ Por pinos, entende-se na marcenaria espécie de pregos, os quais na imaginária luso-oriental podem ser de madeira, como o bambu, ou de marfim.

²⁰ Agradecemos esta observação ao Arq. José Jordão Felgueiras.

²¹ *Jóias e outros bens da Rainha Dona Catarina*, in "Documentos para a História de Arte em Portugal", orientação de Raul Lino e Luís Silveira, vol. VIII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, p. 44.

²² Estamos gratos por esta informação à restauradora Conceição Ribeiro, Lisboa.

²³ *Carta de Frei Gaspar de Schurren S. I., Goa, 20 de Novembro de 1593 à Província de Toledo*, in "Documenta Indica", vol. XVI, 1984, p. 386.

De origem, muitas destas esculturas destinam-se a ter pintura e/ou douramento. Portanto, é característica a policromia e/ou o douramento na maior parte das esculturas parcial ou totalmente em madeira e em várias esculturas ebúrneas.

Em grande parte das figuras apresentando suporte ebúrneo parcial ou total, a policromia e o douramento aplicado a este material detêm como função exclusiva realçar a beleza intrínseca desta substância, ao limitarem-se a pormenores, como barbas, debruns e ornamentos da indumentária.

No caso das figuras esculpidas em marfim e madeira não policromada ou dourada, verifica-se uma curiosa valorização do efeito visual, produzido pelo contraste do branco do marfim com o escuro da madeira²⁴.

O costume dos conventos femininos de vestir as esculturas com panejamentos de tecido²⁵ é transmitido ao Oriente, como é demonstrado por esculturas chegadas até nós (Fig. 11) e pelos documentos: "(...) En el día de las Virgines se renovó la devoción de N. Señora, con se poner en la iglesia una imagem de N. Señora de vulto, que truxo el p. Pero Gomez de Portugal, muy linda, y luego una persona devota dio un vestido muy ricco para ornar a ella y al niño Jesús que tiene en sus braços"²⁶.

Por vezes, esta imaginária está colocada em estruturas de madeira (oratórios, cruzes) enriquecidas com a aplicação de materiais valiosos, nomeadamente lâmina de cobre dourado a azougue ou estanho dourado²⁷ recortada, perfurada, cabuchões com pedras semi-preciosas, laca, madre-pérola, tartaruga, madeiras diferentes da madeira da estrutura²⁸ ou mesmo pequenas placas de marfim, eventualmente policromadas²⁹.

²⁴ OSSWALD, Maria Cristina - *Marfins, formas e técnicas, com especial incidência na imaginária indo-portuguesa*, in "Oceanos Indo-Portuguesmente", nºs 19-20, Setembro-Dezembro de 1994, p. 67.

²⁵ Gonçalves, Flório - *O vestuário mundano de algumas imagens do Menino Jesus*, in separata da "Revista de Etnografia", nº 17, Porto, Junta Distrital/Museu de Etnografia e História, p. 10.

²⁶ *Carta do P. A. Monserrate S. I. ao P. E. Mercuriano, Goa, 26 de outubro de 1579*, in "Documenta Indica", vol. XI, 1970, p. 660.

²⁷ ESTELLA-MARCOS, M. - *La escultura barroca...*, vol. I., p. 78.

²⁸ SILVA, Maria Madalena Cagigal e - *A Arte Religiosa Indo-Portuguesa e os Crucifixos em Coleções Alentejanas*, in "Cidade de Évora", nº 47, 1964, p. 5.

²⁹ É o caso da cruz da peça da fig. 6.

Em outros casos, as esculturas de vulto são guardadas em oratórios de madeira revestidos interiormente com tecido, como acontece actualmente com alguns exemplares³⁰ e aparece referido documentalmente: "O Padre Miguel Rangel, levava na sua embarcação hum Crucifixo grande de altura de hum homem, metido em huma caixa, forrada de veludo carmesi, (...)"³¹, sendo de mencionar ainda um oratório de prata³².

Finalmente, as "virinas" ou "vitrinas" são pequeníssimas figuras de marfim, vidro soprado, coral, etc., no interior duma vitrina ou dum escaparate de vidro sobre fundo simulando uma paisagem com papel pintado a imitar folhagem e recoberto de conchas, pequenos encaracolamentos, cristais policromados, entre outros³³.

Com base na observação do tipo de trabalho, no facto de muitas imagens mostrarem a utilização simultânea de marfim e madeira e no conhecimento de instrumentos utilizados em oficinas orientais de épocas posteriores³⁴, considera-se, em geral, que os instrumentos utilizados na escultura de imagens ebúrneas são os mesmos da escultura em madeira, ou seja, goivas, buris, serras, torno, limas, lixas, mas de dimensão mais reduzida, devido ao valor do marfim e, sobretudo a condicionalismos impostos pelo próprio material. Pois, as peças executadas em blocos únicos preenchidos do dente (por norma, as peças de vulto) apenas podem atingir uma altura de 350mm e uma largura de 150 a 180 mm, dimensão correspondente ao diâmetro máximo das defesas de elefante macho³⁵. De igual forma, as placas extraídas, em geral, segundo o eixo longitudinal nas paredes interior ou exterior da presa, raramente ultrapassam os 200m³⁶. Por fim, o ensablamento apresenta vários inconvenientes, pois é impossível dissimular as juntas, as quais escurecem mais rapidamente do que o resto do material, assim como uniformizar as veias dos diferentes blocos³⁷.

³⁰ *A Expansão Portuguesa e a arte do marfim*, p. 51, n.º cat. 54 .

³¹ *Carta de Dionisio Vaz ao Provincial, Goa, 28 de Outubro de 1567*, in "Documenta Indica", vol. V, 1960, p. 316.

³² *A Expansão Portuguesa e arte do marfim*, p. 61, n.º cat. 107.

³³ ESTELLA-MARCOS, M. - *La escultura barroca...*, vol. I, p. 80.

³⁴ JOHNSTON, William R. - *Later ivories*, in Randall JR., Richard H.- *Masterpieces Of Ivory From The Walters Art Gallery*, London, Sotheby's Publications, 1985, p. 289.

³⁵ BAUDRY, Marie Thérèse e BOZO, Dominique - *La sculpture-méthodes et vocabulaire*, Paris, Imprimerie Nationale, 1978, p. 170.

³⁶ KÜHN, Hermann - *Conservation and restoration of works of art and antiquities*, London, Butterworths, 1986, p. 117.

³⁷ BAUDRY, Marie Thérèse e BOZO, Dominique - *Ob. cit.*, p. 170.

2.2.2 Materiais e organização do seu tráfico

Tal como acontece em outras disciplinas da arte indo-portuguesa, os materiais utilizados na imaginária e antes referidos podem ter origem no local onde são utilizados ou serem importados.

Começando pelas madeiras, a teca e o sissó são materiais orientais, enquanto o ébano é indiano ou pode ser importado de África, por vezes, juntamente com o marfim: "No que toca ao tráfico de *Moçambique, Sofala e Cuama* e outros lugares, direi primeiro de Moçambique (...). Vai também muito marfim e ébano (...)"³⁸.

No caso da policromia, pensa-se que esta poderá, porventura, ser obtida a partir de plantas tintureiras existentes no Oriente, por exemplo, o anil ou indigo, para o azul³⁹ ou a cúrcuma (amarelo).

Relativamente aos metais, e até à exploração das fontes americanas, o Japão e a China surgem como importantes fontes da prata. "A China hé outra Europa, ..., hé riquissima de prata, (...)"⁴⁰, escoando-se grande parte da produção aurífera do Monomotapa na Índia⁴¹, região na qual também é muito apreciado o azougue importado da Europa⁴².

Por sua vez, o marfim, que, desde a presença dos europeus no Oriente, é por eles "encomendado" como material de incrustação de mobiliário, em forma de objectos de uso profano (por exemplo, almofarizes, cabos de enxota-moscas) ou religioso, pode ser proveniente de elefantes asiáticos e africanos.

Na Ásia, este animal encontra-se, então, em várias regiões: "(...); e afóra isto ha elefantes no Malvar, ainda que poucos, e nam os domam; ha em Ceilam muitos e mais doutrinaveis, e sam os mais estimaveis que ha na India; ha os em Orixá, en muyta quantidade, e em Bengala e no Patane; e na banda do Decam, do Cotamaluquo que confina com Bengala, ha muitos; e ha os em Pegú, e em Martavam e Siam milhores; (...)"⁴³.

³⁸ *Viagem de Pyrard de Laval...*, vol. II, p. 168.

³⁹ ESTELLA-MARCOS, M. - *La escultura barroca...*, vol. I, p. 184.

⁴⁰ *Carta do P. Fernando de Menezes S. I. ao P. E. Mercuriano, Provincial Geral, S. I., Goa, 15 de Novembro de 1579*, in "Documenta Indica", vol. XI, 1970, p. 729.

⁴¹ GODINHO, Vitorino Magalhães - *Os Descobrimentos e a Economia Mundial*, Lisboa, Editorial Presença, 1981, vol. I, p. 209.

⁴² *Carta de Rui Gonçalves de Caminha em Goa, 6. 12. 1547 a D. João de Castro*, in "Cartas de Rui Gonçalves de Caminha", direcção de Luís de Albuquerque, Lisboa, Publicações Alfa, Col. Biblioteca da Expansão Portuguesa, 1989, p. 60.

⁴³ ORTA, Garcia de - *Colóquios dos simples e drogas da Índia*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987, p. 305.

Entre os elefantes asiáticos, o marfim extraído do elefante cingalês parece ser muito apreciado, pelas suas qualidades estruturais e estéticas. "It is to be remarked also that the ivory from the islands of Ceylon and Achin (Sumatra) has the peculiarity when it is worked that it never becomes yellow like that from the Peninsula and ...; this causes to be more esteemed and dearer than the other"⁴⁴.

No que respeita ao marfim africano, um tráfico, no qual os Dominicanos parecem ter tido um papel importante⁴⁵, alguns documentos indicam a chegada ao Oriente de "veniaga" extraída de animais da costa ocidental africana. É o caso do marfim da Guiné trazido para o Oriente por naus portuguesas⁴⁶ ou holandesas, estas últimas, apenas a partir de 1630⁴⁷.

Porém, a maior parte do marfim importado desde a chegada de Vasco da Gama até ao séc. XIX⁴⁸, a partir do continente africano para o Oriente, procede da costa oriental: "A causa principal por que os cafres armam aos elefantes e os matam é para lhes comerem a carne e depois disso para lhes venderem os dentes, que é o marfim de que se fazem todas as peças e brincos que da Índia vêm para Portugal; e é a principal veniaga desta costa, (...)"⁴⁹.

Mantem-se, com isto, uma longa tradição de importação anterior à chegada portuguesa⁵⁰ e motivada pelo facto de se considerar o marfim do elefante africano de melhor qualidade do que o marfim do elefante asiático, cuja espécie actualmente existente tem sido identificada com o elefante da Ásia Ocidental⁵¹.

⁴⁴ TAVERNIER, Jean-Baptiste - *Travels in India*, reprint edited by William Crook, New Delhi, Atlantic Publishers & Distributors, vol. I, 1989, pp. 222-223.

⁴⁵ MASCARENHAS, Mira - *Art. cit.*, p. 93.

⁴⁶ GODINHO, V. M. - *Oriente*, in "Dicionário de História de Portugal", editado por Joel Serrão, vol. 4.º, Porto, Livraria Figueirinhas, 1975, p. 463.

⁴⁷ LOBATO, Manuel - *Relações comerciais entre a Índia e a costa africana nos séculos XVI e XVII. O papel do Guzerate no comércio de Moçambique*, in "Mare Liberum", n.º 9, Julho de 1995, Lisboa, p. 169.

⁴⁸ *Ibidem* - *ibidem*, p. 160.

⁴⁹ SANTOS, João dos - *Ob. cit.*, vol. I, p. 172.

⁵⁰ LABIB, S. - *Effenbein, A. Herkunft und Handel*, in *Lexikon des Mittelalters*, München e Zurique, Artemis, 1989, vol. IV, p. 1812.

⁵¹ KRZYSZKOWSKA, Olga - *Ivory and related materials, an illustrated guide*, London, Instituto Estudios Clássicos, 1990, p. 15.

Por um lado, a defesa do elefante africano proporciona maior quantidade de material a ser trabalhado. Isto é, pode atingir 90 kg de peso e o comprimento 2 a 3m, enquanto, no caso do elefante asiático, em geral, obrigatória apenas no macho⁵² não ultrapassa, por norma, os 40 kg e o 1,5 m⁵³.

Por outro lado, considera-se a defesa africana mais "mole", logo, mais fácil de ser esculpida⁵⁴.

Este tráfico, onde participam mercadores anteriormente aí estabelecidos⁵⁵, assim como todos os extractos da sociedade portuguesa, nomeadamente, a coroa, os missionários⁵⁶ e particulares⁵⁷, é realizado através de duas rotas principais (Fig. 3), cujo período áureo ocorre na segunda metade do séc. XVII⁵⁸.

Uma das rotas liga a Costa Suaili (Mombaça, Melinde, Patam, Ilhas Lamu) à Índia Portuguesa, onde Díu, Damão, Baçaim e Chaúl se assumem como principais portos asiáticos de escoamento da veniaga.

A outra rota, dominada por Goa, liga a Ásia a Moçambique, à Zambézia e a Sofala⁵⁹.

Em simultâneo ao desenvolvimento deste comércio na África e na Ásia, o marfim torna-se, desde o início da Expansão, um produto exportado por portugueses para mercados europeus: "Passêmos agora ao reinado de D. Manuel. O primeiro feitor que elle teve em Flandres foi Manuel Fernandez. (...). Esteve lá parte do anno de 1495, os dois seguintes e janeiro e fevereiro de 1498; deixou a feitoria a Tomé Lopez e foi-lhe dada carta de quitação a 17 de novembro de 1498.

⁵² Animais vivendo em condições de sobrevivência limite ou tendo sofrido acidentes, podem apresentar deficiências físicas. (ABRAHAM'S, H. N. - *Ivory, an international history and illustrated survey*, New York, Phoebe Phillips Edition Editions, 1987, p. 6)

⁵³ KÜHN, H. - *Ob. cit.*, p. 168.

⁵⁴ LABIB, S. - *Ob. cit.*, p. 1812.

⁵⁵ *Relação sumária da viagem que fez Fernão d' Alvaes Cabral*, in "História Trágico-Marítima", vol. I, p. 74.

⁵⁶ *Índice alfabetico, chronologico e remissivo das reaes ordens expedidas pelo governo do Estado da Índia, desde o anno de 1568 até ao de 1811 e de muitas partes dadas pelo mesmo governo à corte, comprehendidas em 192 livros, que existem na Secretaria de Estado da Índia*, organizado em 1811 pelo secretário e Estado, o desembargador Diogo Vieira Tovar e Albuquerque, in "O Oriente Português", vol. VI, 1909, p. 42.

⁵⁷ *Relação da mui notável perda do galeão grande S. João, em que se contam os grandes trabalhos e lastimáveis coisas que acontecerem ao capitão Manuel de Sousa Sepúlveda e o lamentável fim que ele e sua mulher e filhos e toda a mais gente houveram na Terra do Natal, onde se perderam a 24 de Junho de 1552*, in "História Trágico-Marítima", vol. I, p. 42.

⁵⁸ GUNE, V. T. - *Goa's Coastal and Overseas Trade*, in Sousa, Teotónio R., *Goa Through the Ages - An Economic History*, Goa, New Delhi, Goa University Publication Series, Concept Publishing Company, 1989, p. 173.

⁵⁹ BOXER, C. R. - *A Índia Portuguesa em meados do séc. XVII*, Lisboa, Edições 70, 1982, pp. 64-65.

Deste documento consta ter Manuel Fernandez recebido, para vender em Flandres: (...); marfim, 1198 libras e mais 30 quintaes e 15 arrateis; (...)"⁶⁰.

Aliás, o valor comercial-económico deste material, o qual, no início do séc. XVI, atinge no Oriente um preço seis vezes superior ao preço obtido nas "praças africanas"⁶¹, justifica a criação duma regulamentação específica.

Antes de mais, este comércio pode compreender o animal, o elefante, ou o marfim, propriamente dito, e porventura serrado em bocados: "Esta renda he antiga e propriamente he do marfim que se corta na tr.^a pera se vender por pedaços, e pello meudo ou se gasta na tr.^a ou se leve pera fora de modo que tanto que se corta deve os dr. tos a esta renda e não podem cortar sem licença do rendr.^o e de cada bar de marfim grosso que se cora se paga tres larins e do bar de meão dous larins e meio, e do bar de meudo dous larins"⁶².

Embora em alguns documentos o marfim apareça pesada em medidas diversas, como o candil, uma medida equivalente a 4 quintais⁶³, portanto cerca de 240 kgs ou a faraçola (8,31 kg)⁶⁴, a medida mais comum para efeitos de exportação e taxaço é o bahar ou bar⁶⁵.

Segundo Diogo do Couto, o bar pode ser de trinta, vinte, dez, seis ou cinco dentes⁶⁶.

João dos Santos, por seu turno, considera bares de marfim de dezasseis arrobas⁶⁷, portanto, cerca de 235kg, valor, aliás, tomado, habitualmente como unidade de cálculo.

Tal como acontece com outros produtos, desenvolvem-se variadas possibilidades de exploração legal, compreendendo, ou não, uma participação régia e ocorrendo em épocas e locais diversos.

⁶⁰ FREIRE, Anselmo Braancamp - *Notícias da Feitoria da Flandres*, Lisboa, Archivo Historico-Portuguez, 1920, p. 82.

⁶¹ LOBATO, Manuel - *Art. cit.*, p. 168.

⁶² *Regimento do Tombo de Dú, n.º 11, fl. 361*, in "Archivo Portuguez Oriental", doc. coordenados por A. B. Bragança Pereira, vol. I, Bastorá, Typografia Rangel, 1938, p. 586.

⁶³ GODINHO, V. M. - *Les finances de l'etat portugais des Indes Orientales (1517- 1635), Matériaux pour une étude structurelle et conjoncturelle*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian- Centro Cultural Português, 1982, p. 52.

⁶⁴ MATOS, Artur Teodoro - *Na rota da Índia, Estudos de História da Expansão Portuguesa*, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1994, p. 57, nota 18.

⁶⁵ ALPERS, Edward - *Ivory and slaves in East Central Asia*, London, Heinemann, 1975, p. 18.

⁶⁶ COUTO, Diogo - *O Soldado Prático*, 3ª edição, Lisboa, Publicações Europa-América, 1988, p. 136.

⁶⁷ SANTOS, João - *Ob. cit.*, vol. I, p. 172.

No caso da ilha de Ceilão, é característico o monopólio real: "Também vi o que me escreveste sobre os elefantes da mesma ilha de Ceilão; e assi pelo que dizeis, como por outras informações que d'esta materia tenho, houve por bem de declarar que são fazenda real, como sempre foram, e que o vedor da fazenda tome pode d' esta e a faça administrar na fôrma que se fazia no tempo dos reys d'aquella ilha"⁶⁸.

Igualmente, entre os produtos dos tributos tornados obrigatórios pelos portugueses a partir da sua chegada ao Ceilão, encontram-se os elefantes, uma importante força de trabalho e de guerra: "Ha neste Reino muitos cavallos e elefantes, com que fazem guerra, (...). Os elefantes que tem o Rei, em que elle cavalga, são os mais robustos e ferozes animaes do mundo; (...)"⁶⁹.

Assim, Lopo Soares desloca-se em 1518 a Ceilão e obriga o Rei de Colombo a um tributo anual incluindo dez elefantes⁷⁰. Posteriormente, Martim Afonso impõe ao senhor de Jafanapatão um tributo anual à coroa de Portugal de dois elefantes, um tributo que se mantém até 1611⁷¹.

No caso do comércio do marfim da costa leste africana, cuja quantidade resgatada equivale sempre ao inverso do resgate do ouro⁷², este tanto pode encontrar-se sob monopólio da coroa: "Dos differentes generos que se extrahem dos Rios de Senna é só prohibido o marfim, (...)"⁷³, como mostrar a participação, porventura em exclusividade, de "particulares": "Ei-rei ordena que se abram os resgates de ouro e prata nas fortalezas de Sofala e Moçambique (...) e que os capitães das referidas fortalezas possam resgatar livremente e sem pagar direitos todo o marfim, (...), resgate que lhes será reservado unicamente"⁷⁴.

⁶⁸ *Carta Régia ao Vice-Rei D. Jerónimo de Azevedo em 3 de Janeiro de 1612*, in "Documentos remetidos da Índia ou Livro das Monções", edição sob a direcção de R. A. de Bulhão Pato, vol. II, 1884, p. 135.

⁶⁹ *Carta que El-Rei Dom Manuel escreveu a El-Rei de Calecut por Pedro Alvares Cabral, 1 de Março de 1500*, in "Archivo Portuguez Oriental", ed. de A. B. Bragança Pereira, vol. I, 1936, p. 141.

⁷⁰ GODINHO, V. M. - *Les finances de l'etat portugais ...*, p. 105.

⁷¹ *Idem - ibidem*, p. 107.

⁷² MIRANDA, António Pinto de - *Memória da África Oriental e da Monarquia Africana*, in "Anais, Estudos de História da Geografia da Expansão Portuguesa", Lisboa, Ministério da Colónias-Junta de Investigações Coloniais, 1954, vol. IX., tomo I., p. 223.

⁷³ *Relatório de Melo e Castro, capitão de Moçambique, de c. de 1719*, in "Archivo Portuguez Oriental", ed. por A. H. Bragança Pereira, vol. II, 1937, p. 173.

⁷⁴ *Provisão régia de 31 de Março de 1593.*, in "Boletim da Fílmoteca Ultramarina Portuguesa", vol. I, 1954-1955, p. 458.

Relativamente à quantidade comercializada e aos preços atingidos, as escassas referências documentais obtidas apresentam-se, com frequência, bastantes discrepantes, de pouca precisão e difícil ligação. Todavia, estima-se que a exportação anual de marfim entre os portos de Sofala e Moçambique e o Oriente até meados do séc. XVI atinja os 120 a 150 bahares (portanto, cerca de 28 200 e 35 250 kg, caso se tome o valor do bar referido por João dos Santos), verificando-se uma forte contração em meados do século, pois apenas chegam cerca de 20 bahares ou 4700 kg⁷⁵. Tal quebra poderá dever-se ao facto dos capitães dessas praças quererem gozar do monopólio de exploração da "veniaga", sem possuírem os meios necessários⁷⁶.

A partir da segunda metade do séc. XVI, a exportação deste produto parece recuperar, apresentando-se, neste contexto, duas estimativas muitos díspares. Enquanto Garcia de Orta aponta para uma importação anual de 6000 quintais (308 400kg)⁷⁷, Diogo do Couto refere um valor também anual de 200 bares⁷⁸, ou seja, 42 228 kg.

Este último valor parece ser, aliás, mais viável, pois mais próximo de valores anteriores e posteriores, nomeadamente da estimativa do início do séc. XVII de 3000 arrobas (44 064 kg)⁷⁹.

Assim, os valores aparentemente excessivos de Garcia de Orta talvez derivem do facto de compreender os tratos legais e ilegais⁸⁰.

Neste âmbito, deverão ser integrados alguns dados relativos a marfim de proveniência não referida, mas recolhido ou comprado por agentes de feitorias indianas. Por exemplo, o feitor em Cochim recolheu cerca de 2963,9 kg entre 1507 e 1508. O feitor de Cananor comprou 2843 kg entre 1506 e 1512, enquanto o feitor de Cochim armazenou apenas em dois anos, 1506 e 1507, quase o dobro dos outros dois feitores, ou seja, um total de 5853 kg⁸¹.

⁷⁵ *Carta de Simão Botelho para D. João III, Cochim, 30 de Janeiro de 1552*, in "Textos sobre o Estado da Índia. Cartas de Simão Botelho e História dos cercos de Malaca", edição dirigida por Luís de Albuquerque, Lisboa, Publicações Alfa, Coleção Biblioteca da Expansão Portuguesa, 1989, p. 64.

⁷⁶ *Idem - ibidem*, pp. 65-66.

⁷⁷ ORTA, Garcia de - *Ob. cit.*, p. 305.

⁷⁸ COUTO, Diogo - *O Soldado Prático...*, p. 136.

⁷⁹ SANTOS, João dos - *Ob. cit.*, vol. I, p. 172.

⁸⁰ GODINHO, V. M. - *O Oriente ...*, p. 463.

⁸¹ MATHEW, K. S. - *Portuguese Trade with India in the Sixteenth Century*, New Delhi, Partic Enterprises at Sumie Printen, Manohar, 1983, p. 136.

Relativamente ao marfim extraído de elefantes asiáticos, apenas temos conhecimento de referências claras em relação ao próprio animal.

Em meados do séc. XVI, a coroa portuguesa tem direito a 15 elefantes cingaleses de "dentes"⁸², portanto a um máximo de 30 defesas. No início do século seguinte, este número decresce para dez ou doze animais⁸³, dos quais a maior parte (sete a dez) é comercializada em Goa⁸⁴.

Tanto o preço do animal, o qual poderá ser mais valioso do que o do cavalo⁸⁵, como do marfim, cujas referências em variadas moedas deverão ser convertidas em reis ou reais, de forma a se poder compreender a evolução dos mesmos, denotam uma clara inflação. Neste âmbito, a referência mais antiga ao preço do animal data de 1510 e refere-se ao preço dum elefante no Malabar em 212 cruzados⁸⁶, portanto, 83 952 cruzados⁸⁷, valor que, todavia, parece ser incorrecto, porque muito inferior aos preços mencionados em outras fontes. Nomeadamente, duas outras fontes do início da mesma centúria apresentam preços variando entre 1500⁸⁸ e 2000⁸⁹ cruzados, ou seja, entre 585 000 e 780 000 reis.

⁸² *Carta de Nuno Alvares e Rei de Cande ao Governador em 13 de Outubro de 1545*, in "Obras Completas de D. João de Castro", edição crítica por A. Cortesão e L. de Albuquerque, 3º vol, Coimbra, Academia Internacional de Cultura Portuguesa, 1976, p. 91.

⁸³ *Apontamentos sobre as cousas da Ilha do Ceilão de 10 de Março de 1611*, in "Documentos remetidos da Índia ...", vol. 2.º, 1844, p. 82.

⁸⁴ BOCARRO, António - *Livro das plantas e fortalezas* (primeira metade do séc. XVII), in "Archivo Portuguez Oriental", coordenação de A. B. Bragança Pereira, vol. 2.º, 1937, p. 285.

⁸⁵ "Dizei ao Rei de Malvana que ele me apanhou um elefante de maior valor que estes cavalos; (...). [RIBEIRO, João - *Fatalidade histórica da Ilha de Ceilão*, Lisboa, Publicações Alfa, Col. Biblioteca da Expansão Portuguesa, 1989, p. 72.]

⁸⁶ *Cartas de Afonso de Albuquerque*, edição de Raymundo António de Bulhão Pato, vol. 3.º, Lisboa, Academia Real das Ciências, p. 298.

⁸⁷ São considerados, neste caso, como base cambial os valores de 1496, época em que cada cruzado equivale a 390 reis, pois trata-se do câmbio mais próximo da época onde se integra este documento. (GOMES, Alberto e TRIGUEIROS, António Manuel- *Moedas portuguesas na época dos Descobrimentos, 1385-1580*, vol. 1.º, Lisboa, ed. A. Gomes, 1992, p. 82)

⁸⁸ *Livro do que viu e ouviu Duarte Barbosa no Oriente*, direcção de Luís de Albuquerque, Lisboa, Biblioteca da Expansão Portuguesa, Publicações Alfa, Colecção Biblioteca da Expansão Portuguesa, 1989, p. 38.

⁸⁹ VELHO, Diogo - *Diário da Viagem de Vasco da Gama*, 5ª edição, vol. I, Porto, Livraria Civilização Editora, 1945, p. 129.

No início do séc. XVII, o preço unitário dos elefantes cingaleses é avaliado entre 4140 e 5000 pardaus⁹⁰, que, caso se trate do pardau de prata (300 reis)⁹¹, deverá variar entre cerca de 1 242 000 e 1 500 000 reis. Por sua vez, João Ribeiro, que vive entre cerca de 1640 e 1660 em Ceilão, escreve que o preço do elefante desta ilha vale em 8000 e 12000, no máximo 15 000 pardaus, valores, que segundo o processo anterior de cálculo perfazem 2 400 000 e 3 600 000, no máximo 4 500 000 reis⁹².

No que respeita ao preço do marfim, cujo bar de melhor qualidade atinge nas praças africanas e asiáticas o dobro do preço do marfim de pior qualidade⁹³, a referência mais antiga encontrada data de 1506⁹⁴ e informa, que o marfim de Sofala vale em Cambaia de 80 a 100 miticais o quintal, valor que, com base num câmbio de 445 reis para cada mitical de ouro⁹⁵, perfaz entre 35 600 e 44 500 reis o quintal.

Em 1545, o bar de marfim africano é avaliado em 100 cruzados⁹⁶, portanto 40 000 reis⁹⁷, enquanto Diogo do Couto, em meados do mesmo século, atribui à veniaga da mesma origem um preço quatro vezes superior, ou seja, 400 cruzados⁹⁸ ou 160 000 reis.

Em 1610, a presa do elefante comercializada a partir das ilhas de Angoxa na coste leste africana é estimada em 400 cruzados⁹⁹, ou seja, 160 000 reis, valor que sobe para 8 000 pardaus (240 000 reis) em finais da mesma centúria¹⁰⁰.

Assim, com base nos valores de Diogo do Couto, verifica-se que o preço do marfim já extraído quase duplica entre a segunda metade do séc. XVI e 1610, evolução à qual não será certamente alheia a contracção da importação da veniaga" africana antes referida.

⁹⁰ *Apontamentos sobre as cousas da Ilha do Ceilão...*, p. 82.

⁹¹ Deverá tratar-se do pardau de prata valendo 300 reis (GODINHO, V. M. - *Os Descobrimentos...*, vol. 1.º, p. 279), pois, em geral, os documentos explicitam, quando se trata de moedas auríferas.

⁹² RIBEIRO, João - *Ob. cit.*, p. 45.

⁹³ LOBATO, Manuel - *Ob. cit.*, p. 173.

⁹⁴ *Sumário de uma carta de Pero Ferreira Fogaça, capitão de Goa, para o rei, em 31 de Agosto de 1506*, in "Documentos sobre os portugueses em Moçambique e na África Central (1479-1840)", edição de A. da Silva Rego e Alain Baxter, Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1969, p. 620.

⁹⁵ GODINHO, V. M. - *Os Descobrimentos*, vol. 2.º, p. 17.

⁹⁶ *Carta de D. João de Castro a D. João III, Moçambique, Agosto (?) de 1545*, in "Obras completas de D. João de Castro", vol. 3.º, p. 69.

⁹⁷ Utiliza-se aqui o câmbio fixado em 1517, segundo o qual cada cruzado vale 400reis. (GOMES, A. e TRIGUEIROS, A. M. - *Ob. cit.*, p. 107)

⁹⁸ COUTO, Diogo - *O Soldado Prático...*, p. 136.

⁹⁹ *Carta Régia ao Vice Rei Ruy Lourenço de Tavora em 23 de Janeiro de 1610*, in "Documentos remetidos da Índia...", vol. 1.º, 1880, p. 290.

¹⁰⁰ RIBEIRO, João - *Ob. cit.*, vol. I, p. 45.

Pode-se ainda depreender, que tanto o trato do animal, assim como do próprio marfim parecem proporcionar lucros consideráveis.

Por um lado, o trato do marfim africano no Oriente atinge um valor 5 ou 6 vezes superior¹⁰¹.

Por outro lado, o comércio do elefante tem alguma relevância para certas alfândegas da Ilha de Ceilão. Em 1634, a alfândega de Colombo rende cerca de 40 774 pardaus, dos quais 3 999 pardaus são devidos ao trato de elefante¹⁰², ou seja, quase 10% da percentagem do "trato" total desta alfândega, rendendo, no mesmo ano, o trato de elefantes à alfândega de Manar 500 num total de 1130 pardais de reais¹⁰³, portanto quase 50% dos rendimentos apurados.

De acordo com as escassas informações conseguidas, é possível deduzir que o marfim, para além de, melhor, em simultâneo, à sua importância enquanto suporte material e elemento decorativo, tem um peso económico-comercial significativo, o qual justifica uma regulamentação variada e chega, mesmo, a constituir importante fonte de receita para algumas alfândegas do Estado Português da Índia.

101 Vêr, p. f, nota 94.

102 GODINHO, V. M. - *Les finances...*, p. 108.

103 *Idem - ibidem*, p. 111.

2.3 Temática

Do ponto de vista temático, é possível agrupar esta imaginária, segundo os três ciclos mais comuns da arte cristã¹⁰⁴, designadamente a iconografia de Cristo ou cristológica, a iconografia mariana e a iconografia dos santos ou hagiológica.

Conhecem-se, ainda, raras árvores de Jessé enquanto figuras de vulto, placas soltas ou formando caixilhos de pintura executadas totalmente em marfim¹⁰⁵, e placas representando complexas cenas, como o Nascimento da Virgem, a Degolação dos Inocentes, a Ressurreição, o Juízo Final ou a Nave da Igreja¹⁰⁶.

2.3.1 Ciclos Principais

2.3.1.1 Ciclo Cristológico

Em relação à temática de cariz cristológico, é possível identificar dois ciclos representando cenas da vida terrena ou histórica de Cristo e dois tipos de representações simbólicas.

Começando pelas representações históricas, referem-se as representações reais ou históricas ligadas ao início (natividade e infância) e ao fim da vida de Cristo na terra, nomeadamente representações da Sua Paixão e Morte¹⁰⁷.

Entre as representações ligadas ao início da vida histórica de Cristo, são bastante frequentes os presépios: "(...) uma caixinha com figuras de marfim para presépio"¹⁰⁸, as esculturas de Menino Jesus na camilha¹⁰⁹, assim como as Sagradas Famílias e as Santas Parentelas¹¹⁰.

¹⁰⁴ ESTELLA MARCOS, M. - *La Escultura barroca...*, vol. I, p. 76.

¹⁰⁵ TÁVORA, B. F. - *Imaginária Luso-Oriental*, p. XXVII.

¹⁰⁶ ESTELLA MARCOS, M. - *La Escultura barroca...*, vol. II, pp. 330 e 340, n^{os} cat. 758 e 776.

¹⁰⁷ Curiosamente, não existem neste ciclo, que se saiba, cenas intermédias, ou seja, as cenas da vida pública, enquanto pregador ou traumaturgo, do Messias.

¹⁰⁸ *Armazém pertencente à Procuratura do Japão e Malabar do Hospício de S. Francisco de Borja em 5 de Fevereiro de 1759*, in "Documentos para a História da Arte em Portugal", vol. IV, 1969, p. 58.

¹⁰⁹ TÁVORA, B. - *Meninos Jesus Cingalo-Portugueses e Seu Prováveis Protótipos Flamengos*, in Separata da "Revista Universitas", n.º 25, Abril, Maio, Junho de 1979, S. Salvador, p. 91.

¹¹⁰ *A Expansão Portuguesa e a arte do marfim...*, pp. 69 e 70, n^{os} cat. 136 a 142.

Integram-se, ainda neste ciclo, as representações da Infância de Cristo, como a Anunciação, a Apresentação no Templo, Fuga para o Egípto, entre outros.

No que respeita ao fim da vida terrena de Cristo, é assaz comum a representação da Crucifixão de Cristo, por vezes, integrada em calvários compreendendo outras figuras, em geral, Nossa Senhora, S. João Evangelista e St^a Madalena, os Passos da Paixão. Em alguns casos, esta cena é ainda enriquecida (essencialmente, nas representações de vulto) por soldados romanos.

Iconograficamente, Cristo na cruz pode estar representado como "Expirante" ou "Moribundo".

A primeira denominação aplica-se às esculturas, nas quais Cristo tem a cabeça erguida, os olhos levantados para o céu, os cabelos em madeixas caído de ambos os lados do pescoço e a boca entreaberta.

Por Cristo "Moribundo" define-se a tipologia mostrando Cristo com a cabeça e as madeixas de cabelos descaídos à direita, os olhos e a boca cerrados e uma chaga no peito¹¹¹.

Finalmente, um Cristo Jansenista (braços na vertical) na Igreja de S. Pedro de Alaejos, Valhadolide, é também atribuído à arte luso-oriental¹¹².

Entre as representações cristológicas de carácter simbólico, incluem-se as figurações de Cristo, em geral como Menino Jesus, Bom Pastor¹¹³, Salvador do Mundo (mão direita abençoando e mão esquerda segurando esfera do mundo), da Premonição da Paixão, ou seja, representações de Cristo a pisar a caveira ou com traje apresentando símbolos da Paixão na parte frontal e como o Divino Piloto¹¹⁴.

111 TÁVORA, B. - *Imaginária Luso Oriental*, p. LI.

112 ESTELLA MARCOS, M. - *La Escultura Barroca...*, vol. II, p. 361, nº cat. 819.

113 Enquanto tema do presente estudo, irá ser desenvolvido em capítulo próprio.

114 ESTELLA MARCOS, M. - *La Escultura Barroca...*, vol. II, p. 338, nº cat. 775.

2.3.1.2 Ciclo Mariano

A abundante produção e a variedade da imaginária mariana deve-se à importância das várias devoções dedicadas a esta figura sacra: "En este especial dia de la Assumpción de N. Señora uvo mucho regozijo espiritual en este collegio, porque uvo fiesta en la iglesia por razón de se poner con solemnidad y extraordinario culto la primera vez el retracto de la imagen de N. Señora que pintó S. Lucas, a ver la qual concurrió toda la ciudad. Y luego elegeron mayordomos personas nobles, y uvo quien diesse ornamentos, pieças y lismosnas para el servicio de N. Señora, ... "115.

Na sua iconografia mais comum, esta imaginária mostra Nossa Senhora com o Menino Jesus, Nossa Senhora a aprender a ler com S.^{ta} Ana, Nossa Senhora em Majestade com o Menino, a Pietà, Nossa Senhora do Rosário e, sobretudo, Nossa Senhora da Conceição que segura, por vezes, o Menino nos braços¹¹⁶.

Outras devoções representadas aparentemente com maior raridade são o Nascimento da Virgem, Nossa Senhora da Assunção, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora dos Navegantes, Nossa Senhora dos Remédios, Nossa Senhora do Pilar, S.^{ta} Rosa de Lima ou Nossa Senhora de Guadalupe, uma devoção provavelmente originada no México.

¹¹⁵ *Carta do P. A. Monserrate S. I. ao P. E. Mercuriano...*, p. 660.

¹¹⁶ Esta representação constitui uma diacronia curiosa, talvez motivada por desconhecimento teológico.

2.3.1.3 Ciclo Hagiológico

Relativamente ao ciclo hagiológico, verifica-se uma notável variedade de santos representados e que seguem, por ordem alfabética:

- S.^{to} Agostinho (354-430)
- S.^{ta} Ana
- S.^{to} Antão Eremita (c. 250-356)
- S.^{to} António de Lisboa ou de Pádua (1190/1231)
- Apóstolos e evangelistas
- S.^{ta} Bárbara (m. 306)
- S. Bruno (1030-1101)
- S. Carlos Borromeu (1538-1584)
- S.^{ta} Catarina de Siena (1347-1380)
- S. Domingos de Gusmão (1172-1221)
- S.^{to} Estêvão (m. 31/ 36)
- S. Francisco de Assis (1181/2-1226)
- S. Francisco de Borja (1510-1572)
- S. Francisco de Paula (1416/36?-1507)
- S. Francisco Xavier (1506-1552)
- S.^{ta} Helena (?)¹¹⁷
- S.^{to} Inácio de Antioquia (bispo e mártir m. c. 110)
- S.^{to} Inácio de Loiola (1491-1556)
- S.^{ta} Isabel, Rainha de Portugal (c. 1270-1336)
- S. Jacinto (finais do séc. XII/ início do séc. XIII-1257?)
- S. Jerónimo (347-419 ou 440)
- S. João Baptista
- S.^{ta} Joana de Portugal (1452-1490)
- S. Joaquim
- S. José
- S. Lourenço (m. 258)
- S.^{ta} Madalena
- S. Miguel Arcanjo
- S. Nicolau Tolentino (1245-1305)
- S. Paulo Eremita (m. c. 341)
- S.^{ta} Rita de Cássia (1381-1447)
- S. Roque (1295-1327)

¹¹⁷ *Arte do marfim do Sagrado e da História na Coleção Souza Lima do Museu Histórico Nacional*, (cat.), Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil-Museu, 1993, p. 49.

S.^{ta} Rosa de Lima (1586-1617)

S. Sebastião (m. finais do séc. III-IV)

S.^{ta} Teresa de Jesus ou de Ávila (1515-1582)

Santos não identificados, mas vestindo os hábitos de ordens missionárias ou episcopais

2.4 Enquadramento da Imaginária Ibero-Oriental

Com base na análise documental (referências a imaginária católica executada no Oriente e a tradições escultóricas, também em marfim, anteriores à chegada europeia) assim como, na análise iconográfica de anteriores peças de arte locais, peças de outras disciplinas e nas raras peças de imaginária com origem e/datação actualmente seguras, é possível considerar-se a imaginária luso-oriental móvel, de acordo com quatro contextos geográfico-culturais. Trata-se da imaginária indo-portuguesa (costa ocidental sul da Índia, englobando o Malabar e onde se destacam as cidades de Goa e Cochim), a imaginária luso-mogol (regiões do Guzerate sob a influência e/ou o domínio político mogol), a imaginária cingalo-portuguesa (Ilha do Ceilão, actual Sri-Lanka) e a imaginária sino-portuguesa (imaginária resultante dos contactos entre os portugueses e os chineses).

A inexistência duma tradição ebúrnea no Japão anterior à vinda dos europeus e o desconhecimento de qualquer referência documental a uma eventual imaginária ebúrnea ligada ao território, leva a não considerar, no estado actual das investigações, uma eventual imaginária nipo-portuguesa apontada por outros autores¹¹⁸.

No caso da imaginária hispano-filipina, ainda não é possível determinar a localização exacta das várias oficinas. Todavia, as fontes apontam para artesãos chineses ou "sangleys", aos quais se juntam, no séc. XVIII, nativos, possivelmente mestiços de chineses, trabalhando nas Filipinas e na América Espanhola.

Contrariamente à imaginária luso-oriental, a qual permanece até à data, em anonimato total, conhece-se dois nomes de escultores ligados à produção de imaginária hispano-filipina. Trata-se de Juan de los Santos, que esculpe os retábulos da Igreja da cidade filipina de S. Paulo, do Convento de S. Agostinho de Manila e a quem se atribui uma Cristo ebúrneo no mesmo convento, e Esteban Samzón, filipino, segundo o próprio, "indio de China", ou mestiço, que realiza um bom S. Judas Tadeu para a Igreja das Mercês e um S. Domingos para o respectivo convento em Buenos Aires¹¹⁹.

¹¹⁸ *A Expansão Portuguesa e a arte do marfim*, pp. 37-38.

¹¹⁹ ESTELLA Marcos, M.- *La escultura barroca...*, vol. I, pp. 41-42.

2.4.1 Datação

Na datação da arte luso-oriental, existem raras peças atribuídas ao séc. XVI, sendo a maior parte desta produção classificada como proveniente do sécs. XVII ao séc. XVIII, verificando-se, a partir do séc. XIX uma repetição dos temas¹²⁰.

A imaginária hispano-filipina inicia-se mais tarde do que a imaginária luso-oriental, pois embora descoberto em 1521 por Fernão de Magalhães, o Arquipélago das Filipinas apenas começa a ser verdadeiramente colonizado e missionado pelos europeus com a chegada em 1565 do exército comandado por López Legazpi, que proclama a soberania espanhola¹²¹ sobre estes territórios.

Voltando à imaginária luso-oriental, a maior parte das peças de escultura móvel atribuídas a esta proveniência, é classificada como indo-portuguesa, como podemos observar em dois inventários¹²² realizados, respectivamente, em Portugal Continental e na Região Autónoma dos Açores.

Das mais de mil peças abrangidas pelo inventário continental, cerca de 95,5% foram consideradas indo-portuguesas, 2,9% cingalo-portuguesas, 1,4% sino-portuguesas, tendo sido duas por mil classificadas como nipo-portuguesas¹²³.

Por sua vez, no inventário de 349 peças de imaginária existente no Arquipélago dos Açores, cerca de 87% das peças foram classificadas como indo-portuguesas, 4,9% como cingalo-portuguesas, 7,2% como sino-portuguesas e 0,6% como nipo-portuguesas¹²⁴.

120 TÁVORA, B. - *Imaginária Hispano-Filipina...*, p. XL.

121 Idem - *ibidem*, p. 10.

122 Embora estes dois inventários não apresentem conclusões muito exactas, nomeadamente não compreendem imagens atribuíveis à arte hispano-filipina e luso-mogol, poderão ser utilizados como indicadores aproximados e constituírem base de futuros inventários mais completos e exactos, um objecto de trabalho absolutamente imprescindível à História de Arte.

123 TÁVORA, B. F. de Tavares e - *Imaginária de marfim luso-oriental nas colecções do Porto*, Porto, 1972, sep. do vol. "O Porto e os Descobrimentos", pp. 6-7.

124 MARTINS, Francisco Ernesto de Oliveira Martins - *Subsídios para o inventário artístico dos Açores*, Angra do Heroísmo, Secretaria Regional da Educação e Cultura/ Direcção Geral dos Assuntos Culturais, 1980, p. 224.

2.4.2. Imaginária Luso-Oriental

2.4.2.1 Imaginária Indo-Portuguesa

Na análise das várias *oficinas* luso-orientais, a imaginária indo-portuguesa, constitui aparentemente o grupo da imaginária luso-oriental mais comum no nosso país, facto explicável por uma permanência mais prolongada e uma influência mais profunda nesta região, em comparação com outras regiões asiáticas.

De igual forma, a quase totalidade das figuras representando o *Bom Pastor* é classificada como indo-portuguesa.

A produção efectiva desta imaginária a partir da presença portuguesa na Índia está comprovada através de várias referências documentais¹²⁵, como, inventários e testamentos, conhecendo-se mesmo, uma obra executada em Goa e a respectiva nota de encomenda¹²⁶, assim como algumas pessoas ligadas à importação das mesmas para a metrópole: "(...), uma imagem de Nossa Senhora, de marfim; uma imagem do Senhor, de marfim, (...), mais uma imagem do Senhor, de marfim, uma imagem da Senhora da Conceição, de marfim, para o Padre Francisco Nunes Cardoso entregar ao filho do defunto João Nunes, que manda o irmão do dito Padre Francisco, Bernardo Garcia"¹²⁷.

Do ponto de vista estrutural, esta classificação tem em linha de conta a observação de materiais de proveniência local ou exterior tradicionalmente utilizados na Índia e/ou utilizados em outras disciplinas indo-portuguesas (mobiliário), isto é, o marfim e madeiras consideradas exóticas, como a teca, o sissó ou o ébano: "Huma imagem de Christo Crucificado que mostra ser feita na India de marfim com sua cruz de pau evano"¹²⁸.

¹²⁵ Em documentos coevos a palavra Índia pode englobar um espaço geográfico mais vasto, porque entendido como a Ásia em geral.

¹²⁶ FAILLA, Donatella - *Un crocifisso eburneo da Goa: Note e riflessioni su norme ed ecessione a margine degli avori indo-portoghesi*, in "Studi di Storia dell'arte", n.º 4, Génova Università di Genova, 1982-1983, pp. 197-223.

¹²⁷ *Caixão vindo da Casa da Índia nr. 1; marca IAP, e nele a fazenda seguinte (Inventário do Hospício de S. Francisco de Borja, 5 de Fevereiro de 1559)*..., p. 62.

¹²⁸ *Inventario dos bens da Igreja de S. Patricio em que vão primeiramente descriptas as imagens sagradas e ornato do Altar Mor., Lisboa, 5. II. 1759*, in "Documentos para a História de Arte...", vol. 12.º, 1972, p. 3.

Atribui-se a esta origem uma peça executada em pedra lacterítica, pedra indiana também trabalhada na arquitectura indo-portuguesa¹²⁹.

De igual forma, são características desta imaginária as representações de Cristo de vulto em marfim sobre cruces, às vezes calvários, em madeira enriquecida com lâmina de cobre recortada e dourada a azougue¹³⁰.

Esta classificação apoiada na observação estrutural e na análise iconográfica, que irão ser desenvolver seguidamente, é corroborada pelo (limitado) conhecimento¹³¹ de imaginária existente na Índia e de arte indo-portuguesa em Moçambique, a qual apresenta características semelhantes¹³².

Portanto, do ponto de vista iconográfico, considera-se que esta imaginária apresenta duas características principais¹³³, ou seja, um trabalho escultórico inicial de reduzido efeito plástico e um aspecto mais europeu do que a restante imaginária luso-oriental, característica que se acentua, sobretudo no séc. XVIII.

Assim, as figuras mais arcaizantes, algumas datáveis (até pelo desgaste do material) do séc. XVI, apresentam um tratamento anatómico e dos panejamentos muito convencional e pouco pormenorizado.

Em relação ao tratamento anatómico, devem-se mencionar faces inexpressivas, representadas com pálperas marcadas, narizes largos e achatados, bocas abertas de comissuras arqueadas, queixos redondos e orelhas descobertas e largas.

Entre os vários penteados possíveis, são comuns os cabelos encaracolados dos Meninos Jesus, os cabelos, as barbas nas figuras masculinas e os cabelos compridos, de finos sulcos paralelos e com uma risca central caíndo sobre as costas (penteados à indiana) ou, em peças com um certo requinte escultórico, formando madeixas soltas e com algum movimento, nomeadamente caíndo em ziguezague.

As figuras mais arcaizantes caracterizam-se por corpos pseudo-cilíndricos hirtos, duma frontalidade por vezes quebrada por perna direita

¹²⁹ CARITA, Helder - *Palácios de Goa, ...*, p. 18.

¹³⁰ *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, pp. 136-138, nºs cat. 365-370 e pp. 140-141, nºs cat. 373-375.

¹³¹ Trata-se de duas áreas, onde ainda são escassas as publicações, nomeadamente os inventários fotográficos.

¹³² CAGIGAL E SILVA, M. M.- *A Arte Indo-Portuguesa*, p. 25.

¹³³ O estudo iconográfico, que se segue, baseia-se fundamentalmente na obra de B. TÁVORA, *Imaginária Luso-Oriental*, p. XXXI e sgs. e na própria observação deste tipo de produção artística.

avançada, e torso com indicação reduzida, braços e pernas roliços e músculos pouco salientes.

Estas imagens mostram, de igual forma, um tratamento sumário das mãos e dos pés. Nomeadamente, as mãos tem um aspecto papudo e os pés altos mostram dedos frustes, porque colados, pouco pormenorizados e todos tendo o mesmo comprimento.

Por sua vez, a indumentária "inicial" destas figuras define-se por panejamentos e pregueados de carácter geometrizar e pouco relevado.

Posteriormente, a importação de modelos europeus, nomeadamente barrocos e rocóco, conduz a maiores riqueza e elaboração plástica desta imaginária, pela libertação dos volumes, e do movimento expresso em corpos menos frontalizados, mais naturalistas e/ou dramáticos, nomeadamente, os corpos contorcidos, de músculos salientes, entumescidos pela dor e cabelos revoltos de algumas representações de Cristo na cruz.

Igualmente, o tratamento das indumentárias torna-se mais complexo e rico, porque ganha maior movimentação (laçadas de cendais, preguado caíndo em leque), volumetria e surgem novas peças de vestuário (manteletes, camisas), adereços (colares de pérolas) ou novos motivos decorativos do vestuário. É o caso de tarjas de rincões, serrilha, sulcos e círculos e dos desenhos pouco incisivos e fantasiosos, por exemplo, de carácter vegetalista.

Em paralelo, ocorre uma evolução das peanhas, tanto a nível estrutural como iconográfico. Nomeadamente, na transição do séc. XVII para o séc. XVIII, surgem numerosas peanhas de madeira policromada, significando a influência barroca e rocóco a evolução dos vários modelos anteriores, onde se destaca o modelo prismático decorado por tarjas de perlado, ponta de diamante, cabeças aladas, etc., para peanhas facetadas em planos curvilíneos e ligeiramente moldurados e com decoração, onde concheados, plumas e "ss" constituem novos ornamentos e são entalhados ou aplicados, sendo esta última técnica também uma inovação.

Por fim, constata-se que, no que concerne às devoções representadas pela imaginária indo-portuguesa, se assiste nos séculos XVI-XVII a uma enorme produção de Meninos Jesus, desaparecendo no séc. XVIII as virgens em majestade, "substituídas" pelas representações da Nossa Senhora sem o Menino, da Imaculada e da Nossa Senhora do Carmo.

2.4.2.2 Imaginária Luso-Mogol

Para além dos tradicionais encomendadores europeus, a imaginária luso-mogol tem grande procura entre os dirigentes mogóis, grandes apreciadores de arte à europeia. "Lo mesmo digo del Príncipe, el qual se enfadó mucho con el moro que nos truxo porque no le truxo alguna ymagem de Nuestra Señora. Y embiando ahora otro a le comprar y traer cosas, le encomendó mucho que en toda manera le truxesse una rica ymagem de nuestra Señora. (...). Y viendo en la capilla el dia que vino con su padre un Niño Jesús y un crucifixo, luego lo mandó que le hiziesen otros de marfil y agora se le hazen sus oficiales"¹³⁴.

A produção ebúrnea dos "habilidosos artesãos" do Guzerate antes testemunhada liga-se à existência de grande quantidade de elefantes na região; "Passado este mar da Persia ha huma Provincia chamada Cambaya, (...), e tem muitos cavallos e elefantes: [..]"¹³⁵, e a uma longa tradição de importação desta substância a partir da África Oriental por mercadores guzerates. "Indo mais ao diante, deixando este mesmo Mombaça, caminho da Índia, está longe, não muito longe mesmo dela, ao longo da costa, uma muito formosa vila assentada em a terra firme, ao longo de uma praia, que chamam Melinde. (...). Eles são muito ricos mercadores. Tratam em muitos panos, em ouro, marfim e outras muitas sortes de mercadorias com os mouros e gentios do reino grande de Cambaia, que ao seu mesmo porto vêm, cada ano, muitas naus carregadas de muitas mercadorias, donde mesmo levam muito ouro e marfim e cera, em que os mercadores de Cambaia acham muito proveito e em que ganham muito dinheiro, assim uns como outros"¹³⁶.

É também provável que as peças em cristal de rocha, pelo menos, parte, poderá ter sido executada nesta região industânica: "Por este rio de Chaul acima, da mesma parte da nossa cidade obra de meia légua, está a povoação de mouros nossos vizinhos, que chamam Chaúl de Cima. Nela vivem também muitos gentios, quase todos mercadores e oficiais de muitos ofícios, particularmente de colchas de toda a sorte, de escritórios marchetados, caires e mais peças e brinquedos de torno, tecelões de brincos muito curiosos de cristal, marfim, tartaruga, madrepérola, de

¹³⁴ Carta de Fr. Jeronimo Xavier a Fr. Claudio Acquaviva, S. J., Lahor, 20 de Agosto de 1595, in "Documenta Indica", 1988, vol. XVIII, p. 70.

¹³⁵ Carta que El-Rei Dom Manuel escreveu a El-Rei de Calecut por Pedro Alvares Cabral, 1 de Março de 1500, in "Archivo Portuguez Oriental", ed. por A. H. de Bragança Pereira, vol. II, 1937, p. 127.

¹³⁶ Livro do que viu e ouviu Duarte Barbosa ..., p. 6.

maneira que Chaúl de Cima é uma feira perpétua, onde se acham quase todas as peças, sedas, roupas e brincos que da Índia vêm a Portugal"¹³⁷.

Quanto à eventual integração de algumas peças de imaginária nesta escola, gostaríamos de, com base em critérios já seguidos na classificação de algumas peças de mobiliário¹³⁸, que podem ser definidos como um estilo requintado, um abundância de detalhes e um minuciosa profusão decorativa e cromática, expressa em madeiras diferentes e marfins habilmente entalhados e em grande parte colorido, sendo iconograficamente determinantes os preciosismos vegetalista ou florais, apontar pistas de trabalho para uma eventual classificação posterior de imaginária como luso-mogol.

Assim, levantamos a hipótese da representação do Cristo na cruz em posse da Câmara Municipal do Montijo (Fig. 6), figura de vulto em marfim aposta em cruz luso-mogol ter a mesma proveniência. Aliás, esta escultura apresenta dimensão maior (1080mm¹³⁹) que a grande parte da imaginária luso-oriental e características iconográficas próprias a saber: o cabelo em madeixas onduladas e entrelaçadas caíndo sobre os ombros, a barba de caracóis duplos terminado em volutas inferiores e o cendal decorado com elementos geometrizes lembrando ornamentos mogóis, características estruturais e iconográficas (excepto o tipo de cendal), que aparece também em uma escultura de Cristo em agonia (Fig. 7).

Finalmente, algumas placas ebúrneas (Fig. 13) policromadas e com um notório preciosismo vegetalista poderão, por esse facto, ser classificadas como luso-mogóis.

¹³⁷ SANTOS, João dos - *Ob. cit.*, vol. 2.º, pp. 163- 164.

¹³⁸ *Expansão portuguesa e a arte do marfim*, p. 194, nº cat. 567 ou p. 195, nº cat. 571.

¹³⁹ PEREIRA, Fernando António Baptista - *Três obras de arte do Distrito de Setúbal pouco conhecidas do público*. "Movimento Cultural. Revista dos Municípios do Distrito de Setúbal", ano 2º, nº 3, Dezembro 1986, p. 59.

2.4.2.3 Imaginária Cingalo-Portuguesa

A imaginária cingalo-portuguesa móvel parece apresentar uma menor utilização da madeira (peanhas ou corpos das figuras), em comparação com a imaginária indo-portuguesa. Tal facto deverá ser motivado pela realidade de se tratar duma produção ebúrnea ligada a uma região conhecida pela quantidade e qualidade do seu marfim e por uma tradição escultórica local neste material fortemente enraizada e desenvolvida: "Estes *chingalás* são mui próprios para artes mecânicas e trabalham mui subtil e delicadamente em ouro, prata, ferro e aço, e com bastante perfeição e marfim e outras matérias"¹⁴⁰.

As peças executadas em cristal de rocha poderão também poderão ter sido executadas nesta região: "(...), e as curiosidades de Ceilão de cabides de lanças alabardas, imagens de marfim, peças de Christal, (...)"¹⁴¹.

A análise ou classificação iconográfica das peças ebúrneas, onde são comuns as placas de iconografia variada (Fig. 12), e que tem importante apoio na observação dos cofres oferecidos pelo rei de Cotte aos portugueses no início do séc. XVI¹⁴², permite observar características específicas, que, em comparação com a imaginária indo-portuguesa, poderão ser sintetizadas como um aspecto mais espiritualizado e um trabalho escultórico de maiores precisão, delicadeza e requinte.

Estas figuras têm faces caracterizadas por uma expressão mais suave do que a expressão "indo-portuguesa", recolhida, sonhadora, intemporal, para a qual contribuí o leve sorriso, por vezes, esboçado¹⁴³.

As faces descrevem uma configuração circular (figuras mais arcaizantes) ou amendoada-aguçada, apresentando olhos amendoados, finos narizes de cana apertada e ligeiramente aduncos, bocas pequenas e finas com comissuras levantadas/quebradas (Figs. 12, 15 e 16), queixo pequeno, e orelhas compridas, separadas da cabeça, quase afrentadas, e com lóbulo ponteagudo: "The lland of Seylon is said to be one of the best llands that in our time hath béene discovered, [...], and inhabited with people, called Chingalas, [...], with long wyde eares, [...]"¹⁴⁴.

Para além dos modelos de penteados também visíveis em figuras indo-portuguesas, existem padrões cingalo-portugueses, propriamente

¹⁴⁰ *Viagem de Francisco Pyrard de Laval...*, vol. I., p. 110.

¹⁴¹ BOCARRO, António - *Ob. cit.*, p. 285.

¹⁴² KEIL, L. - *Influência Artística portuguesa no Oriente. Três cofres de marfim indianos do séc. XVI*, in "Boletim da Academia Nacional de Belas Artes", vol. III, Lisboa, 1938, pp. 40-53.

¹⁴³ TÁVORA, B. F. de Tavares e - *Imaginária Luso- Oriental*, p. 8.

¹⁴⁴ *The voyage of John Huyghen van Linschotten...*, vol. I, 1885, p. 77.

ditos. É o caso dos curiosos cabelos em estrigas de algumas imagens do *Salvator Mundi* (Fig. 15).

Algumas das figuras cingalo-portugueses têm as denominadas coroas cingalesas, ou seja, coroas integradas (Figs. 14.1 e 14.2) e abertas e, por vezes, guarnecidas de florões e frisos ou resplendores (esculturas dos relevos) elípticos lisos, semi-ovais e raiados ou semi-elípticos e decorados com godrões.

O trabalho dos corpos enquanto massas muito homogêneas (pernas ligeiramente tronco-cónicas, côxas pouco salientes) é interrompido por pequenos pormenores característicos. No caso dos corpos desnudados, os refegos exemplificados por pregas no pescoço, baixo-ventre, rótulas, mamilos indicados por círculo envolvendo cruces e umbigos perfazendo meia-lua (Figs. 15 e 16).

Enquanto as mãos se caracterizam por dedos afuselados e polegares compridos, os pés têm peito baixo, planta achatada na frente (Fig. 15) ou calçam sandálias elaboradas¹⁴⁵.

Entre os vários modelos de panejamentos possíveis, são frequentes as túnicas de grandes panos lisos, pregueado em leque e desenhos levemente incisos e fantasiosos, eventualmente de tipo vegetalista e enriquecidos por tarjas de perlados e/ou pequenos tetrafólios, "requinte" que também pode ornamentar os fundos ou os caixilhos das placas.

As figuras de vulto podem estar assentes sobre peanhas independentes, de base quadrangular finamente moldurada, sobre a qual assenta ao centro um colunelo, ser encimadas por almofadas, ou assentando directamente sobre as mesmas, ou, finalmente, encimadas por globos terráqueos (Menino Jesus) ou ainda o crescente lunar nas figurações marianas (Figs. 12 e 13).

¹⁴⁵ TÁVORA, B. F. de Tavares e - *Meninos Jesus Cingalo-Portugueses e Seus Prováveis Protótipos Flamengos*, sep. da "Revista Universitas", n.º 25, S. Salvador, Abril, Maio, Junho de 1979, p. 120.

2.4.2.4. Imaginária Sino-Portuguesa

Não tendo ainda o contexto geográfico específico da imaginária sino-portuguesa sido determinado, considera-se a eventualidade de se tratar duma imaginária simultaneamente produzida no interior e no exterior do vasto "Império do Meio".

Relativamente à produção "interna", sabe-se que durante após a chegada europeia, o marfim se "vay agastando mais"¹⁴⁶ na China e conhece-se a referência a uma imagem neste material "hecha en Macau"¹⁴⁷, sendo provável que a produção deste tipo de imagens ocorra em outras regiões, onde a presença portuguesa, sobretudo missionária, seja mais forte, como acontece com as dióceses de Nanquim e Pequim (1690), as quais constituem com Macau base do Padroado Português na China até 1857¹⁴⁸.

Também a cidade de Cantão abordada por Jorge Álvares, o primeiro português a comercializar na China em 1513, e ligada depois à rota Moçambique-Goa, poderá ter beneficiado do marfim trazido através desse percurso¹⁴⁹.

Quanto à hipótese de se tratar dum espaço geográfico exterior ao "Império do Meio", é histórica a existência de importantes comunidades *chins* na Índia (Goa, Cochim, Calicute), entre as quais se encontram habilidosos artesãos: "Huma cous lhe direy dos chinas muito gracyosa. Contarão-lhe lá os portugueses as procissões que se quá fazião em Goa, e a maneyra de nosso cullto divino e ymagens. Elles, como são homens abilissimos, determynarão de não perder a ocasião de ganharem, que hé quasi seu ulltimo fim, pretenderão em todo seu enteresse. Pintarão em huns panos como da Frandes huma imagem de Nossa Senhora, muito gloriosa, (...)"¹⁵⁰.

Este facto poderia, de igual forma, explicar que imaginária classificada como indo-portuguesa apresente elementos iconográficos geralmente considerados chineses, como o tipo de representação de nuvens¹⁵¹.

¹⁴⁶ ORTA, Garcia de - *Ob. cit.*, p. 305.

¹⁴⁷ Aduarte (1649), in ESTELLA MARCOS, M. - *La escultura barroca...*, vol. I, p. 53.

¹⁴⁸ DELUMEAU, Jean - *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire...*, p. 116.

¹⁴⁹ *Chinese ivories from the Shang to the Qing*, London, British Museum, Oriental Gallery II, 24 de Maio a 10 de Outubro de 1984, p. 36.

¹⁵⁰ *Carta de Luís Fróis S. I. a Frei Gundisalvo Vaz, S. I., Goa, Dezembro de 1561*, in "Documenta Indica", vol. VI., 1960, p. 355.

¹⁵¹ OSSWALD, Maria Cristina - *Considerações acerca de um oratório indo-português*, Porto, 1994, in sep. da revista "Museu", série IV, n.º 2, 1994, p. 20, fig. 15.

Do ponto de vista estrutural, algumas esculturas (Fig. 18) apresentam uma pintura escura ou mesmo negra que poderá ser coeva e que cobre a totalidade da superfície dos panejamentos, praxe não habitual na restante imaginária luso-oriental e hispano-filipina.

Iconograficamente, a definição imaginária sino-portuguesa é aplicada às imagens denotando feições achinesadas (boca entreaberta, olhos grandes, oblongos e amendoados), um movimento expressivo dos braços e mãos, estas marcadamente planas e de dedos muito hirtos.

O manto cobrindo a cabeça e o xaile envolvendo o pescoço assumem-se como principal vestuário da Nossa Senhora, mostrando os panejamentos desta imaginária pregueado adoçado, reduzido e esquemático expresso em escassos e acentuados sulcos ovais e circulares (Fig. 19)., enquanto a preciosidade e a minuciosidade características da arte chinesa são particularmente visíveis na indicação dos detalhes, como os debruns de panejamentos ou das jóias¹⁵².

No que respeita à temática, assumem especial destaque as imagens de Nossa Senhora do Rosário com Menino, que são muito semelhantes às representações da divindade chinesa de Kuan Yin, manifestação feminina de bodhisattva Avalokiteçvar¹⁵³, que reveste o aspecto duma jovem com uma criança nos braços e segura um colar de contas: "Na cidade de Cantão (...), e dentro neste mosteiro vi um oratório alto do chão (...), no qual estava uma mulher muito bem feita com um menino ao colo e tinha uma lâmpada diante acesa; suspeitando eu ser aquilo algum rasto de cristandade, perguntei a alguns seculares que ali achei e a alguns sacerdotes dos ídolos que ali estavam que significava aquela mulher, e não me soube ninguém dizer (...), podia ser também alguma gentilidade"¹⁵⁴.

152 TÁVORA, B. F. - *Imaginária de marfim Indo, Cingalo, Sino e Nipo-Português*, in "Museu", n.º 11, Janeiro 1967/Julho de 1969, p. 21.

153 TÁVORA, B. F. de Tavares e - *Imaginária Luso-Oriental*, p. XXXVIII.

154 CRUZ, Gaspar - *Ob. cit.*, p. 162.

2.4.3. Imaginária Hispano-Filipina

À semelhança da imaginária luso-oriental, a classificação da imaginária hispano-filipina coloca difíceis problemas de resolução, devido a razões documentais.

O marfim, matéria-prima fundamental desta imaginária, não surge, estranhamente, como um dos produtos importados nas listas de mercadorias existentes no Archivo Geral das Índias, Sevilha, estudado por Pierre Chaunu¹⁵⁵.

As esculturas já esculpidas neste material, talvez pelo tamanho geralmente reduzido (as peças de vulto totalmente executadas em marfim têm por norma, como tamanho médio 450 mm de altura por 160 mm de largura, enquanto as placas alcançam no máximo 180mm de altura por 120 mm de largura)¹⁵⁶ e por serem exportadas, em grande parte, por missionários, não se encontram registadas nos livros de bordo das naus partindo de Manila¹⁵⁷.

Todavia, a sua classificação é mais facilitada que a da imaginária luso-oriental, devido à existência de tradições orais e por razões de carácter documental e de localização das peças.

De facto, conservam-se, ainda, tradições orais relativas a várias peças, as quais já são¹⁵⁸ ou poderão vir a ser comprovadas documentalmente.

Ainda do ponto de vista documental, são conhecidas referências à importação de objectos de culto das Filipinas para Espanha (inventários de bens reais) e para o México¹⁵⁹, sendo, aliás, este tráfico oficializado no início do séc. XVIII, através dum decreto real de 1717 ordenando aos vice-reis de recolherem quantas coisas singulares virem nos domínios espanhóis.

¹⁵⁵ Pierre Chaunu, in ESTELLA-Marcos, M. - "Virgenes de marfil hispanofilipinas", in "Archivo Español de Arte", n.º 160, 1967, p. 336.

¹⁵⁶ ESTELLA MARCOS, M. - *La escultura barroca...*, vol. I, p. 80.

¹⁵⁷ PINTADO, Beatriz Sanchez Navarro de - *Marfiles Cristianos del Oriente en Mexico*, Cidade do México, Fomento Cultural Banamex, A. C., 1986, p. 51.

¹⁵⁸ É o caso dum Cristo dos Perigos na Igreja Paroquial de Belmonte (Cuenca), cuja tradição assegurava uma origem oriental, tradição, entretanto, corroborada pelas Actas Capitulares e pelo Arquivo Paroquial, onde está escrito que a mesma peça foi enviada das Filipinas em 1715. (Cf. ESTELLA MARCOS, M. - *La escultura barroca ...*, vol. I, p. 65)

¹⁵⁹ Na época colonial, a administração das Filipinas cabe, em nome dos soberanos de Espanha, a governadores gerais dependentes do Vice-Rei de "Nueva España", o actual México, e as duas colónias espanholas estão, entre 1566/1567 e 1821, regularmente ligadas pela *nau de Acapulco*.

Em finais do mesmo século, ocorrem várias expedições científicas no espaço espanhol, referindo um dos respectivos relatos o desenvolvimento da indústria em marfim nas Filipinas¹⁶⁰.

Relativamente à localização da imaginária hispano-filipina, existem várias peças, mesmo importantes colecções em posse particular ou em instituições públicas, civis ou religiosas, ligadas às Filipinas, e acerca das quais se conhece, por vezes documentalmente, o respectivo percurso. É o caso das valiosas imagens (dois Crucifixos, uma Virgem do Rosário, um S.^{to} Inácio de Antioquia, um S. Sebastião, um S.^{to} André e um santo não identificado)¹⁶¹ de marfim hispano-filipinas pertencentes ao Museu da Igreja de Santa Maria de Mediavilla, Medina de Rioseco (Valladolid), as quais são oferecidas cerca de 1630 pelo Bispo Payno¹⁶².

Ainda dentro do âmbito das colecções religiosas, devem ser mencionadas as peças pertencentes aos Agostinhos em Valladolid, centro de formação dos missionários das Filipinas, ao Convento Dominicano de San Esteban em Salamanca, importante ponto de partida para os missionários das Filipinas ou aos Franciscanos de Pastrana, com casa no mesmo arquipélago¹⁶³.

Quanto às peças em posse privada, algumas pertencem a famílias espanholas ou mexicanas ligadas às Ilhas Filipinas¹⁶⁴.

Concluindo, com base na análise das poucas peças documentadas, das descrições escritas acerca desta imaginária¹⁶⁵ e no aprofundamento das pistas *supra* referidas, tenta-se, por via estrutural-iconográfica, classificá-la¹⁶⁶.

Embora possa aparecer com figuras de vulto ou em placas, não se conhecem, todavia, nesta imaginária arquetas ou outros móveis decorados com placas de temas figurados, como acontece na arte luso-oriental.

Pelo contrário, parecem constituir um exclusivo da imaginária hispano-filipina as *virinas* ou *vitrinas* com diversos temas, desde o Presépio ao Calvário¹⁶⁷.

160 ESTELLA MARCOS, M. - *La escultura barroca ...*, vol. I, p. 38.

161 Idem - *ibidem*, vol. I, p. 92.

162 ESTELLA, M. M. - *La talla del marfil*, in Bonet-Correia, Antonio (cord.)- *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Ediciones Catedra SA., 1982, p. 459.

163 ESTELLA MARCOS, M. - *La escultura barroca...*, vol. I, pp. 71-72.

164 Idem - *ibidem*, vol. I, p. 93.

165 É pertinente referir as descrições de esculturas Meninos Jesus feitas por Salazar em carta de 1590 ao rei e que dão uma ideia da composição adoptada por estas figuras. (Idem - *ibidem*, vol. I., p. 51)

166 Idem - *ibidem*, vol. I, p. 43.

167 Idem - *ibidem*, vol. I, p. 80.

São também características desta imaginária as cruzes enriquecidas com a aplicação de estanho dourado¹⁶⁸ e um marfim denotando uma textura muito homogénea, um grão cerrado e duma tonalidade branca rosada ou côr de chá, cuja proveniência é atribuída maioritariamente ao Sião¹⁶⁹, a actual Tailândia.

O facto da Coroa de Castela tentar o monopólio do marfim do Sião durante o séc. XVII mostra aliás a importância do mesmo¹⁷⁰.

Apesar da maior parte das peças de vulto actualmente conhecidas não apresentar a utilização de ornamentos (coroas, resplendores) de metal eventualmente precioso, o seu uso nas Filipinas encontra-se documentado. Assim, o cronista Murillo Velarde, ao descrever na sua História das Filipinas em 1749 a Igreja da Companhia de Jesus em Manila relata que "la imagen de Loreto tiene el rostro de marfil, es hermosísima, el vestido es de plata y la adorna una rica corona de plata en forma de tyara"¹⁷¹.

Por norma, as imagens de vulto apresentam policromia e douramento. Portanto, é habitual as figuras terem cabelo e sobrancelhas (e barbas nas figuras masculinas) pintados de castanho, sendo, geralmente, mais escuro nas figuras masculinas.

Contrariamente à imaginária luso-oriental, raras figuras têm cabelo dourado, como sucede com uma Nossa Senhora do Rosário no Convento de San Esteban, Salamanca (Fig. 20), não tendo algumas imagens cabelo esculpido, pois são concebidas para terem cabeleira postiça.

Os olhos são, muitas vezes, brilhantes, como que esmaltados e de íris castanha, eventualmente azul, difundindo-se, a partir da segunda metade do séc. XVIII, a moda dos olhos de cristal e das pestanas postiças.

Os lábios (Fig. 20) e as chagas de Cristo na cruz podem ser pintados com uma tonalidade vermelho alaranjada ou coral, lembrando a importação para as Filipinas de cinábrio chinês¹⁷².

Por sua vez, os panejamentos caracterizam-se por uma decoração muito singela consistindo em pintura castanha muito esfumada, desenvolvendo-se posteriormente em um típico dourado cobrízeo (Fig. 20) e vestem raramente um manto azul¹⁷³.

168 ESTELLA MARCOS, M. - *La escultura barroca...*, vol. I, p. 78.

169 Idem - *ibidem*, vol. I, p. 80.

170 ESTELLA MARCOS, M. - *La talla del marfil...*, p. 435.

171 Murillo Velarde (1749), in Idem - *ibidem*, vol. I, p. 53.

172 Idem - *ibidem*, vol. I, pp. 81-83.

173 Idem - *ibidem*, vol. I, p. 121.

Iconograficamente, as fisionomias desta imaginária lembram as fisionomias dos filipinos descritas em crônicas europeias coevas. Antes de mais, tem-se uma sensação de achatamento, acentuada pela frontalidade da maior parte das peças¹⁷⁴.

Trata-se de figuras tendo, por norma, olhos "grandes y rasgados"¹⁷⁵ os quais criam, por vezes, a sensação de estarem na vertical, e pálpebras fundas, delimitadas por duplo risco, e sobre sobranceiras altas.

Os narizes continuando a testa são rectos, curtos de aletas carnudas e terminam por narinas alargando e perfazendo, por isso, uma configuração algo quadrada.

As bocas bem delineadas e, com frequência, com lábio inferior polpudo, esboçam, por vezes, leve sorriso.

As orelhas de algumas figuras femininas mostram lóbulos perfurados para a colocação de brincos, um importante elemento identificador desta imaginária¹⁷⁶.

Entre os várias possibilidades de apresentação dos cabelos, distingue-se os cabelos esparsos e curvilíneos de vários Crucificados e Virgens (Fig. 20), entre outras figuras, e o curioso encaracolado em algumas esculturas do Menino Jesus.

A observação destas figuras, sobretudo as desnudadas, mostra um tratamento anatómico tendendo para a suavização das formas, porventura mesmo sumário. Assim, observam-se figuras com pescoços curtos e largos, torsos "continuados", mãos curtas, largas e pequenas com dedos de igual comprimento e terminando em unhas quadradas, pernas curtas e fortes.

Dentro das várias tipos do cendal, salientam-se o padrão flamengo de pano cingindo as ancas e com uma ponta atravessando verticalmente na frente e o modelo mostrando pontas pendendo simetricamente de cada lado da figura de Cristo¹⁷⁷.

A indumentária, baseada nos trajes espanhóis coevos, tem como pormenor importante o apanhado de tecido sob o cinto no reverso de várias figuras femininas, por vezes enriquecido por outro preciosismo, por exemplo, uma cabeça de anjo (Fig. 19).

¹⁷⁴ ESTELLA MARCOS, M. - *Virgenes de marfil...*, p. 341.

¹⁷⁵ Fray Francisco de San Antonio (1738), in ESTELLA MARCOS, M. - *La Escultura Barroca...*, vol. I, p. 81.

¹⁷⁶ Idem - *ibidem*, vol. I, p. 81.

¹⁷⁷ Idem - *ibidem*, vol. I, p. 14.

Os panejamentos são tratados com um pregueado superficial rectilíneo ou curvo, principiando-se durante o séc. XVII, a decorar os debruns com greças de losangos e óvalos, um adorno, por vezes, simplificado em um raio dourado bordejando o manto e o decote.

Gradualmente, a decoração recobre cada vez mais os panejamentos, difundindo-se, no séc. XVIII, os ornamentos florais (Fig. 20) e um raído de linhas cortadas simulando os forros de tecidos¹⁷⁸.

Um dos modelos correntes de calçado consiste em sapatos de ponta arredondada e levantada, e sola grossa, um tipo de calçado que parece ser usado pelos *sangleys*, pois estes trazem-nos "con muchas suelas bien cosidas"¹⁷⁹, tendo, outras figuras sandálias finamente trabalhadas¹⁸⁰.

Finalmente, as peanhas apresentam um tratamento escultórico em escamas, uma importante característica da arte chinesa (Fig. 19).

Quanto aos temas tratados, salientam-se, no ciclo cristológico as imagens do Menino Jesus deitado, sentado como Salvador do Mundo ou na cruz.

No que respeita aos ciclo mariano e hagiológico, e para além de devoções comuns à imaginária luso-oriental, assumem papel de relevo, figuras de invocação especial no mundo hispânico, como Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora de Guadalupe, S.^{ta} Rosa de Lima, S.^{to} André, santo padroeiro de Manila até 1603, S. Fernando ou S. Miguel Arcanjo.

Para concluir, são ainda consideradas hispano-filipinas algumas placas ebúrneas esculpidas com complexas cenas, entre as quais se contam o Nascimento da Virgem, a Degolação dos Inocentes, os Calvários, a Ressurreição, o Juízo Final ou a Nave da Igreja¹⁸¹.

¹⁷⁸ Idem - *ibidem*, vol. I, p. 83.

¹⁷⁹ MORGA (1609), in Idem - *ibidem*, vol. I, p. 82.

¹⁸⁰ Idem - *ibidem*, vol. II, pp. 224-225, n.º cat. 495.

¹⁸¹ Idem - *ibidem*, vol. II, pp. 330 e 340 e n.ºs cat. 758 e 776.

3. O Bom Pastor

3.1. Referências documentais

No decorrer da presente investigação, encontrámos treze referências documentais datadas entre a segunda metade do séc. XVII e finais do séc. XVIII¹, as quais comprovam a efectiva produção na Índia de esculturas representando a Parábola Bíblica do Bom Pastor, figura, por vezes designada nas fontes como *S. João*² ou *mininos pastoris*³.

Tais referências encontram-se em inventários de bens em posse de instituições/religiosos seculares e regulares, neste caso, em documentação essencialmente relacionada com a Companhia de Jesus⁴, ou mesmo de particulares⁵.

Enquadra-se, no primeiro caso, a referência a "Hum Bom Pastor de marfim pequeno obra da India com sua Arvore da Vida"⁶ e a um exemplar mencionado no inventário dos bens do Papa Pio IX de finais do séc. XVIII⁷.

¹ Mencionamos duas esculturas do Bom Pastor referidas respectivamente em inventário de 1766 do Castelo de Xavier de Navarra (ESTELLA MARCOS, M. - *La Escultura Barroca...*, vol. II, p. 249, nº cat. 563, fig. 249) e em inventário dos bens do Papa Pio IX de finais do séc. XVIII mencionado na obra C. R. MOREY - *Gli Oggetti di avorio e di osso del Museo Sacro Vaticano*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1936, p. 91.

² *Inventário dos bens de Don Diego de Riãno de 1663 e Inventário dos bens de Don Juan de Soto em 1700*, in Estella Marcos, M., "La Escultura Barroca...", vol. II, pp. 248-249, nº cat. 562.

³ *Relação da Jornada que fizeram o Padre Ambrozio dos Anjos e o Irmão Fr. Pedro dos Sanctos de Aspão até ao Gorgistão e os sucessos que tiverão nella*, in "Documentação para a História das Missões...", ed. de A. da Silva Rego, vol. XII, 1964, p. 233.

⁴ Será interessante mencionar uma imagem do Bom Pastor assente em coração tendo as iniciais IHS pintadas, o que poderá indicar que esta imagem foi pertença da Companhia de Jesus (*Os Descobrimientos Portugueses e a Expansão Marítima*, Lisboa, Palácio do Correio Velho, Sociedade Comercial de Leilões, 6 a 8 de Dezembro de 1990, p. 186, nº cat. 694) e a referência a peças em marfim em documentação de finais do séc. XVII relativa ao Colégio de S. Paulo de Goa. (SOUSA, Teotónio R. e BORGES, Charles J.- *Jesuits in India: In Historical Perspective*, Macau, Instituto Cultural de Macau/ Xavier Centre of Historical Research, 1992, p. 31)

⁵ *Inventário dos bens de Don Diego de Riãno de 1663 e Inventário dos bens de Don Juan de Soto em 1700...*, p. 248, nº cat. 562.

⁶ Inventário (manuscrito) dos bens de D José de Menezes, Bispo do Algarve, 1680, Biblioteca da Ajuda, 54- XIII-17(52), fl. 108.

⁷ MOREY, C. R. - *Ob. cit.*, p. 91.

No segundo caso, integram-se as imagens do Bom Pastor utilizadas no culto público⁷, assim como no culto privado de membros de ordens religiosas: "uma imagem de Nossa Senhora da Conceição de marfim e um Bom Pastor também de marfim"⁸.

À semelhança da restante imaginária, este tipo de produção artística circula, desde cedo, no interior das missões. "E isto fora outras peças que levão os padres particulares que cada hum adquirio por industria propria, por tenção de las aplicarem a missão; como são muitos mininos pastoris de marfim (...)"⁹.

Da mesma maneira, os eclesiásticos ligam-se à importação destas imagens da Índia para a Europa: "Uma caixotinho com o título: *para o Irmão Bento Xavier* com o seguinte: duas imagens do Bom Pastor, de marfim; uma imagem pequenina do Menino Jesus; uma de Nossa Senhora; uma do Senhor São José e um anjo, tudo de marfim (...)"¹⁰.

Infelizmente, apenas se consegue estabelecer em raros casos, com alguma segurança, uma ligação entre a referência documental e "Bom Pastor". É o caso do Bom Pastor na Igreja do Salvador, Ordem Franciscana Secular de Elvas (nr. cat. 27, fig. 58), o qual parece corresponder ao "minino de marfim pastor" referido no inventário de 1694 relativo ao Colégio Jesuíta de Santiago¹¹, pois, com a extinção da Companhia de Jesus, este colégio torna-se um museu arqueológico e a Igreja passa a ser designada Igreja do Salvador¹². Também um Bom Pastor no Castelo de Xavier, Navarra, deverá ser a peça inventariada em 1766¹³. Por fim, um Bom Pastor no Museu do Vaticano (nº cat. 75) deverá corresponder ao exemplar mencionado no inventário do Papa Pio IX de finais do séc. XVIII¹⁴.

⁷ *Inventário da Sacristia do Noviciado da Cotovia, Lisboa, em 1758-II-9*, in "Documentos para a História de Arte", vol. IV, 1964, p. 25; *Inventário do Colégio de S. Tiago, Elvas, em 1694*, in "Documentos para a História de Arte...", vol. XII, 1972, p. 120; *Inventário do Colégio de S. Sebastião, Portalegre em 1759-II-9*, in "Documentos para a História de Arte...", vol. XII, 1972, p. 7.

⁸ *Cubículo do Irmão António Gonçalves do Hospício de S. Francisco de Borja...*, p. 56.

⁹ *Relação da Jornada que fizeram o Padre Ambrozio dos Anjos e o Irmão Fr. Pedro dos Sanctos de Aspão*, p. 233.

¹⁰ *Inventário do Hospício de S. Francisco de Borja...*, p. 66.

¹¹ *Inventário do Colégio de S. Tiago...*, p. 120.

¹² ESTELLA MARCOS, M. - *La Escultura Barroca...*, vol. I, p. 250, nº cat. 564.

¹³ *Idem - ibidem*, vol. II, p. 249, nº cat. 563.

¹⁴ MOREY, C. R. - *Ob. cit.*, p. 91.

3.2. Aspectos estruturais (formas de apresentação e materiais)

As imagens, objecto do presente estudo, apresentam-se como figuras de vulto independentes destinadas a ser observadas de frente e lateralmente (Figs. 27.1 e 27.2).

Actualmente, estas esculturas caracterizam-se na sua maior parte por uma dimensão inferior a 200mm de altura, embora de origem apresentassem, na grande maioria de dimensão maior do que a restante imaginária, pois eram formadas por várias peças sobrepostas e amovíveis, presas entre si pelo sistema de pinos. Neste contexto, as peças formadas por todos os seus elementos originais e de maior dimensão que temos conhecimento podem atingir uma altura entre 700 e 800mm (Fig. 75).

Estas imagens poderão ter sido de início guardadas em oratórios, pois tal é o caso de alguns exemplares actuais¹⁵, e tal parece ter constituído um costume no caso de figuras do Menino Jesus: "Huma imagem do menino Jesus de marfim com hua caixa de pao (...)"¹⁶.

Quanto ao suporte material, temos conhecimento de dois exemplares (Figs. 24 e 59) esculpidos totalmente em madeira e um exemplar esculpido em cristal de rocha (Fig. 33), devendo este último, tal com as restantes imagens em cristal de rocha, ser obra de lapidários: "As serras criam quantidade de cristal de várias cores; ao branco chamam de águas, gemado, verde e roxo. Os lapidários da terra lavram dele muitas e várias peças: senhoras, Meninos Jesus, cruces e outras imagens curiosas com pouco trabalho"¹⁷.

Todas as restantes imagens estudadas¹⁸ mostram um suporte material ebúrneo, facto que poderá ser compreendido segundo duas perspectivas, designadamente, as possibilidades duma maior conservação e de uma produção mais significativa.

¹⁵ TÁVORA, B. F. de Tavares e - *Imaginária Luso-Oriental*, p. 114, nº cat. 86.

¹⁶ *Auto de Inventário e Entrega da Igreja ao Reverendo Prior da Freguesia de São Mamede em 1760*, in "Documentos para a História de Arte...", vol. XII, 1972, p. 27.

¹⁷ RIBEIRO, João - *Fatalidade histórica da Ilha de Ceilão*, direcção de Luís de Albuquerque, Lisboa, Publicações Alfa, Col. Biblioteca da Expansão Portuguesa, 1989, p. 52.

¹⁸ São abrangidas as imagens às quais tivemos acesso directo, as peças conhecidas através de fotografias, ilustrações de obras ou apenas referidas documentalmente.

No primeiro caso, o marfim parece oferecer maior resistência à passagem do tempo, do que materiais como a madeira, substância particularmente atreita a alterações térmicas ou à acção nefasta de determinadas espécies animais. Da mesma maneira, o valor económico-comercial do marfim - "(...); grande lago de mercadorias he a india, e grande soma de ouro e de prata ha nela, e grandes sam os ganhos: o marfim que se das vosas casas de lá mamda a framdes, he lamçado a lomje, e quá tem muy gram preço (...)"¹⁹ - poderá significar cuidados especiais de manuseamento e manutenção. Por fim, o marfim não pode ser tão facilmente reutilizado como os metais, os quais são, com frequência, fundidos e transformados com uma finalidade diferente.

Quanto a uma eventual produção mais significativa, devem ser tidas em linha de conta as qualidades estéticas e escultóricas do próprio material, ligado à existência em determinados locais de matéria prima e/ou a fortes tradições escultóricas neste material, aspectos tratados no capítulo anterior durante a análise desses contextos geográficos até à data identificados.

Entre as qualidades estéticas, são, por norma, valorizadas uma tonalidade branca e uma superfície uniforme, pois considera-se que quanto mais uniforme for a superfície, de melhor qualidade será o marfim.

Por sua vez, o valor escultórico deste material provem da sua plasticidade para ser trabalhado de diferentes formas e para várias funções, podendo ser serrado, cortado, esculpido, polido, pintado, dourado, incrustado com metal ou pedras preciosas²⁰, trabalhado ao torno, sendo este último processo, aliás, presenciado e descrito pelos portugueses no Oriente: "Aqui há muitos grandes torneiros que fazem muitos leitos de torno de marfim e de muito grandes obras"²¹.

Dado tal ocorrer com a restante imaginária móvel e o facto de muitas esculturas terem perfurações circulares na cabeças, esta figura deverá ter tido resplendores ou coroas amovíveis, de origem.

¹⁹ *Carta nr. LV de Afonso de Albuquerque ao Rei em 20 de Outubro de 1514*. in "Cartas de Afonso de Albuquerque" publicadas por R. A. de Bulhão Pato, vol. 1º, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1884, p. 274.

²⁰ PLENDERSLEIGHT, H. S. - *La conservation des antiques et des Oeuvres d' Art*, Paris, ed. Eyrolles, 1966, p. 1612.

²¹ *Livro do que viu e ouviu Duarte Barbosa no Oriente*, edição dirigida por Luís de Albuquerque, Lisboa, Publicações Alfa, Col. Biblioteca da Expansão Portuguesa, 1989. p.46.

À semelhança de outras peças executadas no mesmo material, o Bom Pastor em cristal de rocha mostra a aplicação de materiais preciosos próprios da joalheria, que são o fio de ouro, os rubis e as safiras²².

Para concluir, algumas esculturas em marfim apresentam actualmente policromia ou, pelo menos, vestígios da mesma, assim como douramento, que, em parte, poderão ser de origem: "Un San Juan con su pellico de marfil con sua peana dorada que tendria dos tercios de alto"²³.

²² VASSALO E SILVA, Nuno - *Tesouros da "Terra da Promissam", A ourivesaria entre Portugal e a Índia.* "Oceanos", nºs 19-20, Setembro-Dezembro de 1994, p. 90.

²³ *Inventário dos bens de D. Juan de Soto...*, p. 248.

3.3 Iconografia

Em simultâneo com o interesse despertado a partir de finais do séc. XIX pela imaginária de suporte parcial ou total em marfim, ligada à presença europeia no Oriente, desenvolve-se o interesse pela imagem actualmente designada por *Bom Pastor*, mas que conheceu denominações várias, de acordo com uma interpretação mais europeísta ou orientalizante da mesma. Com efeito, a imagem surge denominada como Montanha da Vida²⁴, do Peregrino ou do Pastor²⁵, Pastor Adormecido²⁶, Bom Jesus Menino²⁷, Sonho de Jacó²⁸, S. João²⁹ ou S. João no Trono³⁰, Bom Jesus da Lapa, Menino Jesus Dormente/Adormecido, Jesus Bom Pastor, Menino Deus da Montanha ou Menino Jesus do Monte, Sonho de Buda³¹, Interpretação cristã de Crisna³² ou a divindade iraniana Yma, o Pastor na religião zoroastra praticada pelos parsas na região³³.

Não obstante a imagem poder mostrar alguma influência das figuras supra referidas (aspectos que irão ser desenvolvidos ao longo do texto), a designação de "Bom Pastor" utilizada em algumas fontes coevas, é a mais correcta, devido à iconografia da figura em si e pelo facto de aparecer ligada a outras representações (peanha) em combinações porventura habituais na iconografia europeia.

²⁴ LYNCH, Brenham - *The Near East*, in Abraham's, "An international History and illustrated survey", Nova Iorque, Phoebe Philips Editons, 1987, p. 210.

²⁵ MASKELL, A. - *Ivories*, Vermont, Rutland, Charles and Co. Publishers, 1966, p. 327.

²⁶ *Escultura de marfim nos Açores, Coleção de Francisco Ernesto de Oliveira Martins*, Angra do Heroísmo, Museu de Angra do Heroísmo, 1979, p. 41.

²⁷ *Museum of Christian Art*, Rachol/Goa, 1993, s/p.

²⁸ *Exposição de Arte Sacra Religiosa dos sécs. XVI-XIX*, 1ª Exposição Temporária no Palácio de D. Manuel, Évora, Comissão Nacional de Turismo, Dezembro de 1954, p. 38, nº cat. 171-175.

²⁹ PAL, Pratapaditya - *Elephants and ivories in South Asia*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1981, pp. 104 e 110, nº cat. 108.

³⁰ *Catálogo dos Objectos de Arte de Pedro Nolasco que serão vendidos em leilão pela Agência Pintassilgo e Fernandes, Lda.*, Lisboa, Junho de 1961, p. 9, nº cat. 2060-2062.

³¹ *Arte do marfim do Sagrado e da História na Coleção Souza Lima do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil-Museu, 1993, p. 61.

³² KEIL, Luís - *Alguns exemplos da influência portuguesa em obras de arte indianas do séc. XVI*, in "Primeiro Congresso de História Portuguesa no Mundo, 2ª Secção-Oriente", Lisboa, Ministério das Colónias, 1938, p. 15.

³³ STRZYGOWSKY, Joseph - *Asiens Bildende Kunst*, Augsburg, Filser Verlag, 1922, p. 331.

Assim, na sua expressão plástica mais comum, a representação indo-portuguesa segue, no essencial, o modelo iconográfico europeu combinando a Parábola Joanina com a Parábola da Ovelha Perdida (Lc. 15,4-17). Trata-se dum modelo transmitido a partir da época paleo-cristã, e que após um relativo declínio durante a Idade Média, conhece um grande desenvolvimento durante a Reforma e a Contra-Reforma, época caracterizada pela preferência de moralização demonstrada pelos artistas ao visualizarem máximas morais ou parábolas extraídas da Bíblia³⁴.

Motivo frequente em imagens de altares espanhóis, franceses e alemães no séc. XVII³⁵ e, tal como acontece com outros temas da época, a sua divulgação é realizada sobretudo através da xilogravura e da gravura em cobre neerlandesa³⁶, em especial, a gravura dos irmãos Wierix³⁷ a cargo da Companhia de Jesus.

Portanto, à semelhança do protótipo iconográfico definido nas representações paleo-cristãs, Cristo é figurado como pastor (veste pele de velo, tem cabaça, bernal, e, de início, provalmente, cajado)³⁸ e está acompanhado pelas ovelhas. Segura quase sempre uma ovelha com a mão direita no regaço, tem ovelha sobre o ombro direito (Lc. 15,6), uma posição algo diferente da iconografia europeia (Figs. 25 e 26), na qual Cristo segura com as duas mãos as patas da ovelha perdida deitada sobre ambos os ombros e que aparece, aliás, em um caso conhecido (Fig. 24) e em uma gravura mogol antes inventariada em posse privada³⁹.

³⁴ KNIPPING, John B. - *Ob. cit.*, vol. I, p. 47.

³⁵ DUMOULIN, Sophie - *Aspekten des Hirtenmotivs in Literatur und Bildender Kunst*. in "Anhaltspunkte, Deutscher Evangelischer Frauenbund E.V.", nº 6, Nov.-Dez. 1991, p. 176.

³⁶ LEGNER, Anton - *Der Gute Hirt*, Düsseldorf, Verlag L. Schwann, 1959, p. 37.

³⁷ Trata-se dos três filhos do pintor António Wierix, nomeadamente João (cerca de 1549-1613), António (m. 1624), Jerónimo (1553-1619), aos quais são atribuídos cerca de 2055 gravuras muito importantes na divulgação da "mentalidade" da Reforma Católica. (SPAMER, Adolf - *Ob. cit.*, pp. 126-127)

³⁸ Embora não se conheçam praticamente nenhuma figuras segurando cajados, partilhamos a opinião da restauradora Conceição Ribeiro, segundo a qual a posição dos dedos da mão esquerda de inúmeros exemplares formado um espaço/orifício circular, assim como o facto de existirem bons pastores executados na peanha e segurando este objecto, poderão indicar a sua presença original.

³⁹ MACLAGAN, Edward - *Os Jesuítas e o Grão Mogol*, vol. 2.º, Porto, Livraria Civilização, 1946, p. 303.

Com frequência, o Bom Pastor é acompanhado por ovelhas junto aos pés, como já acontece ao centro do Tecto da Câmara Dupla XY, c. 220, e espalhadas em posições diversas, designadamente, a pastar, amamentando as crias ou adormecidas ao longo da peanha em forma de monte, lembrando o fresco do Hipogeu na Via Manzoni, Roma, c. 230⁴⁰.

Nestas peças, o Divino Pastor é esculpido, por norma, como Menino Jesus, iconografia que na Europa se divulga apenas a partir da gravura de H. Goltzius (1558-1617)⁴¹, especialmente na pintura espanhola de Alonso Cano (1601-1667) e Estebán Murillo (1618-1682)⁴².

Este facto está com certeza relacionado com um contexto geral europeu caracterizado pelo interesse pela infância, tanto a nível profano⁴³, como pela Infância Divina: "No mesmo convento, em huma capella, está tão bem colocada huma imagem do Menino Jesu, (...). Tinha eu dado huma imagem do Menino Jesus de vulto a El-Rey e outra de Nossa Senhora"⁴⁴.

A devoção pela Divina Infância remonta, pelo menos, a S. Francisco de Assis e aos primeiros franciscanos, como demonstra a devoção deste santo e da respectiva Ordem pelo presépio e as visões do Menino Jesus por S.^{to} António de Pádua ou de Lisboa.

Nas artes plásticas, as primeiras imagens isoladas do Menino Jesus surgem nos conventos femininos durante o séc. XIV⁴⁵.

A partir dos sécs. XV-XVI, destacam-se as figuras do Menino Jesus em madeira com quatro ou cinco anos, desnudado, segurando a esfera do mundo na mão esquerda e abençoando com a mão direita. É o Menino Jesus

⁴⁰ LEGNER, Anton - *Der Gute Hirt*, s/p., figs 1 e 2.

⁴¹ Entre a Época Paleo-Cristã e finais do séc. XVI, O Bom Pastor é figurado como jovem imberbe, sobretudo em idade madura.

⁴² LEGNER, A.- *Hirt, Guter Hirt*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie", vol. II, 1970, Roma, Freiburg in Breisgau, Basel e Wien, Herder Verlag, p. 295.

⁴³ Durante o séc. XVII, são muito divulgados os retratos de crianças sózinhas ou com a família. (ARIÈS, Philippe - *A criança e a vida familiar no Antigo Regime*, Lisboa, Relógio de Água Editores, 1988, p. 75)

⁴⁴ *Relação da Jornada que fizeram o Padre Ambrozio dos Anjos e o Irmão Fr. Pedro dos Sanctos de Aspão...*, p. 214.

⁴⁵ HAUSSHERR, R. - *Jesuskind*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. II, 1974, p. 405.

conhecido na pintura⁴⁷e, sobretudo, na imaginária móvel iniciada com a chegada portuguesa ao Oriente⁴⁸.

Em Portugal, a existência de imagens ligadas ao culto do Menino Jesus aparece documentada, pelo menos, a partir do séc. XVI, pois numa visitação realizada em 1512 à Igreja de S. João de Alcochete por D. Jorge, filho de D. João II, menciona-se "humã imagem do Menino Jhuu muyto boa."

Em 1535, frades de Santa Cruz de Coimbra encomendam "hũa imagẽ do menyno Jhu" a um imaginário Eduardo⁴⁹.

Em 1571, o mosteiro de Santa Mónica (agostinhas) de Évora muda de nome, passando a chamar-se Convento do Menino Jesus.

Este culto também não é estranho à Companhia de Jesus, pois na fachada da igreja jesuíta de S. Roque é colocado em 1588 um quadro de grandes dimensões do Menino Jesus. Mais tarde, em 1622, por ocasião dos festejos da canonização de St^o Inácio de Loyola e de S. Francisco Xavier, os jesuítas do Seminário Irlandês promovem uma exposição de Meninos Jesus de "inestimável valor"⁵⁰. De igual forma, a devoção jesuítica pelo Menino Jesus também está presente na arte indo-portuguesa, como demonstram uma pintura figurando a aparição do Menino Jesus Salvador do Mundo aos santos jesuitas S. Francisco Xavier e St^o Inácio de Loyola atribuída à primeira metade do séc. XVII na Igreja de Velha Goa⁵¹.

Também Pierre Bérulle (1575-1629) e a sua ordem, a Ordem do Oratório fundada em 1623, entendem a infância de Cristo como uma das Suas principais dignidades⁵².

Finalmente, o número de santos, aos quais o Pequeno Salvador garante o favor de descansar um pouco nos seus braços aumenta durante o séc. XVII⁵³.

⁴⁷ SOUSA, Teotónio R. de - *A Arte Cristã de Goa: Uma introdução histórica para a dialéctica da sua evolução*, "Oceanos", n.ºs 19-20, Setembro-Dezembro de 1994, p. 12.

⁴⁸ TÁVORA, B. - *Meninos Jesus Cingalo-Portugueses e Seus Prováveis Protótipos Flamengos*. "Sep. da Revista Universitas", n.º 25, Abril, Maio, Junho de 1979, S. Salvador, p. 91.

⁴⁹ GONÇALVES, Flávio - *O vestuário mundano de algumas imagens do Menino Jesus*. "Sep. da Revista de Etnografia", n.º 17, Porto, p. 5.

⁵⁰ Idem, *Ibidem*, p. 8.

⁵¹ O Menino Jesus aparecendo a S. Francisco Xavier e a S.^{to} Inácio, Igreja do Bom Jesus, Velha Goa, in SERRÃO, Vítor - *A Pintura na Antiga Índia Portuguesa nos sécs. XVI e XVII*. "Oceanos Indo-Portuguesmente" n.ºs 19/20, Set./Dez. 1994, p. 105.

⁵² VENARD, Marc - *Die katholische Kirche*, in Venard, Marc (edit), "Die Zeit der Konfessionen (1530-1620/30)", Freiburg, Basel, Wien, Herder, 1992, p. 300.

⁵³ KNIPPING, John - *Ob. cit.*, p. 111.

Na sua iconografia mais comum, o "nosso" Menino Jesus Bom Pastor caracteriza-se por faces de configuração arredondada, emolduradas por cabeleiras de caracóis.

Em geral, está representado em posição habitual de quem está adormecido⁵⁴. Ou seja, tem os olhos cerrados e apoia a cabeça inclinada e apoiada na mão direita, mais concretamente sobre o indicador e o médio (Fig. 30) ou na palma (Fig. 29.1), uma posição que não é invulgar em figuras do Menino Jesus de vulto que terão pertencido a presépios (Fig. 22) e que caracteriza uma interessante figuração do Menino Jesus sentado e adormecido (Fig. 21).

Dentro duma perspectiva oriental, as faces redondas exprimindo uma beatitude hermética e alheada⁵⁵ e a posição da mão lembram representações (Fig. 36) do nascimento humano de Buda ou o "Bodhisatva Maitreya" relatado pelos vários mitos⁵⁶.

Este protótipo fundamental do tratamento fisionómico, do cabelo, assim como a posição da cabeça e das mãos pode apresentar uma relativa diversidade. Na realidade, conhecem-se figuras acordadas (olhos abertos), e/ou tendo cabelos compridos (nº cat. 134) ou ondulados terminando na parte inferior em caracól enrolando para dentro (Fig. 83.2), enquanto que em algumas figuras talvez representando o Bom Pastor, o cabelo é protegido por touca (Fig. 23).

Relativamente à posição da cabeça e das mãos, existem peças (Fig. 37) com a cabeça inclinada à esquerda (falta ovelha, cajado?), erguida e as mãos em posição diferente, por exemplo, tocando instrumento de cordas indiano (Fig. 75.1) ou segurando objectos (Fig. 71).

Em especial, algumas imagens combinam as iconografias de Cristo Bom Pastor e Salvador do Mundo (Fig. 28).

⁵⁴ DINKLER, E. e SCHUBERT, V. - *Schlaf*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. IV, 1972, p. 7.

⁵⁵ TÁVORA, B. - *Meninos Jesus Cingalo-Portugueses...*, p. 97.

⁵⁶ KNAPPERT, JAN - *An Encyclopedia of Myth and Legend*, New Delhi, Rajkamal Electric Press, 1991, p. 59

Exeptuando raras imagens vestidas com túnica (Figs. 34 e 71)⁵⁷, todas as imagens do Bom Pastor encontram-se vestidas com pele de velo, o qual continua, muitas vezes, o desenho da pele das ovelhas acompanhando o Divino Pastor e espalhadas na peanha.

Este padrão simbolizando a pele de velo pode ser representado de forma diversa. O "bico de diamante" (Figs. 35, 38 e 39, etc.), o modelo mais comum, é, por vezes, substituído por perlado (Figs. 27 e 62) ou por um desenho mais naturalista representado por losangos de sulcos ondulados (Figs. 83.1 e 83.2).

Na maior parte dos casos, as imagens vestem túnicas, que apertam através de cinto com laço central, tapam cotovelos, caem ligeiramente abaixo dos joelhos e têm debruns lisos ou trabalhados (Figs. 30) de configuração arredondada.

Em alguns exemplares, estas vestes também podem apresentar mangas até aos pulsos (Figs. 29, 31 e 32), com pontas inferiores triangulares (Fig. 75.1) ou taparem mais as pernas (Figs. 29 e 34).

Por norma, os Bons Pastores estão calçados com sandálias, embora se conheçam figuras descalças (Figs. 27, 34, 35) e uma figura calçada com sapatos fechados (nº cat. 134).

Exeptuando raros casos (Figs. 24, 27 e 29), onde, de acordo com o protótipo europeu mais comum, o Bom Pastor se encontra de pé, e das esculturas que poderão representar o Menino Jesus o Bom Pastor deitado (Fig. 23), esta figura indo-portuguesa encontra-se, quase sempre, sentada e apoia a perna direita sobre a esquerda, posição semelhante a algumas imagens de Buda (Fig. 36).

Todavia, o *Divino Pastor* pode apoiar as pernas ao contrário (Figs. 32 e 37), ter a perna direita mais dobrada, as pernas à mesma altura (Fig. 67) ou apoiadas a altura diferente. Designadamente, conhecem-se imagens com a perna direita mais elevada pousada sobre uma ovelha (Fig. 75), sobre a Alegoria do Pelicano encimando a Fonte da Vida (Fig. 73) ou sobre uma caveira (Figs. 34 e 72). Trata-se dum motivo decorativo muito comum da arte tardo-gótica espanhol e entendido fundamentalmente como a alusão à morte ou à Paixão, que encontra grande difusão nos livros de piedade de várias ordens enquanto antídoto contra a vaidade do mundo, pois "tudo é vaidade, nada mais que vaidade". De facto, a piedade jesuítica recomendava a visão da caveira para excitar a imaginação e os

⁵⁷ A figura do Menino Jesus e a peanha poderão ter, segundo a observação do Arq. J. Jordão Felgueiras, a mesma origem, devido ao tratamento semelhante das faces do Menino Jesus e de S. João Baptista no topo ao centro.

Capuchinhos colocavam esqueletos e crâneos dos seus irmãos mortos para serem observados pelas pessoas⁵⁸.

Por vezes, o Bom Pastor não assenta directamente sobre a peanha, mas sobre coração trespassado de origem⁵⁹ por par de setas (n.ºs cat. 104 a 143), uma combinação mencionada documentalmente: "um Bom Pastor de marfim sobre uma peanha e um coração do mesmo marfim, (..)"⁶⁰, elemento que substitui as ovelhas junto aos pés do Divino Pastor (Fig. 37 e segs.).

Motivo do amor muito comum a partir da Idade Média final, sobretudo nos países românicos⁶¹, o coração trespassado por setas surge a norte dos Alpes provavelmente como ilustração da expressão de S.^{to} Agostinho "Trespasarás o teu coração com a ponta do teu amor" (Confissões IX, 21), Aliás, o elemento cordiforme (trespasado ou não) torna-se habitual nas representações deste santo⁶².

Mais tarde, a Transverberação Mística do coração de Teresa (1560), em especial o testemunho duma freira carmelita, a qual afirma que terá visto mais que uma vez o Menino Jesus sentado no coração de S. Teresa (1515), terão contribuído para a difusão deste motivo⁶³. Aliás, S.^{ta} Teresa considerava o amor mais necessário que o pensamento e a discussão, não podendo, segundo a visão salesiana, nada ser criado pela coerção, mas pelo amor. Por fim, gostaríamos de integrar neste contexto, as inúmeras gravuras do coração ilustrando obras de devoção jesuítica⁶⁴.

⁵⁸ SEBASTIÁN, Santiago - *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 275-276, p. 100.

⁵⁹ As setas desapareceram na quase totalidade dos casos.

⁶⁰ *Inventário do Noviciado da Cotovia...*, p. 25.

⁶¹ KNIPPING, J. B. - *Ob. cit.*, vol. I, p. 98.

⁶² SAUSER, E. - *Augustinus von Hippo*, in Kirchbaum, E., *et al.*, "Lexikon der Christlichen Ikonographie ...", vol. V, 1973, p. 283.

⁶³ KNIPPING, J. B. - *Ob. cit.*, vol. I, p. 103.

⁶⁴ PRAZ, Mario - *Studies in Seventeenth Century Imagery*, Roma, Sussidi Einaudi, 1964, p. 149.

Para além do elemento cordiforme não obrigatório, a maior parte das peças é, de origem, enriquecida com ramagens amovíveis inteiriças ou formadas por várias peças encaixando umas nas outras e partindo da peanha (n^{os} cat. 29 a 141), segundo uma organização estrutural que é possível observar nas árvores de Jessé (Fig. 8).

Nas esculturas do Bom Pastor, as ramagens tanto podem partir de orifícios na parte inferior lateral e traseira da peça, como desenvolverem-se a partir de ramo partindo do interior de peças independentes fixas ao centro ou no topo na parte traseira da peanha.

Dada a presença constante duma fonte na peanha, interpreta-se estas ramagens como Árvore da Vida (Gn. 2,9; 3,22-24; Ap. 2,7; 22,2; 22,14 e 22,19), pois na iconografia cristã, a árvore e a fonte aparecem com frequência juntas como símbolos da vida⁶⁵, constituindo as árvores da vida de folha perene (modelo que parece caracterizar estas peças) com base em Ez. 47,12 um frequente motivo da Morte e a Ressurreição⁶⁶. De igual forma, frades de ordens menores e jesuítas auto-representavam-se junto à Árvore da Vida, surgindo no séc. XVI as ilustrações com maior valor pedagógico a cargo da Companhia de Jesus⁶⁷.

De acordo com uma perspectiva oriental, recorda o tema indiano da figueira ou a árvore do cinábrio⁶⁸, Bõ, junto à qual Sidharta Gotama, conhece o despertar ou "bodhi", recebe a iluminação e se torna Buda, início da salvação e momento fundamental da História do Budismo⁶⁹. Aliás, a composição deste elemento botânico pode, em algumas imagens do Bom Pastor, aparentar semelhanças com representações de Árvores da Vida ou do Conhecimento indianas⁷⁰.

⁶⁵ FLEMMING, J. - *Baum, Bäume*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie, ...", vol. I, 1968, p. 263.

⁶⁶ SEIBERT, Jutta - *Lexikon Christlicher Kunst, Themen, Gestalten, Symbole*, Freiburg, Basel, Wien, Herder Verlag, 1980, p. 52.

⁶⁷ WADELL, Maj-Brit - *FONS PIETATIS, Eine ikonographische Studie*, Goteburg, Flandera Boktrycken Aktiebolag, 1969, p. 82.

⁶⁸ ESTELLA MARCOS, M. - *La Escultura Barroca*, vol. I, p. 135.

⁶⁹ MASSEIN, PIERRE - *Bodhi*, in Poupard, Paul- *Diccionario de las religiones*, Barcelona, Edit. Herder, 1987, p. 203-204.

⁷⁰ COOK, Roger - *The Tree of Life, Image for the Cosmos*, London, Thames and Hudson, 1992, s/p, fig. 19.

De origem, a *Árvore da Vida* é, tal como as *Árvores de Jessé* de vulto⁷¹, encimada pela representação do Padre Eterno e do Espírito Santo, formando, portanto, com Jesus Bom Pastor a Santíssima Trindade (Mt. 3, 16-17; Mc. 1, 10-11; Lc. 3, 21-22).

Trata-se dum dogma fundamental da Igreja Católica desde 1334⁷², muito atacado pela Reforma, o que motiva uma ampla literatura contra-reformista⁷³ e constitui um tema primário da devoção jesuítica ao qual é dedicado a segunda semana dos Exercícios Espirituais e que surge também, várias vezes, em visões a Teresa d'Ávila⁷⁴.

Na arte europeia, a representação do dogma da Trindade forma o remate frequente de retábulos, também de outras peças de arte monumental e ornamental: "Huma custodia de prata dourada, sercada de hum resplendor, com imagem do Padre Eterno em o remate (...)"⁷⁵.

Nos raros remates do Bom Pastor existentes actualmente e formando com o Bom Pastor a Santíssima Trindade, o Padre Eterno e o Espírito Santo podem inserir-se em medalhões de configuração geral oval (nº cat. 113), rectangular (Fig. 74), quadrangular (Fig. 62) ou triangular (nº cat. 54).

Na sua iconografia mais comum, Deus Pai é representado nos remates do Bom Pastor indo-português, segundo o modelo tradicional criado no séc. XIV⁷⁶. Ou seja, é figurado como ancião sumo-sacerdote, papa (mitra) e barba (ancianidade simboliza eternidade)⁷⁷, segura a esfera do mundo na mão esquerda, abençoa com a mão direita e tem sobre o peito a pomba (Lc. 3, 22), o símbolo mais frequente do Espírito Santo definido a partir do Concílio de Niceia (325)⁷⁸, no interior de moldura de nuvens, por vezes, enriquecida por cabeças de anjo (Fig. 74) ou mesmo pela figura completa (Figs. 75 e 84).

71 TÁVORA, B. - *Notas sobre arte indo-portuguesa. Uma rara "árvore de Jessé" de marfim do séc. XVII*, in "Colóquio Artes e Letras", nº 48, Abril de 1968, p. 29, fig. 5.

72 BRAUNFELS, Wolfgang - *Die Heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf, Verlag L. Schwann, 1954., p. VII.

73 SEBASTIÁN, S.- *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 304.

74 Idem - *ibidem*, p. 89.

75 *Inventario e sequestro feito nos bens moveis do Colegio de S. Sebastião...*, p. 4.

76 BRAUNFELS, W. - *Gott, Gottvater*, in Kirchbaum, E, et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. II, 1970, p. 166.

77 REVILLA, Federico - *Diccionario de Iconografia*, Madrid, Ediciones Catedra, 1990, p. 286.

78 BRAUNFELS, W. - *Heiliger Geist*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. II, 1970, p. 228.

Por vezes, Deus Pai sem mitra tem ambos os braços erguidos com as palmas viradas para fora e todos os dedos levantados (nº cat. 166), podendo a Pomba do Espírito Santo não se encontrar aposta no peito de Deus Pai, mas encimando a escultura (Fig. 69) ou a Alegoria do Pelicano (Figs. 72 e 73).

Conhece-se ainda uma representação (Fig. 75.1) da Trindade denominada "Gnadenstuhl" ou "Trono da Graça." Por "Trono da Graça", entende-se a representação da Santíssima Trindade simbolizando o amor de Deus pelo mundo⁷⁹ sancionada pelos escritos contra-reformistas⁸⁰ e muito frequente no séc. XVI, na qual o Padre Eterno segura Cristo na Cruz.

Na peça em análise, este remate é ainda completado por pâmpanos partindo dos braços de Cristo e que constituem alusão à Parábola da Videira ou das Vides (Jo. 15, 1-8), alegoria da manifestação da comunidade cristã pelo Baptismo e que surge na arte paleo-cristã decorando sarcófagos ou altares com monogramas de Cristo ou do Bom Pastor⁸¹.

Na Idade Média final, o Crucificado na vide torna-se símbolo da Árvore da Vida, junto à qual podem encontrar-se ajoelhados em oração, membros das ordens mendicantes, posteriormente jesuítas⁸².

Quanto às peanhas, as quais podem ser inteiriças (Figs. 40 a 42, entre outras), formadas por duas peças sobrepostas (Fig. 53 e seguintes), ou, caso se trate duma peanha pertencente a uma escultura do Bom Pastor (Fig. 79) através de duas peças encaixando verticalmente uma na outra, convencionou-se, de acordo com a sua forma, distinguir dois tipos. Trata-se do modelo canónico, modelo mais comum, e o modelo aberrante.

Por peanha de modelo canónico, define-se peanha formando monte rochoso dividido por um número variável de socalcos ou registos sobrepostos ou horizontais, em geral, três, mais raramente dois, no caso de peças mais elaboradas quatro (Fig. 72) decorados com elementos variados⁸³.

⁷⁹ KNIPPING, J. B. - *Ob. cit.*, vol. II, p. 476.

⁸⁰ JEDIN, Hubert - *Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung*, in "Theologische Quartalschrift", 1935, p. 166.

⁸¹ THOMAS, A. - *Weinstock*, in Kirchbaum, E, et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. IV, 1972, p. 491.

⁸² KNIPPING, J. - *Ob. cit.*, vol. II, p. 466, fig. 449.

⁸³ TÁVORA, B. - *Imaginária Luso-Oriental...*, p. XLV.

Elemento significando na Bíblia (Sl. 3, 5; Mt. 5, 1; Mc. 3,13-19, e. o.) lugar de teofanias (aparições reais ou presumidas de Deus), de ligação entre a terra e o céu e de ascese⁸⁴, a montanha pode aparecer junto a raras representações europeias da Parábola do Bom Pastor⁸⁵.

Também parece ser uma disposição utilizada pelos missionários durante a realização de cerimónias religiosas: "They made models of the grotto where Christ was born, of the crib in which his mother laid home, of the mountain on wich the sheperds watched. The people were represented by tiny statues, and all was made true to life"⁸⁶.

Aliás, este costume de construções efémeras em forma de montanha parece ser bastante comum no Oriente, pois é observado por outros cronistas, como o viajante francês Francisco Pyrard de Laval, que escreve: "No dia de Natal em tôdas as igrejas se representam os mistérios da Natividade, com grande cópia de personagens e animais que falam, como cá os bonifrates; e há grandes rochedos (...)"⁸⁷.

Esta forma em montanha escalonada caracteriza também os tronos eucarísticos divulgados a partir do séc. XVII⁸⁸.

Ao mesmo tempo, esta configuração enquadra-se perfeitamente dentro duma interpretação oriental, em particular, indiana. Pois, Crisna, um dos principais deuses da religião hindu⁸⁹, e nono avatar humano de Vixnu⁹⁰, Divino Pastor ou Gopala de gado (vacas) e figura muito popular na Índia, é, por vezes, representada em montanha⁹¹, lugar associado em todas as religiões a morada divina ou lugar sagrado de teofanias⁹².

A disposição escalonada e decorada com vários elementos se assemelha em especial aos "templos-montanha" hindus, os quais permitem aos fiéis realizar a ascese ritual em direcção ao céu⁹³.

84 MARTINS, Fausto - *Trono Eucarístico do Retábulo Português, Origem, Função, Forma e Simbolismo*, in "Actas do I. Congresso Internacional do Barroco", Porto, Reitoria da Universidade do Porto/Governo Civil do Porto, 1991, vol. II, p. 41.

85 LEGNER, Anton - *Der Gute Hirt...*, figs. 2 e 7.

86 *The commentary of Father Monserrate S. J.*, p. 59.

87 *Viagem de Francisco Pyrard de Laval...*, vol. II, p. 77.

88 MARTINS, Fausto - *Art. cit.*, p. 17.

89 REGAMEY, C. - *Krischna*, in Höfer, Joseph e Rahner, Karel (edit), "Lexikon für Theologie und Kirche", 2ª edição, vol. 6º, 1961, p. 645.

90 Por Avatar designa-se no hinduísmo a descida do Deus Vixnu, um dos deuses da Trindade ou Trimurti Hindu (Brama, Vixnu, Xiva) para combater as forças do mal e restabelecer o darma, disposição normal de todas as coisas. (DELAHOUTRE, Michel- *Avatāra*, in Poupard, Paul (dir.)- "Diccionario de las religiones", Barcelona, Edit. Herder, 1987, p. 154).

91 *Schätze Indischer Kunst*, Köln, Josef Haubrich Kunsthalle, 22 Agosto a 2 Novembro de 1986. p. 167.

92 MARTINS, Fausto - *Art. cit.*, p. 42.

93 *Idem - ibidem*, p. 42.

Esta escultura em socalcos denota uma economia de meios e espaços notável, pois permite, numa verdadeira prova de perícia e habilidade demonstrada pelo eborista, representar várias devoções num suporte material e num espaço reduzidos.

Entre as peanhas ditas aberrantes, incluem-se tanto as peanhas formando um monte rochoso sem socalcos (Figs. 34 e 35), como seguindo outro tipo de modelos, a saber: configuração geral triangular (Fig. 29.1 e 29.2), poligonal, ou seja, hexagonal (Figs. 31 e 32) ou poligonal (Fig. 27) ou em forma de trono (Figs. 34 e 35).

Para além da sua importância estrutural, enquanto suporte da figura do Bom Pastor, as peanhas assumem um importante significado iconográfico, pois mostram uma enorme variedade de motivos completando a iconografia do tema principal ou denotando um significado próprio⁹⁴. *Grosso modo*, a ornamentação pode ser classificada como acidentes naturais (socalcos, grutas), elementos figurativos (seres humanos e sagrados), zoomórficos, fitomórficos e arquitectónicos (Fonte da Vida) e decorativos (urnas floridas, elementos geometrizes). O modelo mais comum caracteriza-se por socalco inferior decorado com gruta central abrigando Maria Madalena reclinada e segurando a cabeça na mão direita, ladeada à direita e à esquerda por grutas abrigando uma fera (tigre ou leão), no interior. O resto da peanha mostra plantas, ovelhas e Fonte da Vida ao centro do socalco superior, na qual um par de pássaros, por vezes, acompanhadas por um par de ovelhas (Figs. 43, entre outras), saciam a sede.

Com excepção duma peça que tem Fonte da Vida representada⁹⁵ por naga⁹⁶, todas as figuras pertencem à mundividência cristã europeia⁹⁷ e representam Cristo, santos, pastores ou anjos.

⁹⁴ O facto das peanhas apresentarem uma variedade estrutural e iconográfica muito maior do que as figuras do Bom Pastor, propriamente ditas, leva-nos mesmo a organizar o nosso *corpus*, de acordo com o tipo de peanha.

⁹⁵ COLLIN, Francis - *The Good Shepherd Ivory Carvings and Their Symbolism*, in "Apollo", Setembro 1984, p. 175, fig. 6.

⁹⁶ Por naga, entende-se um ser mítico com uma face humana e uma longa cauda, lembrando um réptil. (KNAPPERT, Jan - *Art. cit.*, p. 176)

⁹⁷ Pois os cristãos de S. Tomé: "Não admitiam imagens, & só adoravaõ a Cruz com singular affecto". (RODRIGUES, Francisco - *Oriente conquistado a Jesus Cristo pelos Padres da Companhia de Jesus da Província de Goa*, vol. X, Porto, Lello e Irmão Edit., 1978, p. 913).

Embora sem qualquer proporção, encontram-se nestas peças assinaláveis quantidade e variedade de animais de dimensão variada.

Portanto, trata-se de animais de grande porte (bois e burros, tigres, leões, porcos), de médio porte (cães, ovelhas, pássaros) ou animais pequenos, como lagartos, tartarugas, coelhos, gafanhotos. Encontram-se em posição variada, isto é, a pastar, a beber água, afrentados, adormecidos ou envolvidos em lutas ou perseguições (Figs. 54.2, 54.3 55.1 e 55.2), podendo ainda constituir atributos identificadores de determinadas figuras, como é o caso do cão do pastor (Figs. 48 a 52 e 54) ou dos evangelistas (Fig. 74).

Para além das ramagens da Árvore da Vida e dos pâmpanos encimando o Bom Pastor (Fig. 75), as peanhas apresentam uma enorme variedade de elementos botânicos, em parte identificados, como os cedros, as palmeiras, os enrolamentos de vergôntes e as vides com cachos, as plantas com flores de pétalas em cata-vento, rodeando um maçaroca, folhas de acanto e cardo, as flores de lótus, corolas, os elementos botânicos, porventura de origem indiana, como acontece com a açoka (Fig. 48), planta com frutos semelhantes ao ananás⁹⁸.

Todos estes elementos esculpidos no interior de grutas, junto à Fonte da Vida ou espalhados pelos socalcos, podem aparecer isolados, fazer *pendant*, ou seja, formar pares em dois lados opostos (socalcos laterais ou junto à Fonte da Vida), completar o significado de determinadas representações, integrar-se em bandas (Figs. 63 a 70), formar cenas (Figs. 58, 59, 72, 73, 75) ou ter uma simples função decorativa.

⁹⁸ TÁVORA, B.- *O Significado Iconográfico e Mítico dos Bons Pastores Indo-Portugueses*, in "Memoriam Ruben Andresen Leitão", 1981, p. 149.

As várias cenas compreendendo figuras humanas e sacras ligam-se ao Cristianismo e têm um significado cristológico ou hagiológico.

Começando pelas representações cristológicas, estas podem ser de carácter histórico ou simbólico e aparecem, pela sua importância, sempre na parte frontal das peças.

No caso das representações históricas, o Messias tanto pode ser representado na idade madura como na infância, destacando-se pela relativa abundância, os presépios, representação artística do Nascimento de Jesus (Mt. 1,25 e Lc. 2,6-7). Iconografia atingindo o auge na Europa durante o séc. XVI⁹⁹, parece ter sido muito frequente na imaginária móvel luso-oriental e na gravura mogol¹⁰⁰, também enquanto estrutura efémera: "Fazem os irmãos devotos presepes e dos mais ricos sepulchros da India"¹⁰¹.

Nestas peanhas do Bom Pastor, o Presépio encontra-se em gruta (Orígenes, Pr.Ev.Tg.18,19 e Ps. Mt. 13 e 14) central inferior, um elemento significando a pobreza na iconografia dominicana e franciscana¹⁰² e que nas peanhas do Bom Pastor é forrada no interior por encaracolamentos simbolizando nuvens, por vezes vegetação e ainda delimitado na parte superior por cabeças de anjo (Fig. 75). A sua representação segue o modelo quatrocentista divulgado pela devoção franciscana (Vitae Christi franciscanas) do Presépio Adoração. Isto é, Cristo desnudado e deitado nas palhas é adorado, por Nossa Senhora e S. José, respectivamente à direita e à esquerda por vezes, como acontece aqui, por dois animais (Ps. Ev. Mt)¹⁰³. Assim, os presépios das peanhas de bons pastores indo-portugueses, seguem um protótipo iconográfico o qual caracteriza um gravura de Adriaen Collaert de 1593 existente na obra "Psalmodia Eucharistica" do espanhol Melchior Prieto, obra muito divulgada no séc. XVII¹⁰⁴. Este modelo quase obrigatório mostra o Menino Jesus, ao centro, desnudado e deitado nas palhas e com os pés virados para o expectador, distribuindo-se as restantes figuras de forma simétrica. Em primeiro

⁹⁹ WILHELM, P. e RED. - *Geburt Christi*, in Kirchbaum, E. et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. I, 1970, p. 114.

¹⁰⁰ LÖWENSTEIN, Felix zu - *Christliche Bilder in Altindischer Malerei*, Münster, Ascendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1958, p. 15.

¹⁰¹ GONÇALVES, Sebastião - *Primeira parte da história dos religiosos da Companhia de Jesus e do que fizeram com a divina graça na conversão dos infieis a nossa sacra fee catholica nos reynos e provincias da India Oriental*, Coimbra, Atlântida, vol. I, 1957, p. 452.

¹⁰² Idem - *ibidem*, p. 94.

¹⁰³ ALMEIDA Carlos Alberto Ferreira de - *O Presépio na Arte Medieval*, in sep. da "Revista Arqueologia", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1983, p. 12.

¹⁰⁴ Adriaen Collaert segundo B. Passeri, *A Adoração dos Pastores*, 1593, in VETTER, Ewald, *Ob. cit.*, est. XXXVI, grav. 58.

plano, encontra-se um anjo de cada lado do Menino (Lc. 2, 9- 14) e um pouco mais longe, junto às duas paredes da gruta, um pastor (Lc. 2,15- 16). Em segundo plano, estão esculpidos Nossa Senhora e S. José à direita e à esquerda vestidos segundo modelo antiquizante de finais do séc. XV/séc. XVI (Nossa Senhora tem uma túnica e um véu cobrindo a cabeça, enquanto S. José veste, como os apóstolos, um túnica com um cinto, um manto e botas, elemento mais raro)¹⁰⁵, sendo finalmente a cena completada ao fundo da gruta por um boi e um burro aquecendo o Menino com o seu bafo.

Nesta iconografia muito conservadora, podem-se observar escassas variações, expressas, por exemplo, na alteração do número das figuras¹⁰⁶, na representação do Menino Jesus, não deitado sobre as palhas, mas sobre o chão (nº cat. 95), sobretudo, através de diferentes posições, atributos, pormenores de vestuário dos " pais terrenos" de Cristo e dos pastores.

Portanto, Maria e José, vestidos nestas representações, aliás como em todas as representações nas peanhas pertencentes a *Bons Pastores* indo-portugueses, com trajés arcaizantes podem estar de pé (posição, aparentemente, mais comum) ou de joelhos (nº cat. 140).

Por vezes, José tem o chapéu, símbolo da virgindade de Maria¹⁰⁷, pendurado e/ou apoia-se num bastão (Fig. 58).

Os pastores, simbolizando a divulgação da Boa Nova (Lc. 2,17- 20), estão representados sempre de pé, e geralmente vestem túnica com um padrão lembrando a pele de velo, em alguns casos, com calças¹⁰⁸.

Todavia, os pastores podem apresentar-se vestidos com trajés quinhentistas (Fig. 75).

¹⁰⁵ KASTER, G. - *JOSEPH von Nazareth*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. VII, 1974, p. 213.

¹⁰⁶ Por exemplo, em um Bom Pastor, ao qual não nos foi possibilitado, infelizmente, acesso, e que se encontra publicado no Catálogo do Leilão de Marfins, Pratas, Pintura, Porcelanas e Móveis organizado pela Silva's Leiloeiros em 10 e 11 de Maio de 1990, pp. 27-28, nº cat. 78, no lugar geralmente ocupado pelo par de anjos, apenas se encontra uma figura sem asas (anjo?).

¹⁰⁷ WILHELM, P. e RED.- Art. cit., p.91.

¹⁰⁸ TÁVORA, B. - *Imaginária Luso-Oriental*, p. 89, nº cat. 120.

Ainda entre as representações de Cristo em idade infantil, devem-se referir as representações do Menino Jesus sentado em socalco intermédio sob a Fonte da Vida.

Iconograficamente, trata-se da repetição do Menino Jesus Bom Pastor, pois o Menino Jesus encontra-se vestido com túnica de velo, em alguns casos, rodeado por ovelhas (Figs. 81 e 82), composição presente em uma gravura de Philipp Galle (1537-1612)¹⁰⁹.

Em algumas peças, o Bom Pastor sacia a sede a uma ovelha (Fig. 81), cena que lembra uma gravura dos Países Baixos Meridionais, na qual o *Divino Pastor* dessedenta sete pequenas ovelhas¹¹⁰.

Por vezes, nas peanhas o *Bom Pastor* segura uma cruz (Fig. 82.), pois quem não tomar a cruz de Cristo para O seguir, não será digno do Messias (Mt. 10,38). Iconografia simbolizando a Paixão permanente do Salvador desde o momento do Nascimento data pelo menos, de 1450, quando foi representada em um livro de horas dos Países Baixos do Norte, dado que a mística dava grande preferência à Infância e à Paixão de Cristo¹¹¹. Posteriormente, é revitalizada pela arte pós-tridentina, em particular através da gravura dos irmãos Wierix prefigurando o Menino Jesus a carregar cruz, por vezes, com outros instrumentos da Paixão, o que significa uma devoção divulgada pela ordem jesuítica¹¹².

¹⁰⁹ Philipp Galle, Cristo como Fonte da Vida, in DOLDERS, Arno - *Netherlandish Artists, Philippe Galle*, Nova Iorque, Abaris Books, Coleção The Illustrated Bartsch, vol. 56, 1987, p. 208, grav. 5001.

¹¹⁰ KNIPPING, J. B.- *Ob. cit.*, vol. II, p. 467.

¹¹¹ BRAUNFELS, W.- *Leben Jesu*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. III, 1971, p. 74.

¹¹² Idem - *ibidem*, vol. I, p. 113.

Na escultura mais rica¹¹³ a que tivemos acesso (Figs. 75) a iconografia relativa ao nascimento e à infância de Jesus é ainda completada por outras cenas, nomeadamente a Anunciação¹¹⁴, a Adoração dos Magos, a Fuga para o Egipto, a Apresentação no Templo e a Circuncisão¹¹⁵.

A Anunciação, comunicação da Incarnação de Cristo pelo Arcanjo S. Gabriel a Maria (Lc. 1,26- 38) e um dos temas maiores da arte cristã, em especial da arte gótica¹¹⁶, encontra-se nesta peça à direita no socalco inferior.

Esta representação (Fig. 75.2) que se assemelha a uma gravura de J. Wierix de 1593 (Fig. 76) e a uma gravura europeia colada ao album mogol (Fig. 77) de Djanguir (1609-1618), segue o modelo iconográfico mais comum. Portanto, a representação em questão visa simbolizar dois espaços diferentes, pois o anjo está de perfil ao lado direito, numa atitude de quem chega, enquanto Maria está em posição frontal, dado que já se encontrava no interior da casa¹¹⁷. S. Gabriel de pé aponta para o rolo escrito, atributo do séc. XI¹¹⁸ e Nossa Senhora ajoelha em genuflexório onde está pousado o livro. Trata-se da plasticização da versão do Pseudo-Boaventura, obra surgida em finais do séc. XIII dentro do círculo franciscano e segunda a qual, Maria lia um livro, quando o anjo chegou¹¹⁹. Nossa Senhora pousa a mão sobre o peito, simbolizando a sua resposta ao anjo: "Eis aqui a escrava do Senhor, faça-se em mim, segundo a Tua palavra (Lc. 1, 38)".

113 Tal como o Arq. J. J. Felgueiras, pensamos que as peças mais ricas serão fruto duma encomenda especial eventualmente realizada pelos mestres.

114 Entendemos incluir esta representação neste contexto, pois trata-se do início da vida humana de Cristo, dado que o anúncio do anjo a Maria coincide com a Incarnação do Senhor.

115 Durante os sécs. XVI-XVII a Circuncisão, a Apresentação e a Fuga para o Egipto são celebradas como festas da Infância. (ARIËS, Philip - *A criança e a vida familiar no Antigo Regime*, Lisboa, Relógio de Água Editores, 1988, p. 152)

116 ALMEIDA Carlos Alberto Ferreira de - *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal, Estudo Iconográfico*, Porto, Instituto de História de Arte/Faculdade de Letras do Porto, 1983, p. 3.

117 Idem - *ibidem*, p. 3.

118 SCHILLER, Gertrud - *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, vol. I, Güttersloh, Güttersloher Verlagshaus, 1966, p. 49.

119 Idem - *ibidem*, p. 53.

A cena é completada por árvore, um símbolo de Maria e do próprio Cristo na *Vita Christi* de Ludolfo da Saxónia¹²⁰, uma obra muito difundida no séc. XVI, também no Oriente¹²¹ e que tal como a Lenda Áurea de Jacques de Voragine e a Imitação de Cristo exercem uma profunda influência em S. Francisco Xavier¹²².

A Adoração dos Reis Magos, cena apenas referida no primeiro dos evangelhos canónicos, nomeadamente em Mt. 2, 11, constitui uma das primeiras epifanias ou manifestação aos homens de Deus Encarnado.

Na arte, surge na época paleo-cristã, conhecendo numerosas representações de grande qualidade nos sécs. XV. e XVI¹²³.

Na peanha do Bom Pastor em estudo (Fig. 75.1) encontra-se ao centro do socalco intermédio e é delimitada por jorros de água caíndo da Fonte da Vida que a encimam.

À esquerda, Nossa Senhora, sentada em posição frontal, segura o Menino também sentado, desnudado, e abençoando, iconografia italiana do séc. XIV¹²⁴. Ao centro, estão os dois reis magos mais idosos (Gaspar e Belchior)¹²⁵ ajoelhados e com as coroas pousadas, iconografia tardo-medieval significando a submissão dos poderosos do mundo terreno a Cristo e primeira homenagem dos gentios para S.^{to} Agostinho¹²⁶, enquanto Baltasar (o mago mais jovem) se encontra no lado oposto do Menino e de Nossa Senhora. Melchior tem a coroa na cabeça e está de pé, talvez devido a uma questão de simetria, pois, assim, tem aproximadamente a mesma altura que Maria. A cena é encimada pela estrela que avisou os magos do Nascimento do Menino Jesus e os guiou ao Redentor (Mt. 2,9-10).

120 ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de - *A Anunciação...*, p. 6.

121 *Carta de Lopo Soares a Frei António do Louro*, in "Documentação para a História das Missões...", ed. de A. da Silva Rego, vol. I, 1947, p. 336.

122 SCHURHAMMER, Georg - *Francis Xavier, His Life, His Time*, vol. I, Roma, Arquivo Histórico da Sociedade de Jesus, 1973, pp. 175-176.

123 SEIBERT, Jutta - *Ob cit.*, p. 85.

124 SCHILLER, Gertrud - *Ob cit.*, vol. I, 1966, p. 41.

125 RÉAU, Louis - *Ob. cit.*, tomo II, 1957, p. 240.

126 Idem - *ibidem*, p. 246.

A Circuncisão de Cristo (Lc. 2,21) tem um importante significado teológico, pois trata-se do momento em que o Redentor recebe o Seu nome e que o Seu sangue é, pela primeira vez, vertido, portanto, primeira referência à Crucifixão¹²⁷.

Nas artes plásticas, o tema divulga-se desde, pelo menos, o séc. X ao séc. XVI em sequências de imagens (miniaturas, desenhos, gravuras), a partir do séc. XIV, em altares relativos à Vida de Cristo e da Virgem¹²⁸. Mais tarde, constitui uma representação muito importante na decoração de igrejas e capelas jesuíticas, dado que se trata duma celebração intimamente ligada à denominação de Cristo¹²⁹. Daí que, em todo o lado, a associação do nome de Jesus com o Seu sangue na Circuncisão constitui um facto central da prédica jesuítica. Na obra "Imago Primi Saeculi", obra marcando o centenário da ordem (1640), escreve-se acerca da Festa da Circuncisão: "Neste dia, o nome de Cristo é associado a Seu sangue, por lo qual nosotros, los jesuitas, debemos estar presentes a dar nuestro sangue por este nombre"¹³⁰. Destaca-se ainda na divulgação desta representação entre a Ordem do Carmo, para a qual o Monte Carmelo era o Mons Circuncisionis¹³¹ e os Franciscanos, que celebram, desde o séc. XVI, a Festa do Nome de Jesus, a qual é quase uma repetição da Festa da Circuncisão¹³².

Na peça em estudo, a cena da Circuncisão encontra-se à esquerda do socalco intermédio e segue o modelo medieval e que caracteriza um desenho de Martin de Vos¹³³, artista gravado pelos irmãos Wierix¹³⁴, pois S. José segura o Menino sobre um altar ao centro da cena, enquanto o sacerdote (sentado, para não parecer mais alto do que o Messias?) procede à "operação"¹³⁵, encontrando-se Nossa Senhora no lado contrário do sacerdote.

127 SCHILLER, Gertrud - *Ob. cit.*, vol. I, p. 99.

128 ISERMEYER, Ch. A.- *Beschneidung Christi*, in Kirchbaum, E. et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. I, 1968, p. 271

129 KNIPPING, J. B. - *Ob. cit.*, vol. I, p. 199.

130 SEBASTIÁN, Santiago - *Ob. cit.*, pp. 275-276.

131 RÉAU, L. - *Ob. cit.*, tomo II, 1957, p. 258.

132 AURENHAMMER, Hans - *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Wien, Verlag Bruder Hollinek, vol. I, 1957-1967, p. 352.

133 Martin de Vos, desenho, Albertinamuseum, Viena, in ESTELLA MARCOS, M. - *Algunos relieves en marfil hispano-filipinos y sus posibles fuentes de inspiración*, in "Archivo Español de Arte", vol. XVIII, nº 170, Abril-Junho de 1970, s/p., lâmina IV.

134 LEGNER, ANTON - *Der Gute Hirt*, p. 37.

135 Idem - *ibidem*, p. 355.

Este ciclo iconográfico da Infância de Cristo é completado pela representação da Fuga para o Egípto (Mt. 2,13- 15), a qual ocorre após o anjo ter exortado S. José em sonhos a fugir, para evitar que o Menino fosse morto a mando de Herodes.

Na peanha desta escultura, esta cena, a qual se encontra à esquerda do socalco intermédio, segue basicamente o modelo mais comum, definido já no séc. VI, e que mostra S. José a puxar pelas rédeas o burro onde Maria está sentada de frente com o Menino¹³⁶ e que, na Idade Média surge, assim como a Adoração dos Magos, essencialmente integrado em ciclos da vida de Cristo e de Maria¹³⁷.

Todavia, a iconografia é enriquecida pelo bastão que S. José leva aos ombros e onde pende recipiente, objecto correspondendo ao barril de vinho e donde José bebe várias vezes para recuperar as forças, e que constitui detalhe tardo-medieval inspirado pelos mistérios¹³⁸.

Até ao momento, temos conhecimento de três Bons Pastores (Figs. 58, 59 e 75.1) cujas peanhas apresentam o Baptismo de Cristo (Mt. 3,13-17; Mc. 1,9-11; Lc. 3,21sgs; Jo. 1,29- 34, Rom. 6,3sgs, 1 Cor. 10,1-4, Jo. 3,5).

Episódio central da História da Salvação ou teofania composta de dois elementos, a Purificação e Descida do Espírito Santo (Jo. 1,33), representa a Revelação do encargo messiânico de Jesus¹³⁹ e marca o início da obra redentora de Cristo na terra, terminada exactamente pela ordem do Messias aos apóstolos, para baptizarem os fiéis (Mt. 28,9).

A ligação do sacramento do Baptismo com o Bom Pastor proposta nestas peças data do séc. III, pois num sarcófago de cerca de 270, Via Salaria, Roma, Cristo recebe o Baptismo e acaricia simultaneamente a ovelha do Bom Pastor (as duas representações estão juntas), indicando a comunidade de baptizados, ou seja, as ovelhas salvas pelo Pastor e pelo Baptismo¹⁴⁰.

¹³⁶ SCHILLER, G. - *Ob. cit.*, vol. I, p. 128.

¹³⁷ SCHWEICHER, C. e JÁSZAI, G. - *Flucht nach Ägypten*, in Kirchbaum, E., *et al.*, "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. II, 1970, p.43.

¹³⁸ RÉAU, Louis - *ob. cit.*, tomo II, 1957, p. 275.

¹³⁹ RED - *Taufe Jesu*, in Kirchbaum, E., *et al.*, "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. IV, 1972, p. 247.

¹⁴⁰ SCHILLER, G. - *Ob. cit.*, vol. I, p. 142, fig. 353.

Contrariamente à escultura em madeira (Fig. 59)¹⁴¹, as duas outras peças, onde se encontra representado o Baptismo de Cristo na parte frontal, apresentam dimensões consideráveis, dado que o bloco principal da peça da fig. 75 atinge os 370 mm, enquanto a peanha do Bom Pastor da figura 58 mede 310 mm de altura.

Ns três casos, a cena encontra-se curiosamente a uma altura e em um enquadramento diferentes.

No caso do Bom Pastor em madeira, a cena encontra-se ladeada por colunas na parte (aqui, principal) inferior da peça. Na peça da figura 58 está ao centro do terceiro socalco sob a taça principal da Fonte da Vida e é delimitada lateralmente por dois jorros de água caíndo da mesma. Finalmente, no Bom Pastor da fig. 75 está esculpido no topo do socalco central.

Iconograficamente, todas as representações juntam o modelo do Baptismo por imersão¹⁴², a iconografia ocidental mais comum até ao séc. XIV, e o Baptismo por aspensão, modelo italiano do séc. XIV¹⁴³. De facto, S. João Baptista, vestido com a habitual pele de animal (Mc. 1,6) verte água sobre a cabeça de Cristo que, em sinal de humildade, se encontra a uma altura inferior a S. João, está vestido com simples cendal e pode ter as pernas imersas na água (Figs. 58 e 59), ou está representado de forma irrealista sobre a água (Fig. 75.1).

Esta iconografia "dupla" observada em gravuras do séc. XVI¹⁴⁴ apresenta pequenas variações expressas em posições, nos atributos das figuras e pequenos pomenores. Assim, Cristo é representado de frente (Figs. 58 e 59) ou de perfil (Fig. 75.1), tendo os braços cruzados sobre o peito (Figs. 58 e 59) ou as mãos em posição de oração (Fig. 75.1). Por sua vez, o Baptista encontra-se de pé (Fig. 58 e 75) e ajoelhado sobre um rochedo (Fig. 59), símbolo da humildade de Cristo na iconografia pós-tridentina¹⁴⁵, ou apoia-se em bastão (Fig. 58), sendo a cena encimada neste último caso pela pomba do Espírito Santo.

¹⁴¹ Trata-se da dimensão da totalidade da peça indicada na obra, através da qual, conhecemos o *Bom Pastor* em causa (TÁVORA, B. - *A Imaginária Luso-Oriental*, p. 83, nº cat. 109).

¹⁴² "Nos baptismos usam das mesmas cerimónias e solenidades que nos casamentos. O padre mergulha a criança três vezes na água." (*Viagem de Francisco Pyrad de Laval*, vol. II, p. 79)

¹⁴³ RED. - *Taufe Christi...*, p. 250.

¹⁴⁴ Francisco Salviati, O Baptismo de Jesus Cristo, 1575, in HAAN, Bierens de - *Ob. cit.*, p. 75, nº cat. 56.

¹⁴⁵ MÂLE, Émile - *L' Art Religieux du XII. au XVIII, Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Arrnand Colin, 1984, p. 26.

Na peça da figura 75, o ciclo cristológico é completado ainda por várias cenas ligadas ao final da vida terrena ou Glorificação de Cristo, interpretadas como a ordem de Cristo a S. Pedro "Apascenta as minhas ovelhas"¹⁴⁶, a Ressurreição, o Envio dos apóstolos e a Ascensão, cena que na arte paleo-cristã é, aliás, representada, com frequência, junto à Ressurreição¹⁴⁷. Portanto, o socalco intermédio do lado direito tem esculpido dois homens sentados perante um fundo decorado com uma árvore e tendo aos pés algumas ovelhas, uma iconografia interpretada como a conversa entre Cristo e Pedro da passagem bíblica da "Pasce oves meas" ou "Apascenta as minhas ovelhas" (Jo. 21,15-19), a qual ocorre durante uma das aparições de Jesus às pessoas mais próximas, nomeadamente durante a Aparição aos discípulos no Mar de Tiberíades (Jo. 21,1-23), para que estes possam comprovar a Sua Ressurreição corpórea. Representação paleo-cristã rara e discutível, esta passagem do Evangelho de João pode surgir como simples ilustração a partir do séc. IX ou em ligação à Entrega das Chaves (Mt. 16,19), cena simbolizando a primazia de Pedro, entre os apóstolos, desde o séc. XII. Na Época Moderna são relevantes os desenhos de Rafael destinados aos cartões das tapeçarias para a Capela Sistina relacionando estas duas passagens bíblicas¹⁴⁸ e a pintura dos sécs. XVI-XVII figurando a passagem joanina¹⁴⁹.

Sobre a representação anterior vislumbra-se a Ressurreição de Cristo (Mt. 28, 1-10, Mc. 16, 1-8, Lc. 24, 1-9, Jo. 20, 1-18, Act. 1, 21-22, 1 Cor. 15, 1, Ef. 4, 8-10, 1 Petr. 3,19), um episódio central da mensagem da Salvação e importante componente nos escritos da Contra Reforma¹⁵⁰.

Cristo tem o peito descoberto "simbolizando" a chaga motivada pela Crucifixão, a mão direita erguida em sinal de benção ou de oração (*Dextera Dei*) e a mão esquerda segurando haste da cruz, um protótipo iconográfico da Ressurreição que se impõe a partir do séc. XIII¹⁵¹, e pisa esqueletos, um popular símbolo da morte desde a Baixa Idade Média¹⁵².

¹⁴⁶ Agradecemos esta classificação ao Prof. Doutor Fausto Martins.

¹⁴⁷ WILHELM, P. - *Auferstehung Christi*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie, ...", vol. I, 1968, p. 202.

¹⁴⁸ MEDDING, W.- *Erscheinung des Auferstandenen (7)*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie, ...", vol. I, 1968, p. 673.

¹⁴⁹ SCHILLER, Gertrud - *Ob. cit.*, vol. III, 197.

¹⁵⁰ AURENHAMMER, Hans - *Ob. cit.*, pp. 241-242.

¹⁵¹ Idem - *ibidem*, pp. 75-76.

¹⁵² SEBASTIÁN, S. - *Ob. cit.*, 1981, pp. 100-101.

Finalmente, no socalco superior esquerdo, encontra-se uma representação interpretada como as duas últimas cenas da vida de Cristo na terra, isto é, o Envio por Cristo dos Apóstolos para a Missionaçãõ (Mt. 28, 19, Mc. 16, 15, Lc. 24, 47) e a Ascensãõ do Messias (Mc. 16, 19, Lc. 24, 50-53, Act. 1, 9-11).

A Ascensãõ, tema pertencente ao conteúdo dogmático mais antigo do Cristianismo, e que, como a Ressurreiçãõ, significa o Triunfo sobre a Morte e a elevaçãõ para Deus, começa a ser representada no séc. IV¹⁵³. Mais tarde, integra sequências de imagens da Vida ou da Paixãõ de Cristo em altares tardo-medievais e durante o séc. XVI¹⁵⁴, por vezes - como acontece nesta peça - junto ao Envio dos Apóstolos¹⁵⁵.

Portanto, nesta representaçãõ, Cristo vestido (dado obrigatório que serve para distinguir esta cena da iconografia da Ressurreiçãõ¹⁵⁶) está em posiçãõ frontal (posiçãõ mais comum¹⁵⁷), tem as mãos erguidas e com as palmas viradas para o expectador para acentuar o movimento de elevaçãõ, enquanto duas figuras (apóstolos) ajoelhadas, perante o Mestre ascendendo aos céus, começam a orar. Esta cena de glorificaçãõ do Messias é ainda emoldurada por cabeças de anjo, dado que na literatura medieval se trata dum momento interpretado como peça de triunfo¹⁵⁸.

153 SCHMID, A. A. - *Himmelfahrt Christi*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. II, 1970, p. 268.

154 Idem - *ibidem*, p. 275.

155 MYSLIVEC, J. - *Apostel*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. I, 1968, p. 168.

156 SCHILLER, G. - *Ob. cit.*, vol. III, p. 143.

157 SCHMID, A. A. - *Art. cit.*, p. 276.

158 KNIPPING, J. B. - *Ob. cit.*, vol. I, p. 227.

Embora se trate dum elemento arquitectónico, decidimos integrar a Fonte da Vida (Gn 2, 10- 14; Sl. 35, 9sgs; 41, 2; Cânt. 4, 12- 15; Jo. 4, 14, Apoc. 22, 1sgs) entre as representações cristológicas de carácter simbólico, pois no Novo Testamento Cristo auto-proclama-se como a Fonte da Vida ou da Salvação (Jo. 4,14 e 7,38).

A relação deste símbolo com o Baptismo aludida na passagem bíblica Ef. 5,26 e depois por Tertuliano¹⁵⁹ é particularmente explícita nas peças em causa. Ou seja, em três casos (Figs. 58, 59 e 75), o Baptismo ocorre no interior da taça principal da Fonte da Vida, da qual bebem em todas as representações, um par de pássaros, por vezes, acompanhados de ovelhas, cena simbolizando na arte paleo-cristã a participação do crente na graça do Baptismo e da vida eterna¹⁶⁰.

De igual forma, a combinação principal, quase obrigatória, deste elemento com a representação do Bom Pastor, tema principal, parece provir da Igreja Primitiva. Pois Tertuliano, na sua obra *Vida de Constantino*, III 49 informa-nos que este imperador (após 280-337) convertido ao Cristianismo terá mandado colocar esculturas do Bom Pastor como rapaz entre as Suas ovelhas sobre as fontes de Constantinopla¹⁶¹.

Mais tarde, Jean Van Eyck (cerca de 1370-1426) deverá ter sido o primeiro artista a juntar o Menino Jesus e a Fonte da Vida em uma pintura actualmente no Museu de Belas Artes, Antuérpia¹⁶².

Por sua vez, o gravador H. Goltzius (1558-1616) representa em uma série de alegorias relativas à Vida de Cristo, o Menino Jesus encimando e enchendo a Fonte da Vida através do sangue a escorrer de chaga lateral¹⁶³.

Nas peanhas do Bom Pastor, a Fonte da Vida está esculpida na parte central superior e é formada, na sua forma mais simples, por mascarão, do qual cai água representada por fio (Figs 69, 61 e 62), que pode estar torcido (nº cat. 134), às vezes, dividindo-se em dois na parte inferior ou por dois fios entrelaçados jorrando para o interior de taça inferior, que pode ser segura pelo Baptista (Fig. 80).

159 REYBEKIEL, W. v.- *Der Fons vitae in der Christlichen Kunst*, in "Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde", 1934, p. 88.

160 SCHILLER, G. - *Ob. cit.*, vol. IV, p. 64.

161 BOGLER, T. - *Art. cit.*, p. 174.

162 KNIPPING, J. B.- *Ob. cit.*, vol. II, p. 468.

163 HAUSSHERR, R.- *Art. cit.*, p. 406.

O outro modelo bastante comum e um pouco mais elaborado mostra um colunelo partindo do centro de taça inferior e servindo de suporte a duas taças sobrepostas de menor dimensão, rematadas no topo por dois fios de água caíndo lateralmente (Figs. 48, 49)

Por vezes, este modelo de fontes é constituído apenas por duas taças. (Nos cat. 75, 76 ou 137)

Em alguns casos, as fontes são encimadas por um anjo, de cujas mãos caem dois jorros de água (Figs. 48, 49, e. o.), uma imagem que poderá substituir a figura de Cristo na mesma posição em gravuras da Fons Vitae¹⁶⁴, ou a escultura profana encimando bastantes fontes italianas da Renascença¹⁶⁵.

Um outro tipo de Fonte da Vida consiste em taça superior de dimensão maior, da qual jorra de mascarões exteriores (como acontece na referência anterior) água para um par de taças laterais a uma altura inferior (Fig. 75).

Vários exemplares combinam este último modelo com um dos modelos anteriores, mais frequentemente, com o modelo das taças sobrepostas (Figs. 64, 65, 72, 73, 74, 81 e 82). Trata-se duma iconografia que poderá ter sido inspirada pela Fonte da Vida ou da Misericórdia tardo-medieval, imagem na qual Cristo na Cruz pende sobre recipiente no qual cai o Seu sangue que depois escorre através de quatro mascarões para um recipiente inferior, junto ao qual, por vezes encimando-o, se podem encontrar figuras, como Santa Madalena e Maria Egípcíaca ou Pedro e Paulo¹⁶⁶ ou membros de ordens religiosas, a saber: Franciscanos, Dominicanos, Capuchinhos, Agostinhos, Jesuítas, relacionado com a crescente devoção desde a Idade Média final pelo sangue de Cristo¹⁶⁷. Finalmente, os colunelos podem ser tronco-cónicos (Fig. 48), cilíndricos (Fig. 64), terem perfil bojudo (Figs. 65, 72 e 73), em casos mais elaborados, serem inseridos em meia-cana (Fig. 51, 52, 54.1 e 55.1), lisos (Figs. 50, 51, 52) ou apresentarem decoração de bandas de perlado alternando com bandas lisas na diagonal (Fig. 48, 54.1), podendo as taças apresentar uma prolixa decoração exterior tendo para além de mascarões, dos quais jorra, por vezes, água, folhagem.

¹⁶⁴ Juan Schorquens, O Fons Vitae no Jardim do Paraíso, in VETTER, Ewald - *Ob. cit.*, est. VII, grav. 7.

¹⁶⁵ Gabriele Giolito de Ferrari: *Página do 'Il Decameron' de Giovanni Boccaccio, Veneza, 1550*, in Kaufmann, Georg, "Die Kunst des 16. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte", vol. VIII, Berlim, Propyläen Verlag, 1990, grav. 155.

¹⁶⁶ THOMAS, A. - *Brunnen*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie..", vol. I, 1968, p. 333.

¹⁶⁷ KNIPPING, J. B. - *Ob. cit.*, p. 470.

Ainda entre as representações cristológicas de carácter simbólico, são referidas a representação do Pelicano alimentando as crias com a própria carne, iconografia também muito frequente ao centro de colchas indo-portuguesas.

A representação surge na arte paleo-cristã como Alegoria da Paixão e da Ressurreição de Cristo. Posteriormente, simboliza em S. Boaventura¹⁶⁸ e S. Tomás de Aquino (1224-1274), teólogo que designa Cristo como "Pio Pelicano" que dá o Seu sangue purificador para lavar os pecados dos homens, também a Eucaristia (Mt. 26, 26-28; Mc. 14, 22-24; Lc. 22, 19-20; Jo. 6, 53-58; 1 Cor. 11, 23-29), concepção que explica a presença desta iconografia em tabernáculos e custódias¹⁶⁹.

A sua representação divulga-se sobretudo na pintura italiana do séc. XIV ligada à prédica dominicana¹⁷⁰.

Na peanhas do Bom Pastor e talvez em relação com a concepção de Tomás de Aquino, aparece sempre ligada ao acto do Baptismo. Ou seja, encontra-se junto à Fonte da Vida e, por vezes, forma *pendant* com S. João Baptista (Figs. 49, 52 e 55.1) colocado no lado contrário deste elemento arquitectónico. Em algumas peças, a alegoria pode ainda encimar a Fonte da Vida (Figs. 58, 72 e 73), como é o caso de uma gravura a cobre da início do séc. XVI aberta pelo alemão Mestre ES¹⁷¹.

¹⁶⁸ VETTER, Ewald - *Ob. cit.*, p. 37.

¹⁶⁹ SAUSER, E. - *Pellikan*, in Höfer, Joseph e Rahner, Karel (edit), "Lexikon für Theologie und Kirche", 2ª edição, vol. 7º, 1962, p. 253.

¹⁷⁰ RÉAU, Louis - *Ob. cit.*, tomo I, 1955, p. 95.

¹⁷¹ VETTER, Ewald - *Die Kupferstiche ...*, p. 310, grav. 167.

Em paralelo à sua grande divulgação enquanto representações isoladas, a iconografia hagiológica encontra também um importante suporte nas peanhas do Bom Pastor, pela quantidade e, sobretudo, pela variedade e pelo âmbito cronológico. Pode tratar-se de santos bíblicos (S. João Baptista, Nossa Senhora e S. José, apóstolos e evangelistas), santos da Idade Média (S.^{to} Antão e S. Paulo Eremitas) e/ou membros de ordens religiosas (Franciscanos, Dominicanos, Jesuítas).

Cronologicamente, este ciclo inicia-se com S. João Baptista, último e mais importante profeta e precursor de Cristo (Mt. 11,13), ligando, portanto, o Velho e o Novo Testamento.

Santo merecedor de importante devoção popular é venerado, desde o séc. IV, como patrono de muitas igrejas e modelo da vida ascético-monacal (virgo) pelas comunidades religiosas, em especial, pelos Carmelitas, pois estes consideravam-no membro da sua ordem¹⁷². Na arte europeia, esta devoção explica a introdução deste santo, a partir do séc. XVI, em sequências de gravuras de santos eremitas ou patronos das ordens¹⁷³.

Exepto em um caso (Fig. 79), onde o Baptista apresenta panejamentos de tecido, a sua iconografia segue, em todos os casos, o modelo habitual de profeta e penitente também comum à imaginária indo-portuguesa de vulto¹⁷⁴, modelo definido já na época constantiniana. Ou seja, o santo tem cabelo desgrenhado, está vestido com túnica de pele de animal apertada com cinto de couro (Mc. 1, 6), descalço e pode estar aparecer em diferentes fases da vida. Nomeadamente, pode estar representado como jovem, pois retirou-se com pouca idade para uma vida de asceta no deserto¹⁷⁵, um modelo comum em altares italianos datados do séc. XIII¹⁷⁶ ou em idade madura (Fig. 58).

Para além dos contextos já referidos (Baptismo ou como *pendant* da alegoria do Pelicano), S. João Baptista, pode ladear a Fonte da Vida, e ser acompanhado pelos evangelistas (nº cat. 97), S. Domingos ou S.^{to} António (Figs. 48).

172 SEBASTIÁN, Santiago - *Ob. cit.*, p. 240.

173 WEIS, E. - *Johannes, der Täufer*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. VII, 1973, p. 165.

174 *A Expansão Portuguesa e Arte do Marfim*, pp. 161-162, nºs cat. 460-468.

175 *Idem - ibidem*, p. 165.

176 *Idem - ibidem*, p. 172.

Em um caso (Fig. 71), o santo está sentado no lugar geralmente ocupado pela Fonte da Vida e é ladeado por par de cabeças de anjo, podendo também encontrar-se sob a Fonte da Vida a dessedentar, à semelhança do Bom Pastor (Fig. 81) uma ovelha¹⁷⁷, com S. Jerónimo no interior de socalco lateral inferior (Nº cat. 59), junto a Madalena (nº cat. 59), como acontece em pintura da Escola de Rimini, séc. XIV, Perugia¹⁷⁸ ou na parte frontal da peanha a receber água jorrando dum mascarão superior (Figs. 79 e 80).

Quando se encontra junto à Fonte da Vida, pode estar de frente (Fig. 49) ou de perfil (Fig. 55.1) e aponta, em geral, com a mão direita, para o Bom Pastor (Fig. 49 e 55.1), o verdadeiro Salvador e, por vezes, segura um cordeiro (Jo. 1,36) sobre o livro, atributo simbolizando a prece da concretização do Antigo Testamento e formando com o cordeiro uma "combinação" divulgada a partir da Idade Média final¹⁷⁹.

Apesar de constituir importante invoção da imaginária luso-oriental, demonstrada por quantidade e qualidade de peças, nas peanhas do Bom Pastor as figuras de Maria não pretendem consubstanciar devoções próprias, mas justificam-se, enquanto participante directa nos acontecimentos da vida de Cristo aqui presentes, designadamente o Presépio, a Circuncisão, a Adoração dos Pastores, a Adoração dos Magos e a Fuga para o Egipto.

Exeptuando na Adoração dos Magos (Fig. 75.1), Maria aparece, aliás, sempre com S. José, nomeadamente junto à Fonte da Vida¹⁸⁰, representação frequente, quando se trata do modelo das várias taças sobrepostas¹⁸¹. Neste caso, Nossa Senhora encontra-se sempre à direita e S. José à esquerda da mesma e ambos colocam os braços em posição de oração. Isto é, Maria tem geralmente as mãos postas, enquanto José tem os braços cruzados sobre o peito (Fig. 63 e segs.), embora também possa colocar as mãos na mesma posição de Nossa Senhora (Fig. 70.1)

177 TÁVORA, B. - *Imaginária Luso-Oriental*, p. 89, nº cat. 119.

178 WEIS, E. - *Johannes, der Täufer...*, p. 175.

179 *Idem - ibidem*, p. 167.

180 A ligação entre a Fonte da Vida e os pais terrenos de Cristo data, pelo menos, de gravura francesa de 1510, na qual estes se encontram no interior de recipiente e recebem o Sangue de Cristo Crucificado encimando a fonte. (VETTER, Ewald - *Ob. cit.*, pp. 320-321)

181 Em geral, Nossa Senhora e S. José não ladeiam o modelo mais simples de Fonte da Vida caracterizado por água jorrando de mascarão para o interior de taça.

S. Pedro, figura predominante entre os doze apóstolos, porque chefe da Igreja primitiva, primeiro bispo e papa de Roma, torna-se oponente dos heréticos na arte da Contra Reforma¹⁸⁵.

Retratado nestas peças, segundo o seu habitual protótipo físico, designadamente crânio calvo circular, com caracól na testa, resquício da sua tonsura,¹⁸⁶ o "chefe dos apóstolos" pode vestir túnica antiquizante (Fig. 50) ou ter apenas a parte inferior do corpo coberta (Fig. 48), sendo na maior parte das peças, "acompanhado" por galo sobre a coluna, iconografia da traição e do arrependimento desta figura sacra (Mc. 14, 66, Mt. 27, 69sgs., Lc. 22, 54sgs.) muito comum na arte paleo-cristã e pós-tridentina¹⁸⁷.

Exeptuando um caso (Figs. 70.1 e 70.3), onde o santo de pé segura a chave, o símbolo do poder sacramental atribuído por Cristo a Pedro de abrir e fechar (Mt. 16,19) e o motivo divulgado a partir do séc. XV e, sobretudo, na Contra Reforma, ligado ao reforço da concepção dos papas, enquanto sucessores de Pedro¹⁸⁸, todas as restantes representações mostram S. Pedro penitente. Pois, o santo veste, por norma, apenas um cendal e está sentado com as mãos em duas posições possíveis. Pode ter as mãos postas em oração ou pousar a cabeça sobre a mão direita, posição que caracteriza o penitente em pintura mogol¹⁸⁹ e que constitui uma iconografia do arrependimento muito apreciada na Contra Reforma¹⁹⁰. Nestas representações em peanhas, Pedro apoia ainda o braço direito sobre o livro, símbolo da transmissão da Revelação por Cristo, pousado nos joelhos e segura a caveira (símbolo da penitência) na mão esquerda (Fig. 58 e 71), atributo que também pode estar pousado junto à figura, quando o santo tem as mãos postas em oração¹⁹¹.

¹⁸⁵ KNIPPING, J. - *Ob. cit.*, vol. II, p. 481.

¹⁸⁶ BRINKMANN, Heinrich - *Die Darstellung des Apostels Petrus, Ikonographische Studien zur Deutschen Malerei und Graphik vom ausgehenden Mittelalter bis zur Renaissance*, Düsseldorf, Verlag G. H. Nolte, 1936, p. 161.

¹⁸⁷ KNIPPING, J. B. - *Ob. cit.*, vol. II, p. 324.

¹⁸⁸ SCHILLER, G. - *Ob. cit.*, vol. III, p. 118.

¹⁸⁹ O Príncipe e o Eremita, in KÜHNEL, Ernst - *Moghul Malerei*, Berlim, Verlag Gebrüder Mann, 1955, p. 41, grav. 13.

¹⁹⁰ LASKE, K. - *Verleugnung Petri*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. II, 1970, p. 439.

¹⁹¹ *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, p. 105, nº cat. 256.

Contrariamente à iconografia europeia, onde, desde a Época Paleo-Cristã, S. Pedro integra comumente os ciclos de apóstolos¹⁹², nestas peças, este santo, que tanto pode estar representado ao centro ou lateralmente dos socalcos inferior ou superior, apenas aparece em um caso (Fig. 70) com outro apóstolo, mais concretamente formando *pendant* S. Tiago Maior.

Nos restantes exemplares, encontra-se junto a presépio e/ou a outros santos eremitas penitentes, em especial S. Jerónimo e S. Madalena (Figs. 48, 49 e outras), uma combinação que poderá ter sido inspirada pelos "Espelhos da Salvação" tardo-medievais mostrando a visualização conjunta de santos eremitas e penitentes, por norma, S. Pedro penitente (o galo é o atributo principal), Maria Madalena (geralmente, reclinada e com a caveira) e o Rei David, figura do Antigo Testamento¹⁹³. Ainda dentro do âmbito das artes gráficas, assumem particular destaque as séries de gravuras mostrando este tipo de santos abertas por Boécio à Bolswert e com primeira edição de 1612¹⁹⁴. De igual forma, esta composição ligando o Bom Pastor com santos eremitas penitentes remete para um quadro de pintor holandês da segunda metade do séc. XVI actualmente no Museu Lackenhall, Leiden, o qual mostra Cristo Bom Pastor rodeado por David, e pelos santos (eremitas e/ou penitentes) Pedro, Madalena e Jerónimo, entre outros elementos¹⁹⁵.

Para terminar, os eremitas recolhidos do mundo constituem figuras muito prezadas entre hindus e muçulmanos, por isso objecto comum de representação artística¹⁹⁶.

¹⁹² BRAUNFELS, W. - *Petrus, Apostel*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. VIII, 1976, p. 166.

¹⁹³ TIMMERS, J. J. M. - *Busse, Buss-Sakrament*, in Kirchbaum, E., et al., Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. I, 1968 p. 346.

¹⁹⁴ SPAMER, Adolf - *Ob. cit.*, p. 155.

¹⁹⁵ KNIPPING, J. - *Ob. cit.*, vol. II, p. 316.

¹⁹⁶ KÜHNEL, Ernst - *Moghul Malerei ...*, pp. 38-44, figs. 12-14.

Os evangelistas, figuras muito importantes na História da Igreja de Cristo, porque narradores da vida do Messias e autores dos Evangelhos Canônicos, são representadas desde a arte paleo-cristã e ganham renovada importância na arte das Reforma Protestante e Católica, ligado à discussão relativa ao papel das Sagradas Escrituras na religião¹⁹⁷.

Nas peanhas do Bom Pastor, vestem túnicas arcaizantes à maneira renascentista e identificam-se pelo cálamo e pelo livro (símbolos da sua actividade de autores das Sagradas Escrituras) e pelos elementos do Tetramorfo aos pés, encontrando-se, em geral, junto à Fonte da Vida (Fig. 58 e 74, entre outras), segundo uma composição lembrando o modelo iconográfico tardo-medieval e renascentista que mostra a Fonte da Vida encimada por Cristo a sangrar e rodeada pelos quatro evangelistas¹⁹⁸.

Neste caso, os evangelistas podem encontrar-se junto à Alegoria do Pelicano e/ou a outros santos, como João Baptista (nº cat. 97), Nossa Senhora e S. José (Figs. 81 e 82), S. Francisco de Assis e S.^{to} António (Fig. 74) ou S. Francisco de Assis e S. Domingos de Gusmão (Fig. 58).

No que respeita aos restantes apóstolos, apenas encontramos, até ao momento, a representação já mencionada de S. Tiago Maior (Fig. 70.1 e 70.2) e a referência a uma peanha com a figura (não comprovada) de S. Paulo¹⁹⁹.

197 NILGEN U. - *Evangelisten...*, p. 697.

198 *Idem - ibidem*, p. 707.

199 *A Expansão Portuguesa e Arte do Marfim...*, p. 107, nº cat. 267.

A iconografia de S.^{ta} Madalena, figura quase obrigatória nestas peças, resulta da fusão ocidental de várias pessoas referidas nos evangelhos²⁰⁰, de Maria de Magdala (Lc. 8, 2, Mc. 16, 9) com Maria da Betânia, irmã de Lázaro (Jn. 12, 1- 8; Mt. 26, 6- 13; Mc. 14, 3- 9) e com a pecadora anónima perdoada por um gesto de amor (Lc. 7, 36- 50). Posteriormente, no séc. X, cria-se a partir de Itália e com base na lenda da Maria Egipcíaca²⁰¹ uma lenda relativa a Maria Madalena, segundo a qual esta santa teria vivido após a Ressurreição de Cristo cerca de trinta anos como penitente no deserto em gruta (*spelunca*), a qual passa a ser identificada a partir do séc. XI com gruta em Sainte Baume, junto a Marselha, Provença, por acção dos clunícenses²⁰².

Ao mesmo tempo, esta ordem começa a enaltecer a grande pecadora como penitente e a misericórdia divina pelos pecados da mesma, ideias colocadas, a partir do séc. XIII, ao centro das prédicas das ordens de pregadores, nomeadamente Franciscanos e Dominicanos²⁰³, estes últimos guardiães do seu templo em Sainte Baume²⁰⁴. Mais tarde, S.^{to} Inácio escreve que a S.^{ta} Madalena foram perdoados muitos pecados, porque muito amou²⁰⁵.

Tal como pode ocorrer na iconografia europeia, a plasticização desta figura nas peanhas do Bom Pastor mostra uma simbiose de várias tradições iconográficas. Portanto, a santa veste aqui longa túnica antiquizante apertada por cinto, modelo do séc. XII²⁰⁶, e tem longos cabelos soltos, lembrando a iconografia da santa pecadora coberta por basta cabeleira, modelo surgido em Itália dentro do ciclo franciscano, mas também símbolo tardo-medieval da pureza moral e física, da

200 ANSTETT-JANSSEN, Marga - *Maria Magdalena*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie....," vol. VII, 1974, p. 516.

201 Maria Egipcíaca, figura aparece aliás, muitas vezes, representada junto a Maria Madalena (...) não constitui uma figura bíblica, mas é uma figura lendária criada no séc. VII e que se divulga, sobretudo nos países românicos, a partir do séc. IX. Segundo esta lenda, após uma vida de pecado (prostituição), a santa converte-se e isola-se como eremita no deserto onde vive completamente desnudada e totalmente queimada pelo sol, até que um padre se compadece e oferece o seu manto. (INGENHOFF-DANHÄUSER, Monika - *Maria Magdalena Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance, Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian*, Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1984, p. 5)

202 INGENHOFF-DANHÄUSER, M. - *Maria Magdalena Heilige und Sünderin...*, p. 58.

203 ANSTETT-JANSSEN, Marga - *Maria Magdalena in der abendländischen Kunst, Ikonographie der Heiligen von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia da Universidade Albert-Ludwig de Freiburg in Breisgau, Freiburg in Breisgau, 1961, p. 32.

204 MÅLE, E. - *Les Saints Compagnons du Christ*, Paris, Beauchesne, 1988, pp. 63-64.

205 INGENHOFF-DANHÄUSER, M. - *Maria Magdalena, Heilige und Sünderin...*, p. 58.

206 ANSTETT-JANSSEN, M. - *Maria Magdalena in der abendländischen Kunst...*, p. 517.

inocência reconquistada da eremita que fugiu duma sociedade tentadora²⁰⁷.

Esta santa, que, com Nossa Senhora é a única figura feminina a ser representada nas peanhas do Bom Pastor, encontra-se, em geral no interior de gruta ao centro de socalco inferior, embora também possa estar esculpida em socalco intermédio sob a Fonte da Vida (Fig. 73).

De acordo com a fórmula iconográfica de altar em Tournai (Bélgica) de finais do séc. XVI muito repetida no séc. XVII²⁰⁸, a santa está, em geral, reclinada, com a cabeça apoiada sobre a mão direita (posição da cabeça semelhante ao Bom Pastor) e aponta com o indicador esquerdo para o livro aberto e pousado no chão, alusão às suas actividade missionária e vida contemplativa²⁰⁹.

Quando se encontra nesta posição, Maria Madalena tem, quase sempre, os olhos fechados, expressão da contemplação e do êxtase, um sentimento que reflecte a paixão e o desejo de Deus até ao aniquilamento e procura dirigir os sentimentos através da ascese até Deus e constitui uma das características espirituais da Contra Reforma²¹⁰.

Aliás, esta fórmula que vislumbramos num frontal de altar espanhol da segunda metade do séc. XVI (Fig. 44), também ocorre no interior de tampa dum escritório indo-português (Fig. 47) e deverá ter influenciado uma gravura mogol (Fig. 46), assim como as várias figuras de vulto desta santa que se encontram na base de calvários (Figs. 45.1 e 45.2) indo-portugueses.

Quando não está reclinada, Santa Madalena encontra-se sentada e aperta o joelho direito (Figs. 55.1, 63, 64 e 65).

Finalmente, esta santa pode ter ainda como atributos o vaso de perfumes, indicação do seu arrependimento (Lc. 7), Jo. (12, 1- 8), Mt. (26, 7) e Mc. (24, 3- 9), a caveira, alusão à vaidade e à transitoriedade da vida humana, o crucifixo (Figs. 50 a 52), símbolo do amor da santa pelo Crucificado e da imersão da mesma na Paixão do Senhor²¹¹ ou o chicote (Fig. 55.1), alusão às práticas penitenciais de mortificação dos desejos

²⁰⁷ ARASSE, Daniel - *Il vello di Maddalena*, in Mosco, Marilena, *La Maddalena tra sacro e profano, da Giotto a Chirico*, Milão e Florença, Arnoldo Mondadori Editore e La Casa Usher, 1986, p. 58.

²⁰⁸ KNIPPING, J. - *Ob. cit.*, vol. II, p. 320.

²⁰⁹ ANSTETT-JANSSEN, M. - *Maria Magdalenain der abendländischen Kunst...*, p. 428.

²¹⁰ SEBASTIÁN, Santiago- *Ob. cit.*, p. 86.

²¹¹ ANSTETT-JANSSEN, M.- *Maria Magdalena in der abendländischen Kunst...*, p. 524.

físicos da eremita e que tal como a caveira, começa a ser divulgado no início do séc. XVI²¹².

Na análise das representações hagiográficas esculpidas nas peanhas do Bom Pastor, segue-se, por ordem cronológica a única cena hagiográfica conhecida neste tipo de peças (Figs. 48, 71,72 e 73). Trata-se da partilha do pão entre S. Paulo Eremita e S.^{to} Antão Eremita (cena datada de meados do séc. III), a qual ocorre durante a visita lendária do primeiro santo²¹³ ao segundo, figuras consideradas pelo monacado primitivo como os fundadores da vida monástica²¹⁴, e, por isso, alvo de devoção especial por parte de Carmelitas e Agostinhos²¹⁵ e após a Contra-Reforma²¹⁶.

A partilha do pão entre os dois santos, cena interpretada pelos teólogos como símbolo da ceia e do sacrifício da missa²¹⁷, é muito difundida pela Lenda Áurea, a qual narra que: "Quand l' heure du repas fut arrivée, un courbeau apporte une double ration de pain; or, comme Antoine était dans l'admiration, Paul répondit que Dieu le servait tous les jours de la sorte, mais qu'il avait doublé la pitance en faveur de son hôte. Il y eut un pieux débat pour savoir qui était le plus digne pour rompre ce pain: saint Paul voulait déférer cet honneur à son hôte et Saint Antoine à son ancien. Enfin ils tiennent le pain chacun d'une main et le partagent également en deux"²¹⁸.

Este episódio, o qual começa a ser representado na arte a partir do séc. VI²¹⁹ e nas imagens dos bons pastores indo-portugueses se encontra em três casos ao centro (Figs. 71, 72 e 73) ou à direita (Fig. 48) da parte inferior da peanha, segue um protótipo básico. Portanto, os dois santos encontram-se sentados de frente um para outro e de perfil relativamente ao espectador, seguram o pão, vestem o hábito antonita²²⁰ e são

212 INGENHOFF-DANHÄUSER, M.- *Maria Magdalena Heilige und Sünderin ..*, p. 427.

213 S. Paulo Eremita não é uma figura comprovada historicamente, mas sim, uma simples variante lendária de S. Antão. (*Iconographie de la Bible, Iconographie des Saints*, tomo III. I, 1958, p. 102)

214 AURENHAMMER, Hans - *Lexikon der Christlichen Ikonographie...*, p. 163.

215 SEBASTIÁN, Santiago - *Ob. cit.*, p. 269.

216 AURENHAMMER, Hans- *Lexikon der Christlichen Ikonographie...*, p. 160.

217 RÉAU, L. - *Ob. cit.*, tomo III.I, 1958, p. 112.

218 VORAGINE, Jacques de - *La Légende Dorée*, vol. 1º, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 122.

219 RÉAU, L. - *Ob. cit.*, tomo III.I, 1958, p. 112.

220 A representação destes dois santos como anciãos e vestidos com o traje antonita data do séc. XIV. (AURENHAMMER, Hans - *Lexikon der Christlichen Ikonographie...*, p. 160)

representados como anciãos (barba e tonsura), pois de acordo com a Vita Pauli de S. Jerónimo, esta visita ocorre quando ambos os santos já são bastante idosos²²¹.

A iconografia básica denota pequenas alterações nas vários casos. Pois, pode ser encimada pelo corvo (Figs. 72 e 73), animal que, segundo a lenda terá trazido o pão aos dois eremitas.

Num caso (Fig. 73), ambos os santos têm o rosário (atributo dos antonitas)²²² pousado junto a si, enquanto em outro (Fig. 48), apenas S.^{to} Antão segura este objecto nas mãos, santo que pode estar acompanhado pelo porco (Fig. 71), alusão ao seu patronato dos porqueiros e seu inseparável companheiro²²³, enquanto S. Paulo segura o bastão de abade, um atributo também muito frequente na iconografia destes dois santos²²⁴.

Ainda durante os primeiros séculos do Cristianismo, entre os sécs. IV-V, viveu S. Jerónimo, santo que permaneceu como eremita no deserto de Cálcis, Egipto, de 375 a 377, e tem, por isso, um enorme significado para o monacado ocidental. "Compreende o significado da palavra monge; pois, tu és agora um deles. Que procuras tu, ò solitário, na multidão?"²²⁵

Santo muito popular no mundo cristão, devido à grande divulgação dos seus escritos²²⁶, passa, no séc. XIV a ser venerado como um dos quatro doutores latinos (os outros santos são S.^{to} Ambrósio, S.^{to} Agostinho e S. Gregório Magno) da Igreja, ideia materializada na arte pela introdução de manto de cardeal e chapéu²²⁷.

Exeptuando em um caso (Fig. 71), este santo é representado nas peças analisadas, segundo a iconografia quinhentista habitual combinando o protótipo de cardeal (chapéu e manto pendurados em árvore como símbolo aa renúncia ao poder) e - à semelhança duma miniatura mogol de 1580-1585 no Museu Guimet, Paris, feita pelo artista indiano Kesu Dâs²²⁸ - e de

221 Idem - *ibidem*, p. 158.

222 Idem - *ibidem*, p. 160.

223 Curiosamente, em Itália o santo é denominado 'S. Antonio del porco' e na Suíça 'Sau Antoni'. [RÉAU, L. - *Ob. cit.*, tomo III.I, 1958, p. 105.]

224 AURENHAMMER, Hans - *Ob. cit.*, p. 159.

225 JUNGBLUT, Renate - *Hieronymus, Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters*, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia da Universidade Eberhard Karl de Tübingen, Tübingen, 1967.p. 244.

226 Idem - *ibidem*, p. 250.

227 MIEHE, R. - *Hieronymus*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. VI, 1974, p. 519.

228 OKADA, Amina - *Le Grand Moghol et ses peintres, miniatures de l'Inde aux XVI et XVII^e siècles*, Paris, Flammarion, 1992, p. 97.

penitente²²⁹. Pois S. Jerónimo acompanhado pelo leão (atributo fundamental deste santo desde o séc. XII)²³⁰ e vestido apenas com um cendal está de joelhos e flagela o peito com seixo: "Abandonado por toda a ajuda, ajoelhei-me aos pés de Jesus., (...). Ainda me recordo muito bem, como conseguia, com frequência dia e noite, berrar sem cessar, que também não parava de bater no meu peito, quanto o Senhor me escutou e a minha paz interior voltou. (...). Quando vislumbrava um desfiladeiro, uma montanha agreste, uma formação montanhosa bizarra, aí caía de joelhos em oração"²³¹.

À frente do santo, encontra-se a cruz sobre caveira, atributo do eremita penitente, mas que aparece na arte paleo-cristã em representações da Crucifixão como símbolo do túmulo de Adão sobre o Monte Gólgota, lenda acerca da qual, aliás, Jerónimo também escreve: "Narra-se que Adão viveu, encontrou a morte nesta cidade, sim, neste local. Por isso, este local, onde o Nosso Senhor caminhou para a morte na Cruz, também é chamado Calvário. Aí foi enterrada a caveira do homem antigo, para que o segundo Adão e o sangue a escorrer da cruz de Cristo possam lavar os pecados do primeiro Adão, do nosso progenitor"²³².

Finalmente, na peça da fig. 71, S. Jerónimo também tem tronco descoberto e ajoelha perante cruz sobre caveira. Todavia, não se flagela com o seixo, mas tem as mãos cruzadas sobre o peito e segura um objecto que poderá ser um chicote, um instrumento de flagelação que também pode acompanhar Santa Madalena, diferindo ainda esta iconografia do modelo das outras três peças, pela inexistência dos atributos do cardeal penitente, ou seja, o chapéu e o manto pendurados em árvore.

²²⁹ JUNGBLUT, R. - *Hieronymus, Darstellung...*, p. 245.

²³⁰ MIEHE, R. - *Hieronymus...*, p. 521.

²³¹ JUNGBLUT, Renate - *Hieronymus, Darstellung...*, p. 141.

²³² Idem - *ibidem*, p. 103.

Ainda dentro do contexto hagiológico, mas pertencentes a épocas posteriores, encontram-se nestas peças membros de ordens religiosas missionárias no Oriente identificados pelos respectivos hábitos. Trata-se de Franciscanos, Dominicanos (Figs. 58 72, 74) e Jesuítas (Fig. 75.1) esculpidos junto à Fonte da Vida (figs) ou em socalco inferior.

Entre os Franciscanos, é mesmo possível identificar os dois santos mais populares²³³, nomeadamente S. Francisco de Assis, fundador da ordem, e S.^{to} António (Figs. 72 e 74) e, entre os dominicanos, o seu fundador, S. Domingos de Gusmão (Fig. 58).

S. Francisco de Assis (1181-1226), e S.^{to} António de Lisboa ou de Pádua identificam-se, antes de mais, como membros da Ordem Franciscana pelo hábito de burel com capucho e preso por cordel na cintura e por estarem descalços²³⁴.

Nestas peças, S. Francisco mostra, de acordo com a descrição de Celano de 1288, "(...) uma face algo cumprida e alongada, ..., uma barba preta não farta, (...)"²³⁵ a qual simboliza a idade madura, modelo difundido pela escolas quinhentistas de Veneza (Tintoretto, Veronese, os Bassani) e de Bolonha (Luis Carracci, Guido, Guercino)²³⁶.

Cruza os braços sobre o peito, uma posição significando a assimilação da estigmatização de Cristo²³⁷, pois esta figura tornou-se um santo penitente estabelecido na devoção e no culto da época da Reforma Católica²³⁸, época da qual data também a caveira, um atributo da meditação, que pode acompanhar o santo²³⁹.

Finalmente, nas peanhas ou bases do Bom Pastor, o santo encontra-se junto a santos mais antigos (evangelistas, S. Pedro ou S. Madalena) ou associado, como é característico da arte italiana dos sécs. XV-XVI²⁴⁰, ao seu discípulo S.^{to} António (Fig. 64) ou a S. Domingos (Fig. 58), iconografia baseada no encontro lendário entre os dois santos igualmente narrado por Celano²⁴¹.

233 SEIBERT, Jutta - *Ob. cit.*, p. 26.

234 HERTOGENBOSCH, Gerlach van's - *Franz von Assisi*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. VI, 1974, p. 268.

235 Idem - *ibidem*, p. 266.

236 RÉAU, L. - *Ob. cit.*, tomo III.I, 1957, p. 520.

237 Idem - *ibidem*, p. 519.

238 KNIPPING, J. B. - *Ob. cit.*, vol. II, p. 334.

239 TÁVORA, B. - *Imaginária Luso-Oriental*, p. 89, nº cat. 119.

240 SEIBERT, Jutta - *Lexikon ...*, p. 120.

241 HERTOGENBOSCH, Gerlach van's - *Franz von Assisi...*, p. 309.

S.^{to} António de Lisboa ou de Pádua (1195-1231), figura representada isoladamente desde a segunda metade do séc. XIII²⁴², começa a ser divulgada sobretudo no séc. XV, graças ao famoso pregador franciscano S. Bernardino de Siena (1380-1444)²⁴³.

Nestas peças, o santo pode segurar o Menino Jesus pousado sobre o livro, alusão à visão da aparição da Virgem com o Menino extraída do "Liber Miraculorum" (cerca de 1360) e tema preferido da arte pós-tridentina, em especial da arte espanhola e flamenga²⁴⁴ e a cruz (Figs. 64, 72 e 74), atributo igualmente datado de finais do séc. XVI²⁴⁵

À semelhança da iconografia europeia, o santo pode estar associado a S. João Baptista (Fig. 48) ou, como foi *supra* referido, a S. Francisco de Assis, o fundador da sua ordem²⁴⁶.

A veneração por Domingos de Gusmão (c. 1172-1221) divulga-se através de imagens de altar e de devoção a partir do séc. XIII²⁴⁷, destacando-se na Idade Moderna o Culto do Rosário, que encontra suporte iconográfico fundamental em igrejas e irmandades com a mesma invocação²⁴⁸ também instituídas no Oriente: "A confraria de Nosa Senhora do Rozario está applicada à ordem do bemaventurado São Domingos. Foy elle o que primeiro a ordenou e pera se alcançarem os perdões concedidos pelos Santos Padres convem que a dita confraria estê situada nos mosteiros da mesma Ordem no lugar em que se quer situar, hé mister licença dos maiores da Ordem pera se a confraria, todavya com ajuda do Senhor Deos e da Virgem glorioza, há mister licença dos maiores da Ordem pera se a confraria ordenar"²⁴⁹.

242 AURENHAMMER, Hans - *Ob. cit.*, p. 165.

243 RÉAU, L. - *Ob. cit.* Tomo III. I, 1957, p. 117.

244 Idem - *ibidem*, p. 121.

245 KNIPPING, John B. - *Ob. cit.*, vol. I, p. 144.

246 ZIMMERMANN, K. - *Antonius von Padua*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. V, 1973, p. 221.

247 FRANK, I. - *Dominikus von Caleruega*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. VI, 1974, p. 74.

248 Idem - *ibidem*, p. 73.

249 Estatutos da Confraternidade da Caridade ordenados pelo Padre H. Henriques, Tuticorin, Costa da Pescaria, 2 de Janeiro de 1578, in "Documenta Indica", vol. XI, 1979, p. 77.

Nas peanhas em estudo, a figura sacra representada, de acordo com a iconografia mais comum, como jovem com tonsura e pequeno caracol, identifica-se pelo hábito da respectiva ordem caracterizado por manto aberto e capuz e pelo seu atributo mais comum, o cão aos pés. Para além deste atributo fundamental, é acrescentado ainda por outros dois atributos vulgares na representação desta figura²⁵⁰. Isto é, o santo segura livro fechado na mão esquerda e bastão na mão direita.

Conhece-se ainda uma representação de quatro membros da Companhia de Jesus (Fig. 75.1), junto à Fonte da Vida, nomeadamente um de cada lado nos dois socos cimeiros, disposição que sugere os retábulos jesuítas, que da direita para a esquerda e debaixo para cima representam S. Francisco Xavier ou S. Francisco de Borja, S. Luís Gonzaga, S.^{to} Inácio e S.^{to} Estanislau de Koska²⁵¹.

Em ligação à iconografia do Cristianismo, observam-se ainda pastores e anjos, elementos divulgados na arte da Contra-Reforma, fundamentalmente decorando os ciclos encomendados pela Companhia de Jesus²⁵², por vezes representados juntos nestas peças (Presépio, Vindima Eucarística, formando bandas na parte inferior da peanha).

250 FRANK, I. - *Dominikus von Caleruega...*, p. 74.

251 Agradecemos esta observação oral ao Prof. Doutor Fausto Martins.

252 *Idem - ibidem*, p. 632.

3. 4 Interpretação artístico-cultural

3.4.1 O Bom Pastor, a imaginária e a arte indo-portuguesas

Da análise efectuada, tiramos como primeira ilação que as imagens do Bom Pastor indo-portuguesas reúnem características estruturais, de organização de elementos decorativos e iconográficos presentes na restante imaginária e em outras vertentes da arte indo-portuguesa.

Em relação aos aspectos estruturais, repetimos que o Bom Pastor, tal como a restante imaginária indo-portuguesa móvel encontra no marfim importante suporte material, trabalhado naturalmente de forma semelhante em ambos os casos.

Quanto à organização ou disposição dos elementos decorativos e iconográficos, o "Bom Pastor" apresenta como características indo-portuguesas tipos iconográficos relativamente rígidos, compensados por um tratamento minucioso denotando pequenas alterações e preciosismos de pormenores, o "horror vacui", uma clara organização do espaço representada através duma disposição (horizontal) em socalcos e grutas, assim como a disposição dos vários elementos em bandas, formando pares, e. o.

Do ponto de vista temático, a escultura do Bom Pastor surge como uma curiosa síntese de várias devoções, em especial, devoções hagiológicas, divulgadas também (em geral, isoladamente) através da restante imaginária móvel indo-portuguesa, assim como de iconografias comuns em outro tipo de suportes e detendo porventura um significado diferente²⁵³.

²⁵³ Tomamos como exemplo a Alegoria do Pelicano, iconografia representada, muitas vezes, com uma função meramente decorativa ao centro de colchas indo-portuguesas.

3.4.2 Modelos e datação

Não obstante a dificuldade de identificação dos eventuais modelos europeus, motivada pelo facto de se tratar duma simbiose de tipos iconográficos variados e reduzidos por norma, a uma figura e muito repetidos ao longo dos tempos²⁵⁴, atribuímos, tal como o "Mestre" Bernardo Ferrão de Tavares e Távora²⁵⁵, e com base nas escassas referências documentais datadas a partir da segunda metade do séc. XVII e na análise iconográfica efectuada, estas imagens essencialmente ao séc. XVII, pois combinam iconografias anteriores e criadas a partir de finais do séc. XVI e, em alguns casos, divulgadas essencialmente no séc. XVII, como acontece como a representação-protótipo de Santa Madalena reclinada.

Na interpretação destas iconografias, foi possível encontrar alguns tipos em cartilhas, assim como em gravuras, em especial em espécimes realizadas pelos irmãos Wierix a cargo dos jesuítas²⁵⁶, ordem que também se liga à divulgação de iconografias europeias influenciando simultaneamente algumas peanhas do Bom Pastor e a arte mogol.

Em simultâneo e, para além dos aspectos estruturais (artistas, matérias, técnicas) comuns à restante imaginária indo-portuguesa móvel e da organização dos elementos decorativos, em parte de proveniência oriental (elementos botânicos), que também ocorre em outras vertentes da arte indo-portuguesa, a plasticização indo-portuguesa do Bom Pastor denota um particular contributo oriental, que se reflecte no conceito (Crisna ou Pastor da religião hindu), assim como na representação do Bom Pastor (tratamento fisionómico e do cabelo, posição dos braços, pernas) sentado em peanha, que à semelhança dos templos budistas, forma monte com grutas, iconografias da religião budista e hindu.

Portanto, as interpretações orientalizantes ligam-se ao Hinduísmo e ao Budismo, permanecendo a segunda analogia ainda por explicar de forma convincente, dado que o Budismo desapareceu quase totalmente da Índia no séc. VII, só se mantendo em uma região restrita junto aos Himalaias e no Ceilão. Todavia, uma curiosa hipótese colocada aponta para que tal influência poderá ter sido levada do Ceilão para a Índia pelos

²⁵⁴ Recordamos as representações de S. João Baptista ou de S. António.

²⁵⁵ TÁVORA, B. - *O significado iconográfico e mítico dos Bons-Pastores...*, p. 150.

²⁵⁶ JENNES, Jozef - *Invloed der Vlaamsche Prentkunst in Indië, China en Japan tijdens de XVIe en XVIIe Eeuw*, Leuven, Davidsfonds, 1943, p. 31.

descobridores e missionários europeus²⁵⁷. Aliás, o tema não parece ter sido totalmente estranho aos artistas *chingalas* ou cingaleses, pois algumas das imagens do Bom Pastor (Fig. 62), também o Bom Pastor executado em cristal de rocha, poderão ter a mesma proveniência, porque, este material era amplamente conhecido e trabalhado na ilha actualmente conhecida pela designação de Sri-Lanka.

3.4.3 Contra-Reforma e Missões

Do ponto de vista cultural, a temática católica de protótipos e das imagens do Bom Pastor indo-portuguesas, propriamente ditas, enquadra-se em dois contextos geográficos e culturais fundamentais. São um contexto europeu marcado pela Contra-Reforma, onde se destaca o Concílio de Trento (1545-1563), cume dum processo de reforma da Igreja motivado pela divisão do Cristianismo e da necessidade de reforma interna²⁵⁸ e a Missionação nas terras "descobertas".

Embora em nenhuma das três épocas do Concílio de Trento se tenha tratado do assunto das missões e não tenha estado presente qualquer bispo ultramarino durante as sessões do mesmo²⁵⁹, verifica-se uma preocupação da sua irradiação a todos os crentes. Assim, na sessão XXIV deixou-se ao Romano Pontífice o cuidado de editar o missal e o breviário reformados. O Breviário surge em 1567 e o Missal em 1570, sendo impostos a todas as igrejas que não consigam provar ter um culto especial com pelo menos 200 anos²⁶⁰

257 AMIOT-GUIGAZ, Martinne - *Recherches sur l'Art Indo-Portugais*, dissertação apresentada para obtenção de grau equivalente ao grau de mestrado perante a Escola do Louvre, Paris, 1987, p. 62.

258 WICKI, Joseph - *Die unmittelbaren Auswirkungen des Konzils von Trient auf Indien (ca. 1565-1585)*, in "Missionskirche im Orient, Ausgewählte Beiträge über Portuguisisch-Asien", Imensee, 1976, p.213

259 SILVA, António da - *A inculturação missionária no enquadramento das reformas de Trento nos 500 anos de Evangelizaçãc. (nos 500 anos de evangelização)*. "Brotéria", vol. 136, nº 2, Fevereiro de 1993, p. 15.

260 Idem - *Inculturação Litúrgica em 500 anos de Evangelização*. "Brotéria", vol. 134, nº 3, Março de 1992, p. 295.

No caso concreto de Portugal, as decisões do Concílio de Trento encontram rapidamente o apoio régio, dado que D. Sebastião, em alvará de 12 de Setembro de 1574, manda "dar todo o favor e ajuda para a execução dos decretos do Concílio"²⁶¹.

No que respeita ao Oriente, as primeiras determinações deverão ter começado a chegar no Outono de 1564 à Índia, ligando-se a organização do 1º Concílio Provincial de Goa em 1567 à estratégia defendida em Trento da necessidade de realização de concílios sinodais.

Entre Fevereiro de 1566 e Janeiro de 1567, o Bispo de Cochim visita os locais fundamentais da sua diocese (Quiloa, Costa da Pescaria, Negapatão, S. Tomé de Meliapor e Ceilão) e promulga nestes locais o Concílio em todos os aspectos²⁶².

Também os interlocutores ou agentes e meios da conversão são os mesmos, dado que os membros de Ordens Mendicantes e os Jesuítas são os principais participantes no Concílio de Trento e na execução da Reforma Católica, assim como da missionação até 1560²⁶³, facto que explica a representação de devoções e de figuras ligadas a estas congregações religiosas nas artes plásticas, também em combinação com a plasticização da parábola evangélica do Bom Pastor da arte indo-portuguesa.

Quanto aos meios utilizados, a acção de conversão reveste-se, no Oriente e na Europa, de dois aspectos principais já referidos, ou seja, a força das armas²⁶⁴ e os meios pacíficos, entre os quais assumem particular relevo a educação (seminários, colégios e universidades) e o reforço dos aspectos tradicionais²⁶⁵ e visíveis da prática do culto católico, em especial, as artes plásticas, enquanto meio privilegiado de propaganda dos ideais da Igreja Católica.

261 FERREIRA ALVES, Natália Marinho - *A Arte da Talha na Época Barroca (Artistas e Clientela, Materiais e Técnicas)*, vol. 1º, Porto, Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989, p. 43.

262 WICKI, Joseph - *Die unmittelbaren Auswirkungen...*, p. 213-214.

263 VENARD, Marc - *Art. cit.*, p. 258.

264 Tal como outras guerras seiscentistas, a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) é uma guerra de religião, pois iniciou-se por uma revolta dos checos hussitas, perante o encerramento de templo e interdição da prática do culto reformado pelo Arcebispo de Praga. (DELUMEAU, Jean - *Naissance et Affirmation de la Réforme*, 4ª edição, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 160).

265 "Vê-se nelles particular afeição a cruces, veronicas, reliquias, augoa benta e cousas semelhantes, (...)" [*Carta do Pe Sebastião Fernandes S. I. ao Pe Francisco Borgia, Goa, Novembro de 1569*, in "Documenta Indica", vol. VIII, 1964, p. 67]

Aos reformistas, os quais, desde o panfleto de Lutero "Abolição das imagens", de 1552, sobretudo com Calvino tinham desencadeado uma luta contra as imagens muito queridas dos católicos²⁶⁶, a Igreja Católica responde com uma valorização do papel das mesmas, sobretudo através do decreto tridentino nº XXV (1563), posteriormente completado por outros escritos. Concluindo, durante esta sessão, visou-se exortar a importância das imagens como meio didáctico de exprimir os dogmas e verdades de fé, as normas disciplinares e morais tratadas ao longo do Concílio, temas em parte figurados na escultura em questão e que iremos considerar adiante.

Em oposição aos Protestantes, que defendem como fonte de fé exclusiva a Bíblia (teoria da "Sola Scriptura") e o livre arbítrio, a Igreja de Roma advoga as Sagradas Escrituras esclarecidas ao longo dos tempos pela tradição: "L'Écriture et la Tradition voilà donc ce que les Pasteurs devront méditer jour et nuit"²⁶⁷.

Na arte, esta concepção significa a permanência de iconografias ligadas a temas tratados ao longo do Cristianismo, como acontece, por exemplo, com a Santíssima Trindade, um dogma definido no séc. XIV que perfaz uma representação e um elemento fundamentais no objecto em estudo.

A relativa quantidade e variedade de santos representados na imaginária luso-oriental em geral, nas pedras do Bom Pastor em particular, encontra justificação no facto da veneração das suas imagens formar parte central da controvérsia Reforma/Contra-Reforma e os mesmos serem acerrimamente defendidos pela Igreja Católica, enquanto exemplos a seguir²⁶⁸.

²⁶⁶ A recusa de imagens levada a um extremo pelos aderentes da Reforma Protestante motivou a sua destruição em Genebra a partir de 1560, em particular, nos Países Baixos, desde 1566. (JEDIN, Hubert - *Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung*, in *Theologische Quartalschrift*, 1935, p. 148)

²⁶⁷ *Cathécisme du Concile de Trente*, 2ª edição, Bouère, Editions Dominique Martin Morin, 1991, p. 13.

²⁶⁸ GONÇALVES, Flávio - *A Inquisição Portuguesa e a Arte Condenada pela Contra-Reforma*, in "Colóquio", Lisboa, Dezembro de 1963, nº 26, p. 27.

A plasticização indo-portuguesa da parábola evangélica do Bom Pastor mostra a representação de vários sacramentos²⁶⁹, ou seja, o Baptismo, a Eucaristia e a Penitência, que na arte ganham importância iconográfica no séc. XVII²⁷⁰, em ligação à sua revalorização defendida pela Igreja Católica. À alteração e à redução dos sacramentos a três pelos protestantes, nomeadamente ao Baptismo, à Eucaristia e à Confissão, a Igreja Católica responde com a reafirmação do valor dos sete sacramentos²⁷¹, defendendo que os mesmos actuam por si mesmos (*ex opere operato*), e não pela fé dos que os recebem²⁷².

Começando pelo Baptismo, sacramento materializado nas peças em estudo de forma directa pela representação de S. João a baptizar Cristo e de forma simbólica pela Fonte da Vida, e primeiro ritual de pertença à comunidade religiosa, o mesmo assume obviamente e, como testemunham os documentos da época, particular importância nas terras a converter e dentro do âmbito da reforma católica. Pois, segundo a doutrina emanada do Concílio de Trento (sessão de 3 Março de 1547) e antecedida por uma época determinada por numerosos abusos²⁷³, o mesmo compreende a remissão dos pecados, também do Pecado Original transmitido a todos os homens pelo nascimento, e faz crescer no homem a apetência para a prática do bem²⁷⁴.

²⁶⁹ Segundo a definição tridentina (DS 1601), o sacramento constitui um sinal visível instituído por Jesus Cristo e confiado à Igreja, através do qual se presta culto a Deus e se opera a santificação dos homens. [NICOLAU, Manuel - *Sacramento*, in *Verbo-Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, vol. 16º, 1974, p. 1039]

²⁷⁰ SEBASTIÁN, Santiago - *Contrarreforma...*, p. 149.

²⁷¹ *Cathécisme du Concile de Trente...*, p. 207.

²⁷² VENARD, Marc - *Art. cit.*, p. 268.

²⁷³ Relembramos a tão conhecida questão das indulgências (libertação do cumprimento dum castigo de penitência contra pagamento dum quantia monetária) que se encontra na origem da Reforma Protestante iniciada por Lutero. [ELTON, Geoffrey R. - *Europa im Zeitalter der Reformation, 1517-159*, 2ª edição, Munique, Verlag C.H. Beck, 1982, p. 11]

²⁷⁴ VENARD, Marc - *Art. cit.*, p. 265.

A partilha do pão entre S. Paulo e S.^{to} Antão Eremitas e a Alegoria do Pelicano nas peanhas do Bom Pastor simbolizam a Eucaristia, talvez o sacramento cujo tratamento recebeu maior cuidado durante a realização do Concílio de Trento. Pois, às "heresias protestantes" negando a presença real de Cristo na Eucaristia, a igreja de Trento responde, com a concepção já presente nos escritos do apóstolo Paulo (1 Cor. 10,16 e 1 Cor. 11,24) da Transubstancialização. Isto é, o Corpo e o Sangue de Cristo (Paulo e DS 883-888) permanecem verdadeira, real e substancialmente, não em sentido figurado, neste sacramento²⁷⁵.

O Bom Pastor entendido em ligação à Parábola da Ovelha Perdida, tema muito comum da arte do séc. XVI²⁷⁶, enquanto *Soter* que perdoa as suas ovelhas, e a frequente representação de vários santos penitentes (S. Pedro, S. Madalena e S. Jerónimo) ligam-se à importância dada pela Igreja Católica pós-tridentina a este sacramento, por vezes praticado em público, como estratégia de conversão. "Hum dia, com huma crus às costas, descalsso, sendo o aspecto hum simbolo da penitência e com a vos de hum trovão, fes pasmar toda a gentilidade, pregando-lhes na propria lingoa, com que muitos dos gentios se converterão (...)"²⁷⁷

Perante os reformadores protestantes que desmentem a penitência como sacramento, pois consideram que os pecados são perdoados pelo Baptismo ou pela simples recordação do mesmo, a Igreja Católica responde com o reforço da Penitência. Isto é, a Penitência, entendida como conversão do homem duma vida de pecado para uma vida de temor a Deus, através dum processo purgativo ou purificador dos sentidos e das paixões utilizando práticas de mortificação, meditação e da oração, é considerada um verdadeiro sacramento e forma do homem, através do mérito pessoal, colaborar com Deus na salvação própria.

²⁷⁵ Idem - *ibidem*, p. 268.

²⁷⁶ VETTER, Ewald- *Ob. cit.*, p. 196.

²⁷⁷ *Noticia do que obravão (sic) os Frades de S.. Francisco Filhos da Provincia do Apostolo S. Thome ao serviço de Deos e de S. Majestade, que Deos guarde, depois que paçavão a esta Índia Oriental, Goa, 1722*, in "Documentação para a História das Missões ...", ed. por A. da Silva Rego, vol. IV, p. 400.

A alegoria do Pelicano, entendida como Crucifixão de Cristo, o tema do Bom Pastor sacrificando-se, se necessário, pelas ovelhas, ideia particularmente acentuada em gravuras flamengas de finais de Quinhentos, as quais figuram simultaneamente Cristo como pastor e Homem das Dôres²⁷⁸, assim como todos os elementos simbolizando a morte, o martírio (caveira, instrumentos de flagelação) e que são bastante comuns nas esculturas em análise, encontram plena justificação numa época caracterizada pelas perseguições por motivos religiosos, onde, tanto na Europa como fora dela, pertencer a uma religião significa, muitas vezes, combater a fé do outro.

Por outro lado, a devoção do martírio frequentemente denominado "sanguine laureatus", antítese de atrocidade e glorificação muito valorizada no Cristianismo no séc. XVII deverá também ter recebido o contributo de investigações históricas genuínas relativas aos tempos primitivos do Cristianismo, pois datam de finais do séc. XVI as primeiras investigações sérias relativas às catacumbas romanas acompanhados por relatos ou escritos referentes aos primeiros mártires cristãos²⁷⁹.

Finalmente, ser pastor significa ser chefe duma comunidade, deter poder sobre a mesma, imagem particularmente adequada ao objectivo de reforçar a igreja-instituição procurado pela Contra-Reforma e sintetizado pelo jesuíta Roberto Belarmino (1542-1621) da seguinte forma: "A Igreja é a congregação de crentes, unidos pela confissão da mesma fé cristã e pela comunidade nos mesmos sacramentos sob a direcção dos legítimos pastores, nomeadamente do vigário de Cristo na terra, o bispo de Roma"²⁸⁰.

²⁷⁸ Jerónimo Wierix segundo Maarten de Vos, O Amor de Deus pelo pecador, in KNIPPING, John B. - *Iconography of the Counter-Reformation...*, vol. I, p. 26, grav. 15.

²⁷⁹ KNIPPING, J. - *Ob. cit.*, vol. I, p. 129.

²⁸⁰ Roberto Belarmino in THOMAZ, Luís, Filipe - *Os Descobrimentos ...*, p. 121.

4. Conclusões

4.1 Factores valorizadores do *Bom Pastor Indo-Português*

4.1.1 Aspectos estruturais e técnicos

Do trabalho apresentado, retiramos como primeira ilação, que se trata dum objecto escultórico muito produzido e divulgado, no presente, tanto em colecções particulares como públicas, realidade que significa um generalizado apreço, ao longo dos tempos, pelo mesmo e o qual tem razões múltiplas.

Do ponto de vista estrutural, tal constatação é compreensível, devido a tratar-se dum objecto tendo como principal suporte material o marfim, substância que desde sempre simboliza o poder, nomeadamente, económico e, do nosso ponto de vista, de alto valor estético.

Igualmente, se caracteriza por um trabalho escultórico exigindo habilidade manual assinalável, pois, como vimos, é notável a capacidade demonstrada pelo eborista de conseguir esculpir cenas com múltiplas figuras (presépios) em espaços tão exíguos, que, não chegam a atingir os 100 mm de largura ou 70 mm de profundidade (nº cat. 95)

4.1.2 Aspectos artísticos

Em simultâneo ao seu valor estrutural e escultórico, pensamos que esta escultura tem uma importante mais-valia artística, pois constitui uma interessante síntese de representações isoladas e/ou divulgadas através de outros suportes materiais na arte indo-portuguesa.

4.1.3 Aspectos culturais

A simbiose artística ou iconográfica destas peças constitui um importante testemunho físico da época, em particular, da problemática religiosa na qual se inicia a sua produção, pois reflecte algumas das preocupações principais da Igreja Católica reformada e em expansão.

Em simultâneo, na sua observação deparamos com um claro afastamento estrutural e iconográfico propositado ou não dos protótipos europeus comuns, mas que, devido a essa mesma diferença, contribui para a sua valorização, enquanto objecto duma arte em simbiose.

4.2 Propostas para posteriores pesquisas

4.2.1 Pesquisa documental

A partir destas verificações, esperamos que o nosso trabalho constitua um humilde contributo para o estudo desta imagem nas suas múltiplas facetas ou interligações.

Começando pelos aspectos documentais, seria fundamental a pesquisa de mais elementos em fundos arquivísticos pouco ou nada trabalhados dentro da perspectiva da arte indo-portuguesa ou luso-oriental, em especial nas colecções existentes na Índia e em zonas tradicionalmente ligadas a esta região, como a costa leste-africana e o Brasil.

4.2.2 Estudo material

Na análise do material (datação, proveniência) e, à semelhança do que está a ser feito com esculturas medievais executadas em marfim¹, pensamos ser também crucial o estudo científico das mesmas, assim como da restante imaginária móvel, baseado no aprofundamento de métodos não destrutivos e compreendendo uma colaboração interdisciplinar com investigadores das ciências naturais.

4.3 Pesquisas multiculturais

4.3.1 Pesquisa de eventuais modelos

Um dos pontos que nos parece fundamental desenvolver em estudos posteriores é a continuação das pesquisas dos eventuais modelos integradas numa perspectiva multicultural, em especial, oriental, lato senso, ou indiana, estrito senso, e europeia.

Neste tipo de pesquisas, afigura-se-nos como absolutamente indispensável a realização urgente de estudos e inventários, também fotográficos, fiáveis e abrangentes, nomeadamente do ponto de vista da localização, da arte indiana e da arte indo-portuguesa monumental e móvel, assim como a continuação das pesquisas em colecções de gravuras europeias e de exemplares da arte, em especial gravura e miniatura mogol influenciada pela arte europeia, pois não existe qualquer obra actual consagrada à difusão de publicações das principais oficinas tipográficas nos entrepostos comerciais e nas missões portuguesas ultramarinas².

¹ JÜLICH, Th., FIEGENBAUM, L., e MILLER, M. - *Use of 3D array tandem scanning microscopy investigating historic processing traces on ivory objects*, in "4th International Conference on Non-Destructive Testing of Works of Art", Berlim, Deutsche Gesellschaft für Zerstörungsfreie Prüfung e. V., 1995, pp. 127-136.

² NAVE, Francine De - *Ob. cit.*, p. 16.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTE MANUSCRITA:

Inventário (manuscrito) dos bens de D José de Menezes, Bispo do Algarve, 1680, Biblioteca da Ajuda, 54- XIII-17(52), fl. 108.

FONTES IMPRESSAS:

ANDRADE, Jacinto Freire de - *Vida de Dom João de Castro, Quarto Vizor-Rei da Índia*, 8ª edição, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1968.

Archivo Portuguez Oriental, coordenação de A. B. Bragança Pereira, 10 vols., Bastorá, Typografia Rangel, 1936-1940.

Archivo Portuguez Oriental, 2ª edição de J. H. da Cunha Rivara, 3 vols., New Delhi, Asian Educational Services, 1992.

Assentos do Conselho de Estado, 1618-1750, edição de Panduranga Pissurlencar, 3 vols., Bastorá-Goa, Tipografia Rangel, 1953-1956.

BARROS, João de - *Da Ásia, dos feitos que os Portuguezes fizeram no Descobrimento e Conquista dos mares e terras do Oriente*, 8 vols., Lisboa, Regia Officina Typographica, 1777-1778.

Cartas de Afonso de Albuquerque, edição de Raymundo António de Bulhão Pato, 7 vols., Lisboa, Academia Real das Sciencias, 1884-1935.

Cartas de Rui Gonçalves de Caminha, direcção de Luís de Albuquerque, Lisboa, Publicações Alfa, Colecção Biblioteca da Expansão Portuguesa, 1989.

Cathécisme du Concile de Trente, 2ª edição, Bouère, Editions Dominique Martin Morin, 1991.

COUTO, Diogo de - *Da Ásia, dos feitos que os Portuguezes fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente*, 14 vols., Lisboa, Regia Officina Typographica, 1778-1788.

- *O Soldado Prático*, 3.ª edição, Lisboa, Publicações Europa-América, 1988.

Documenta Indica, direcção de Joseph Wicki, XVIII vols., Roma, Instituto Histórico da Companhia de Jesus, 1948-1988.

Documentação para a História das missões do Padroado Português do Oriente-Índia., edição de A. da Silva Rego, Lisboa, Agência Geral das Colónias, 12 vols., 1948-1964.

Documentação para a História das missões do Padroado Português do Oriente-Insulíndia, (1506-1549), coligido por Artur Basílio de Sá, V vols., Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1954-1958.

Documentos para a História de Arte em Portugal, orientação de Raul Lino e Luís Silveira, 16 vols, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969-1991.

Documentos remetidos da Índia ou Livro das Monções, edição de Raymundo António de Bulhão Pato, 5 vols, Lisboa, Academia Real das Sciencias, 1880-1935.

Documentos sobre os portugueses em Moçambique e na África Central (1479- 1840), direcção de Artur da Silva Rego e Eric Axelsen, 3 vols., Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, National Archives of Rhodesia and Nyasaland, 1962-1964.

GONÇALVES, Sebastião - *Primeira parte da historia dos religiosos da Companhia de Jesus e do que fizeram com a divina graça na conversão dos infieis a nossa sacra fee catholica nos reynos e provincias da India Oriental*, 3 vols., Coimbra, Atlântida, 1957-1962.

História Trágico-Marítima, edição de Bernardo G. de Brito, 2 vols., Lisboa, Publicações Europa-América, s/d.

Jahanguir and the Jesuits, from the relations of Father Fernão Guerreiro edited by Dennison Ross and Eileen Power, London, George Routledge & Sons Lda., 1930.

Les Évangiles Apocryphes, réunis et présentés par France Quéré, Paris, Editions du Seuil, Novembro de 1983.

Loiola, Inácio de - *Exercícios Espirituais*, Lisboa, Livraria Apostolado da Imprensa, 1983.

Los Evangelios Apócrifos, Colección de textos griegos y latinos, Collección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio dos Santos Otero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988.

Livro do que viu e ouviu Duarte Barbosa no Oriente, direcção de Luís de Albuquerque, Lisboa, Biblioteca da Expansão Portuguesa, Publicações Alfa, Colecção Biblioteca da Expansão Portuguesa, 1989.

MANRIQUE, Sebastião - *Itinerário*, 2 vols., Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1946.

MIRANDA, António Pinto de - *Memória da África Oriental e da Monarquia Africana*, in "Anais, Estudos de História da Geografia da Expansão Portuguesa", Lisboa, Ministério da Colónias, Junta de Investigações Coloniais, 1954, vol. IX, tomo I, pp. 45-108.

Obras Completas de D. João de Castro, edição crítica de Armando Cortesão e Luís de Albuquerque, 3 vols., Coimbra, Academia Internacional de Cultura Portuguesa, 1976.

OLIVEIRA, Nicolau de - *Livro das Grandezas de Lisboa*, Lisboa, Jorge Rodrigues, anno 1620.

ORTA, Garcia de - *Colóquios dos simples e drogas da Índia*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

Ordenação L.º 4.º, titt.º 107 § 14 do Regimento da Casa da Índia, (séc. XVII), in "Anais da Junta de Investigações Coloniais", Lisboa, vol. VI, tomo II, 1951, pp. 210-226.

Peregrinação de André de Faro à terra dos gentios, edição de Luís Silveira, Lisboa, Livraria Bertrand, 1945.

Primeiros escritos portugueses sobre a China, direcção de Luís de Albuquerque, Lisboa, Edições Alfa, Colecção Biblioteca da Expansão Portuguesa, 1989.

Provisão Régia de 31 de Março de 1593, in "Boletim da Fimoteca Ultramarina Portuguesa", vol. I, Lisboa, 1954-1955, p. 458.

RIBEIRO, João - *Fatalidade Histórica da Ilha de Ceilão*, Lisboa, Publicações Alfa, Colecção Biblioteca da Expansão Portuguesa, 1989.

RODRIGUES, Francisco - *Oriente conquistado a Jesus Cristo pelos Padres da Companhia de Jesus da Província de Goa*, Porto, Lello e Irmão Editores, 1978.

SANTOS, João dos - *Etiópia Oriental*, 2 vols., Lisboa, Publicações Alfa, Colecção Biblioteca da Expansão Portuguesa, 1989.

SOUSA, Manuel de Faria e - *Ásia Portuguesa*, VI. vols, Lisboa, Livraria Civilização-Editora, 1945-1947.

TAVERNIER, Jean-Baptiste - *Travels in India*, reprint edited by William Crook, New Dehli, Atlantic Publishers & Distributors, 2 vols., 1989.

Textos sobre o Estado da Índia. Cartas de Simão Botelho e História dos cercos de Malaca, direcção de Luís de Albuquerque, Lisboa, Publicações Alfa, Colecção Biblioteca da Expansão Portuguesa, 1989.

The commentary of Father Monserrate S. J. on his journey to the court of Akbar, translated from the original latin by S. J. Hoyland, M. A., London, Bombay, Madras e Calcutta, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1992.

The voyage of John Huyghen van Linschotten, II vols., second edition from the old english translation of 1598, London, The Hakluyt Society, 1885.

TRINDADE, Paulo da - *Conquista Espiritual do Oriente*, 3 vols., Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1962-1967.

VELHO, ÁLVARO - *Diário da Viagem de de Vasco da Gama*, 5ª edição, II vols., Porto, Livraria Civilização Editora, 1945.

Viagem de Francisco Pyrard de Laval, versão portuguesa de Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, 2º edição revista e actualizada por Artur de Magalhães Basto, 2 vols., Porto, Livraria Civilização, 1944.

VORAGINE, Jacques de - *La Légende Dorée*, 2 vols., Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

Bibliografia:

A Expansão Portuguesa e Arte do Marfim, (cat.), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

ALBUQUERQUE, Luís de - *A Companhia de Jesus*, in Albuquerque, Luís de (dir.), "Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses", vol. I, Editorial Caminho, Lisboa, 1994, pp. 277-279.

AMIOT-GUIGAZ, Martinne - *Recherches sur l'Art Indo-Portugais*, dissertação apresentada para obtenção de grau equivalente ao grau de mestrado perante a Escola do Louvre, Paris, 1987.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de - *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal, Estudo Iconográfico*, Porto, Instituto de História de Arte/Faculdade de Letras do Porto, 1983.

- *O Presépio na Arte Medieval*, in sep. da "Revista Arqueologia", Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1983, pp. 3-18.

- ALPERS, Edward - *Ivory and slaves in East Central Asia*, London, Heinemann, 1975.
- ANSTETT-JANSSEN, Marga - *Maria Magdalena*, in Kirchbaum, Engelbrecht, et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie", vol. VII, Roma, Freiburg in Breisgau e Wien, Herder Verlag, 1974, pp. 516-541.
- *Maria Magdalena in der abendländischen Kunst, Ikonographie der Heiligen von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia da Universidade Albert-Ludwig de Freiburg in Breisgau, Freiburg in Breisgau, 1961.
- Antwerp, Story of a Metropolis, 16th-17th century*, (cat.), Antwerp, Messenhuis, 25 de Junho a 10 de Outubro de 1993.
- Arte do Marfim do Sagrado e da História na Coleção Souza Lima do Museu Histórico Nacional*, (cat.), Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil-Museu, 1993.
- ARIËS, Philip - *A criança e a vida familiar no Antigo Regime*, Lisboa, Relógio de Água Editores, 1988.
- Aspectos de Natal na Arte Portuguesa*, (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Dezembro de 1947 a Janeiro de 1948.
- AURENHAMMER, Hans - *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Wien, Verlag Bruder Hollinek, vol. I, 1957-1967.
- AZEVEDO, Carlos de - *Arte Cristã na Índia Portuguesa, Estudos, Ensaios e Documentos*, Lisboa, Junta de investigações do Ultramar, 1959.
- *Arte Cristã na Índia Portuguesa, Estudos, Ensaios e Documentos*, Lisboa, Junta de investigações do Ultramar, 1959.
- *The churches of Goa*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", London, Portuguese Empire Issues, Outubro 1956.
- BARREIROS, Cónego Manuel Aguiar - *Ensaios iconográficos, Exposição Mariana*, Braga, 1954.
- BAUDRY, Marie Thérèse e BOZO, Dominique - *La sculpture-méthodes et vocabulaire*, Paris, Imprimerie Nationale, 1978.
- BERGIER - *Dictionnaire de Théologie*, vol. II, Paris, Louis Vivès, 1882.

BIERMANN O. P., P. Benno - *Die Ersten Dominikaner in Ostindien (1503-48)*, in "Zeitschrift für Missionswissenschaft und Religionskunde", n.º 26, 1936, pp. 171-193.

BOGLER, Theodor - *Der Gute Hirt in Liturgischer Überlieferung des Morgen und Abendlandes.*, in "Liturgische Zeitschrift", n.º 3, 1931, pp. 174-183.

BONY, Paul, et al. - *Le Ministère et les Ministères selon le Nouveau Testament*, Paris, Ed. du Seuil, 1974.

BORGES, Charles J. - *Questões em torno das formas de representação na Arte Religiosa Indo-Portuguesa*, in "Oceanos Indo-Portuguesmente", Lisboa, n.ºs 19/20, Setembro/Dezembro 1994, pp. 72-86.

- *Foreign Jesuits and Native Resistance in Goa (1542-1759)*, in Sousa, Teotónio R, "Essays in Goan History", New Delhi, Concept Publishing Company, 1989, pp. 69-80.

BOXER, Charles Ralph - *Four centuries of Portuguese Expansion, 1415-1825, A Succint Survey*, Johannesburg, Witwatersland University Press, 1968.

- *A Igreja e a Expansão Ibérica (1470- 1770)*, Lisboa, Edições 70, 1990.

- *A Índia Portuguesa em meados do séc. XVII*, Lisboa, Edições 70, 1982.

BRAUNFELS, Wolfgang - *Gott, Gottvater*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. II, 1970, pp. 165-170.

- *Die Heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf, Verlag L. Schwann, 1954.

- *Heiliger Geist*, in Kirchbaum, E., et al., in "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", 1970, vol. II., pp. 228-229.

- *Leben Jesu*, in Kirchbaum, E., et al., in "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. III, 1971, pp. 39-85.

- *Petrus, Apostel*, in Kirchbaum, E., et al., in "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. VIII, 1976, pp. 158-174.

BRINKMANN, Heinrich - *Die Darstellung des Apostels Petrus, Ikonographische Studien zur Deutschen Malerei und Graphik vom ausgehenden Mittelalter bis zur Renaissance*, Düsseldorf, Verlag G. H. Nolte, 1936.

BROWN, Raymond - *El Evangelio segun Juan I-XI*, Madrid, Ediciones Cristianidad, 1979.

CAMILLIERI, Jean Luc - *Une Inde qui fut portugaise*, in "Arquivos do Centro Cultural Português", vol. 22.º, 1986, pp. 175- 242.

CASIMIRO, A. - *João de Brito (São)*, in "Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura", Lisboa, Editorial Verbo, vol. 11.º, 1971, p. 639-641.

Catálogo da Coleção Schlumberg para venda em leilão pela Silva's Leiloeiros, Lisboa, 26 e 27 de Maio de 1990.

Catálogo do Leilão de Marfins, Pratas, Pintura, Porcelanas e Móveis organizado pela Silva's Leiloeiros, Lisboa, 10 e 11 de Maio de 1990.

Catálogo dos Objectos de Arte de Pedro Nolasco que serão vendidos em leilão pela Agência Pintassilgo e Fernandes, Lisboa, Agência Pintassilgo e Fernandes Lda., 1 de Junho de 1961.

CARITA, Helder - *Palácios de Goa, Palácios de Goa, Modelos e Tipologias de Arquitectura Civil Indo- Portuguesa*, Lisboa, Quetzal Editores, 1995.

CHICÓ, Mário Tavares e - *A escultura decorativa e a talha dourada nas igrejas da Índia Portuguesa*, in "Revista Belas Artes", n.º 7, 1954, pp. 23-29.

- *Aspectos da arte religiosa da Índia Portuguesa, a arquitectura e a talha dourada*, in "Boletim Geral do Ultramar, Lisboa, n.º 318, ano 27.º, Dezembro de 1951, pp. 119-132.

Chinese ivories from the Shang to the Qing, (cat.), London, British Museum, Oriental Gallery II, 1984.

Cien Obras Maestras del Arte Portugues, (cat.), Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1985.

COELHO, Geraldo - *Bom Pastor*, in "Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura", vol. III, Lisboa, Editorial Verbo, 1965, pp. 1567-1568.

COLLIN, Francis - *The Good Sheperd Ivory Carvings and Their Symbolism*, in "Apollo", Setembro 1984, pp. 170-178.

COODRINGTON, K. de B. - *Mughal Marquetry*, in "The Burlington Magazine", London, Setembro de 1931, pp. 79-85.

COOK, Roger - *The Tree of Life, Image for the Cosmos*, London, Thames and Hudson, 1992.

- CORREIA-AFFONSO, John - *A Missionação Portuguesa na Índia*, in "Encontro de Culturas, Oito séculos de Missionação Portuguesa", (cat.), Lisboa, Mosteiro de S. Vicente de Fora, Julho a Dezembro de 1994, pp. 213-215.
- *Indo- portuguese ivories of the Heras Collection*, in "Mare Liberum", nº 9, Julho de 1995, pp. 339-347.
- COSTA, Avelino Jesus da - *Diocese*, in Serrão, Joel, "Dicionário de História de Portugal", vol. II, Porto, Livraria Figueirinhas, 1975, pp. 302-309.
- COSTA, João Paulo - *Ormuz*, in Albuquerque, L. (dir), "Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses", vol. II, 1994, pp. 833-836.
- COUTINHO, Bernardo Xavier - *Portugal na História e na Arte de Ceilão*, in sep. da Revista "Studia", n.ºs 34 e 35, Junho e Dezembro de 1972,.
- DEBERGH, Minako - *Anfänge der Evangelisierung Indiens, Japans und Chinas*, in Venard, Marc, "Die Zeit der Confessionen, (1530- 1620/ 30)", Freiburg im Breisgau, Basel e Wien, Verlag Herder, 1992, pp. 875-920.
- DELAHOUTRE, Michel - *Avatāra*, in Poupard, Paul (dir.), "Diccionario de las religiones", Barcelona, Edit. Herder, 1987, p. 154.
- De Goa a Lisboa, l' Art Indo-Portugais, XV^{ème}-XVIII^{ème} siècles, Europália Portugal*, (cat.), Bruxelles, BBL, 24 de Setembro a 15 de Dezembro de 1991.
- DELUMEAU, Jean - *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.
- *Naissance et Affirmation de la Réforme*, 4ª edição, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- DIAS, Pedro - *A Descoberta do Oriente*, in "A Herança de Rauluchantim", (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque, 1996, pp. 30-61.
- DINKLER, E. e SCHUBERT, V. - *Schlaf*, in Kirchbaum, E., et. al, "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. IV, 1972, pp. 72-75.
- Die Portugiuen in Indien, die Eroberungen Dom João de Castros auf Tapissereien*, (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 21 de Outubro de 1992 a 10 de Janeiro de 1993.
- DUMOULIN, Sophie - *Aspekten des Hirtenmotivs in Literatur und Bildender Kunst.*, in "Anhaltspunkte, Deutscher Evangelischer Frauenbund E.V.", n.º 6, Novembro-Dezembro de 1991, pp. 174-179.

- ELTON, Geoffrey R. - *Europa im Zeitalter der Reformation, 1517-159*, 2.^a edição, München, Verlag C. H. Beck, 1982.
- Encontro de Culturas, Oito Séculos de Missionaçãõ*, (cat.), Lisboa, Mosteiro de S. Vicente de Fora, Julho a Dezembro de 1994.
- ESTELLA, MARCOS, Margarita - *Algunos relieves en marfil hispano-filipinos y sus posibles fuentes de inspiraciónn*, in "Archivo Español de Arte", vol. XVIII, nº 170, Abril-Junho de 1970, pp. 151-179.
- *La escultura Barroca de Marfil en España, Escuelas Europeas y Coloniales*, II vols., Madrid, Instituto Diego Velasquez del CSIC, 1984.
 - *La talla del marfil*, in Bonet-Correa, Antonio (cord.), "Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España," Madrid, Ediciones Catedra SA., 1982, pp. 435-653.
 - *Virgenes de marfil hispanofilipinas*, in "Archivo Español de Arte", nº 160, Outubro-Dezembro de 1967, pp. 333-358.
- Escultura de marfim nos Açores, Colecção de Francisco Ernesto de Oliveira Martins*, (cat.), Angra do Heroísmo, Museu de Angra do Heroísmo, 1979.
- European Sculpture and Works of Art*, (cat.), London, Sotheby's, 4 de Julho de 1996.
- European Works of Art, Arms and Armour, Furniture and Tapestries*, (cat.), London, Sotheby's, 24 de Novembro de 1987.
- European Works of Art, Arms and Armour, Furniture and Tapestries*, (cat.), London, Sotheby's, 20 de Maio de 1988.
- European Works of Art, Arms and Armour, Furniture and Tapestries*, (cat.), London, Sotheby's, 13 e 15 de Janeiro de 1992.
- Exposição de Ambientes Portugueses dos sécs. XVI-XIX*, (cat.), Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 24 de Maio a 15 de Junho de 1969.
- Exposição de Arte Sacra (Escultura Religiosa dos sécs. XVI-XIX)*, (cat.), Évora, Palácio de D. Manuel/Comissão Municipal de Turismo, Dezembro de 1954.
- Exposição de Arte Sacra Luso-Oriental*, (cat.), Porto, Sé-Catedral, Junho-Setembro de 1994.
- Exposição de Arte Portuguesa e Ultramarina*, (cat.), Coimbra, Museu Machado de Castro, 1963.

Exposição de Arte Sacra Missionária, (cat.), Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1957.

Exposição de Escultura de marfim, (cat.), Évora, Palácio de D. Manuel, 23 de Junho a 14 de Julho de 1968.

Exposição Distrital de Aveiro em 1882, Aveiro, 1883.

FAILLA, Donatella - *Un crocifisso eburneo da Goa: Note e riflessioni su norme ed ecessione a margine degli avori indo-portoghesi*, in "Studi di storia dell'arte", n.º 4, Génova, Università da Genova, 1982-1983, pp. 197-223.

FELGUEIRAS, José Jordão - *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, in "Artes e Leilões", n.º 10, ano 2.º, Junho/Setembro de 1991, pp. 15-23.

- *Arcas indo-portuguesas de Cochim*, in "Oceanos", n.ºs 19-20, Setembro-Dezembro de 1994, pp. 34-41.

FERREIRA ALVES, Natália Marinho - *A Arte da Talha na Época Barroca (Artistas e Clientela, Materiais e Técnicas)*, 2 vols., Porto, Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989.

FLEMMING, J. - *Baum, Baüme*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. I, 1968, pp. 258-267.

FONSECA, José Nicolau - *An historical and archeological sketch of the city of Goa*, Bombay, Thacker & Co Limited, 1878.

FRANK, I. - *Dominikus von Caleruega*, in Kirchbaum, E., et. al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. VI, 1974, pp. 72-78.

FREIRE, Anselmo Braancamp - *Notícias da Feitoria da Flandres*, Lisboa, Archivo Historico-Portuguez, 1920.

GODINHO, Vitorino Magalhães - *Ensaio sobre História de Portugal*, II vols., Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1968.

- *Les Finances de l'État Portugais Des Indes Orientales (1517-1635), Matériaux pour une étude structurelle et conjoncturelle*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1982.

- *Os Descobrimentos e a Economia Mundial*, 4 vols., Lisboa, Editorial Presença, 1981-1983.

- *Oriente*, in Serrão, Joel (ed.), "Dicionário de História de Portugal", vol. 4.º, Porto, Livraria Figueirinhas, 1975, pp. 459-479.

GOMES, Alberto e TRIGUEIROS, António Manuel - *Moedas portuguesas na época dos Descobrimentos, 1385-1580.*, vol. 1.º, Lisboa, ed. A. Gomes, 1992.

GONÇALVES, Flávio - *A Inquisição Portuguesa e a Arte Condenada pela Contra-Reforma.* "Colóquio", Lisboa, Dezembro de 1963, n.º 26, pp. 27-30.

- *O vestuário mundano de algumas imagens do Menino Jesus*, in "Revista de Etnografia", n.º 17, Porto, pp. 3-34.

GONZÁLEZ, Juan José Martín - *Marfiles Hispano-Filipinos de la Ciudad de Valladolid*, in "Actas do IV. Simpósio Luso-Espanhol de História de Arte, Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar", Coimbra, Instituto de História de Arte, 1988, pp. 251-284.

GRÜNDER, Horst - *Welterorberung und Christentum, Ein Handbuch zur Geschichte der Neuzeit*, Güttersloh, Güttersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1992.

GUNE, V. T. - *Goa's Coastal and Overseas Trade*, in Sousa, Teotónio R., "Goa Through the Ages - An Economic History", Goa, New Delhi, Goa University Publication Series, Concept Publishing Company, 1989, pp. 117-175.

GUPTA, R. das - *Nature and scope of indo-portuguese art*, in "Mare Liberum", n.º 9, Lisboa, Julho de 1995, pp. 363-369.

GUY, John e SWALLOW, Debora - *Arts of India, 1550-1900*, London, Museu Vitória e Alberto, 1980.

HAAN, Bierens de - *L'oeuvre gravée de Cornelis Cort, graveur hollandais, 1533-1578*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1948.

HAMP, H. - *Das Hirtenmotiv im Alten Testament*, in "Festschrift Kardinal Faulhaber", 1949, pp. 7-20.

HAUSSHERR, R. - *Jesuskind*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. II, 1974, pp. 400-406.

HERTOGENBOSCH, Gerlach van's - *Franz von Assisi*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. VI, 1974, pp. 260-315.

HESPANHA, António Manuel, e SANTOS, Catarina - *Os Poderes num Império Oceânico*, in Mattoso, José, "História de Portugal", vol. IV, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, pp. 395- 413.

HOLLSTEIN, F. W. H. - *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450- 1700*, Amsterdam, Menno Hertzberger, 1956-1969.

Imaginária em marfim na Ilha de S. Miguel, Ponta Delgada, (cat.), Museu Carlos Machado, Maio/Junho 1989.

Indian and Southeast Asian Art, (cat.), Nova Iorque, Sotheby's, 28 de Março de 1996.

Indes Merveillueuses, l'ouverture du monde au XVI siècle, (cat.), Paris, Bibliothèque Nationale/Chancellerie des Universités de Paris, 5 Março a 15 Maio de 1993.

Influências do Oriente na Arte Portuguesa Continental, A Arte nas Províncias Portuguesas do Ultramar, (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1957.

INGENHOFF-DANHÄUSER, Monika - *Maria Magdalena Heilige und Sünderin, in der italienischen Renaissance, Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian*, Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1984.

Introdução à Casa Museu Frederico de Freitas, (cat.), Funchal, Eco do Funchal, s/ d.

IONS, Veronica - *Indian Mythology*, London, Paul Hamlyn, 1967.

ISERMEYER, Ch. A.- *Beschneidung Christi*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. I, 1968, pp. 271-273.

JEDIN, Hubert - *Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung*, in "Theologische Quartalschrift", 1935, pp. 143-181.

JENNES, Jozef - *Invloed der Vlaamsche Prentkunst in Indië, China en Japan tijdens de XVIe en XVIIe Eeuw*, Leuven, Davidsfonds, 1943.

Jerónimos - 4 séculos de Pintura, (cat.), 2 vols., Lisboa, Mosteiro dos Jerónimos, 10 Outubro 1992 a 30 de Abril 1993.

JOHNSTON, William R. - *Later ivories*, in Randall, Richard M, *Masterpieces of ivory from the Walters Art Gallery*, London, Sotheby's Publications, 1985, p. 281-289.

JOST, Wilhelm - *Das Bild vom Hirten in der biblischen Überlieferung und seine christologische Bedeutung*, Gießen, Theologische Fakultät der Ludwigsuniversität, 1939.

- JÜLICH, Th., FIEGENBAUM, L., e MILLER, M. - *Use of 3D array tandem scanning microscopy investigating historic processing traces on ivory objects*, in "4th International Conference on Non-Destructive Testing of Works of Art", Berlin, Deutsche Gesellschaft für Zerstörungsfreie Prüfung e. V., 1995, pp. 127-136.
- JUNGBLUT, Renate - *Hieronymus, Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters*, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia da Universidade Eberhard Karl de Tübingen, Tübingen, 1967.
- KASTER, G. - *JOSEPH von Nazareth*, in Kirchbaum, E. et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. VII, 1974, pp. 210-221.
- KAUFMANN, Georg - *Die Kunst des 16. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte*, vol. VIII, Berlin, Propyläen Verlag, 1990.
- KNAPPERT, JAN - *An Encyclopedia of Myth and Legend*, New Delhi, Rajkamal Electric Press, 1991.
- KEIL, Luís - *Alguns exemplos da influência portuguesa em obras de arte indianas do séc. XVI*, in "Primeiro Congresso de História Portuguesa no Mundo, 2ª Secção-Oriente", Lisboa, Ministério das Colónias, 1938, pp. 5-32.
- *A arte portuguesa e a arte oriental*, in "Congresso do Mundo Português", vol. V, tomo III, Lisboa, 1940, pp. 161-173.
- *Influência Artística portuguesa no Oriente. Três cofres de marfim indianos do séc. XVI*, in "Boletim da Academia Nacional de Belas Artes", vol. III, 1938, pp. 40-53.
- KLOGUEN, Diniz L. Cottinaeu de - *Bosquejo histórico de Goa*, 2.ª edição, Nova Goa, Imprensa Nacional, 1958.
- KNIPPING, John B. - *Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands*, 2 vols., Nieuwkoop e Leiden, B. de Graaf e A. W. Sijthoff, 1974.
- KRZYSZKOWSKA, Olga - *Ivory and related materials, an illustrated guide*, London, Institut of Classical Studies, 1990.
- KÜHN, Hermann - *Conservation and restoration of works of art and antiquities*, London, Buttlersworks, 1986.
- KÜHNEL, Ernst - *Moghul Malerei*, Berlin, Verlag Gebrüder Mann, 1955.

- KÜHNEL, Ernst e GOETZ, Hermann - *Indische Buchmalerei aus dem Jahanguir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin*, Berlin, Scarabaeus-Verlag, 1924.
- LABIB, S., Elfenbein, A. *Herkunft und Handel*, in "Lexikon des Mittelalters", vol. IV, Munique e Zúrique, Artemis, 1989, pp. 1811-1812.
- LASKE K. - *Verleugnung Petri*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. II, 1970, pp. 437-440.
- LEGNER, Anton - *Der Gute Hirt*, Düsseldorf, Verlag L. Schwann, 1959.
- *Hirt, Guter Hirt*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. II, pp. 289-299.
- Leilão de Pintura Portuguesa, Faianças, Pratas, Mobiliário e Antiguidades*, (cat.), Lisboa, Palácio do Correio Velho, 21 a 23 de Abril de 1993.
- LÉON- DUFOR, Xavier - *Vocabulário de Teologia Bíblica*, Petrópolis/Rio de Janeiro, Edit. Vozes Lda, 1972, p. 712.
- Leilão de Antiguidades, Pintura Moderna e Objectos de Arte*, (cat.), Lisboa, Leiria e Nascimento, 3 a 5 de Novembro de 1988.
- Leilão de Antiguidades, Pintura Moderna e Objectos de Arte, organizado pela Leiria e Nascimento*, (cat.), Lisboa, 21 e 22 de Fevereiro de 1991.
- Leilão da Colecção Ernesto de Vilhena*, (cat.), Lisboa, Tapada da Ajuda, 3 de Novembro de 1993.
- LÖWENSTEIN, Felix zu - *Christliche Bilder in Altindischer Malerei*, Münster, Ascendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1958.
- LOBATO, Manuel - *Relações comerciais entre a Índia e a costa africana nos séculos XVI e XVII. O papel do Guzerate no comércio de Moçambique*, in "Mare Liberum", nº 9, Julho de 1995, Lisboa, pp. 157-173.
- LYNCH, Brenham - *The Near East*, in Abraham's, "An international History and illustrated survey", New York, Phoebe Philips Editons, 1987, pp. 189-213.
- MACHADO, José Alberto Gomes - *Lucas Vorstemann em Portugal, uma via de introdução da imagética barroca*, in "Actas do IV. Simpósio Luso-Espanhol de História de Arte. Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar, Subsídios para a História da Arte em Portugal", vol. XXIV, Coimbra, Instituto de História de Arte/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1988, pp. 143- 151.

- MACLAGAN, Edward - *Os Jesuítas e o Grão Mogol*, 2 vols., Porto, Livraria Civilização, 1946.
- MÂLE, Emile - *L' Art Religieux du XII au XVII., Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1984.
- *Les Saints Compagnons du Christ*, Paris, Beauchesne, 1988.
- MARCHIANO, Grazia - *Le icone dell sonno*, in "Studi di storia dell'arte", n.º 4, Genova, Università di Genova, 1982-1983, pp. 225-232.
- Marfins d'Além Mar no Museu Nacional de Arte Antiga-Agenda do Crédito Predial Português*, 1988.
- MARQUES, A. H. Oliveira - *Feitores*, in Serrão, Joel (dir.), "Dicionário de História de Portugal", vol. II, Porto, Livraria Figueirinhas, 1975, p. 543.
- *História de Portugal, Do Renascimento às Revoluções Liberais*, 10ª edição, vol. II, Lisboa, Palas Editores, 1984.
- MASSEIN, PIERRE - *Bodhi*, in Poupard, Paul, "Diccionario de las religiones", Barcelona, Edit. Herder, 1987, pp. 203-204.
- MARTINS, Fausto - *Trono Eucarístico do retábulo Português, Origem, Função, Forma e Simbolismo*, in "Actas do I. Congresso Internacional do Barroco", Porto, Reitoria da Universidade do Porto/Governo Civil do Porto, 1991, vol. II, pp. 17- 58.
- MARTINS, Francisco Ernesto de Oliveira Martins - *Subsídios para o inventário artístico dos Açores*, (cat.), Angra do Heroísmo, Secretaria Regional da Educação e Cultura/Direcção Geral dos Assuntos Culturais, 1980.
- MASCARENHAS, Mira - *The Church in Eighteenth Century in Goa*, in Sousa, Teotónio R., "Essays in Goan History", pp. 81-101.
- MASKELL, Alfred - *Ivories*, Vermont, Rutland, Charles and Co. Publishers, 1966.
- MATHEW, K. S. - *Portuguese Trade with India in the Sixteenth Century*, New Delhi, Partie Enterprises at Sumie Printen, Manohar, 1983.
- MATOS, Artur Teodoro de - *Na rota da Índia, Estudos de História da Expansão Portuguesa*, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1994.

- MAUQUOIX-HENDRICKX, Marie - *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert 1^{er}. Catalogue raisonné enrichi de notes prises dans diverses autres collections*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I., 1966.
- MEDDING, W.- *Erscheinung des Auferstandenen* (7), in Kirchbaum, E., et al, "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. 1^o, pp. 672-673.
- MENDONÇA, Maria José - *Alguns tipos de colchas indo-portuguesas na Coleção do Museu Nacional de Arte Antiga*, in "Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga", vol. II, fasc. 2, Janeiro a Dezembro de 1949, pp. 1-25.
- MIEHE, R. - *Hieronymus*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", 1974, pp. 519-529.
- MOREY, C. R. - *Gli Oggetti di avorio e di osso del Museo Sacro Vaticano*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1936.
- MOSCO, Marilena - *La Maddalena tra sacro e profano, da Giotto a Chirico*, Milano e Firenze, Arnoldo Mondadori Editore e La Casa Usher, 1986.
- Museu-Quinta das Cruzes*, (cat.), Funchal, Governo Regional da Madeira/Secretaria Regional do Turismo e Cultura/Direcção Regional dos Assuntos Culturais, s/d.
- Museum of Christian Art*, (cat.), Rachol/Goa, 1993.
- MYSLIVEC, J. - *Apostel*, in Kirchbaum, E., et al, "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. I, 1968, pp. 150-173.
- NAVE, Francine de - *Christophe Plantin et le monde Iberique, Introduction a l'exposition*, in "Antwerp, Story of a Metropolis, 16th-17th century", (cat.), Antwerp, Messenhuis, 25 de Junho a 10 de Outubro de 1993, pp. 13-19.
- NILGEN U. - *Evangelisten*, in Kirchbaum, E., et al, "Lexikon der Christlichen Ikonographie..", vol. I, 1968, pp. 696-713.
- OLIVEIRA, Luís Filipe - *Miscigenação*, in Albuquerque, L. (dir.), "Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses", vol. II, pp. 741-745.
Os Descobrimentos Portugueses e a Expansão Marítima, (cat.), Lisboa, Palácio do Correio Velho, Sociedade Comercial de Leilões, 6 a 8 de Dezembro de 1990.
- OKADA, Amina - *Le Grand Moghol et ses peintres, miniatures de l'Inde aux XV^e et XVII^e siècles*, Paris, Flammarion, 1992.

- OSSWALD, Maria Cristina - *Considerações acerca de um oratório indo-português*, Porto, 1994, sep. da revista "Museu", série IV, n.º 2, pp. 17-35.
- *Marfins, formas e técnicas, com especial incidência na imaginária indo-portuguesa*, in "Oceanos", n.ºs 19-20, Setembro-Dezembro de 1994, pp. 60-70.
- PAL, Pratapaditya - *Elephants and ivories in South Asia*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1981.
- PEARSON, M. N. - *Goa-Based Seaborne Trade- 17th and 18th Centuries*, in Sousa, Teotónio R., "Goa Through the Ages...", 1989, pp. 146-165.
- PECES RATA, Felipe - *El Museo Diocesano de Arte*, in Alcaide, Victor Nieto, "La Catedral Y El Museo Diocesano de Siguëenza", Ludion, S.A. , 1992, pp. 85-106.
- PEREIRA, Fernando António Baptista - *Três obras de arte do Distrito de Setúbal pouco conhecidas do público*, in "Movimento Cultural, Revista dos Municípios do Distrito de Setúbal", ano 2.º, n.º 3, Dezembro 1986, pp. 58-65.
- PEREIRA, Isaiás da Rosa - *O ensino da doutrina cristã nos sécs. XIII a XVI*, in "Actas do Congresso Internacional de História - Missionaçã Portuguesa e Encontro de Culturas, Cristandade Portuguesa até ao séc. XV, Evangelizaçã Interna, Ilhas Atlântidas e África Ocidental", vol. I, Braga, Universidade Católica/CNCDP/Fundaçã Evangelizaçã e Culturas, 1993,, vol. 1º, pp. 357-370.
- PEREIRA, Paulo - *Iconografia dos Descobrimentos*, in Albuquerque, L. (dir.), "Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses", vol. I., pp. 505-513.
- PHILIPOVITCH, Eugen von - *Elfenbein*, Braunschweig, Klinhardt & Biermann, 1961.
- PINTADO, Beatriz Sanchez Navarro de - *Marfiles Cristianos del Oriente en Mexico*, Cidade do México, Fomento Cultural Banamex A. C., 1986.
- PLENDERSLEIGHT, H. S. - *La conservation des antiques et des Oeuvres d' Art*, Paris, ed. Eyrolles, 1966.
- PISSURLENCAR, Panduranga- *Os primeiros goeses em Portugal*, in "Boletim do Instituto Vasco da Gama", 1936, pp. 56-70.

- POESCHKE, J. - *Schlüsselübergabe an Petrus*, in Kirchbaum, E. et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. IV, 1972, pp. 82-85.
- Portugal and Nambam Culture, Via Orientalis*, (cat.), Tokyo, Shikhoka, Quioto e Oita, Maio a Outubro de 1993.
- Portugal e Oriente (simbiose de culturas), Catálogo de algumas peças apresentadas aquando da FIL-Antiguidades*, (cat.), Lisboa, Voc Antiguidades Lda., 14 a 21 de Abril de 1996.
- Portugal na Índia, na China e no Japão, Relações Artísticas, 15ª Exposição Temporária*, (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Setembro de 1954.
- PRAZ, Mario - *Studies in Seventeenth Century Imagery*, Roma, Sussidi Einaudi, 1964.
- Prince Henry The Navigator and Portuguese Maritime Enterprise*, (cat.), London, Museum Britânico, Setembro a Outubro de 1960.
- RANDALL, p. JR., Richard H. - *Masterpieces Of Ivory From The Walters Art Gallery*, London, Sotheby's Publications, 1985.
- RÉAU, Louis - *L' Iconographie de l' Art Chrétien*, 6 vols., Paris, Presses Universitaires de France, 1947-1958.
- RED - *Engel*, in Kirchbaum, E. et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. I, 1968, pp. 626-642.
- *Táufe Jesu*, in Kirchbaum, E. et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. IV, 1972, pp. 247- 255.
- REGAMEY, C. - *Krischna*, in Höfer, Joseph e Rahner, Karel (edit), "Lexikon für Theologie und Kirche", 2ª edição, 6º vol, Freiburg im Breisgau, Herder Verlag, 1961, p. 645.
- REGO, Artur da Silva - *Le Patronage Portugais de l'Orient, Aperçu Historique.*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1957.
- REYBEKIEL, W. v.- *Der Fons vitae in der Christlichen Kunst*, in "Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde", 1934, pp. 87-136.
- REINHARDT, Wolfgang - *Geschichte der europäischen Expansion, Die Alte Welt bis 1818*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mönchengladbach, Verlag W. Kohlhammer, 1983.

- REVILLA, Federico - *Diccionario de Iconografía*, Madrid, Ediciones Catedra, 1990.
- RODRIGUES, Adriano Vasco - *Constantes da Arte Missionária no Diálogo de Culturas*, in "Actas do Congresso Internacional de História- Missionaço Portuguesa e Encontro de Culturas ...", vol. I, pp. 207-228.
- ROSÁRIO, António do - *Missionação*, in Albuquerque, L. (dir.), "Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses", vol II, pp. 744-751.
- Rubens e seus gravadores*, (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Abril/Maio de 1978 e Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, Junho de 1978.
- SANTOS, Reynaldo dos - *Goa e a Arte Indo-Portuguesa*, in "Colóquio", Fevereiro de 1962, n.º 77, pp. 2-9.
- *A influência do Império nas artes*, in "Alta Cultura Colonial", Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1936, pp. 363-373.
- Schätze Indischer Kunst*, Köln, Josef Haubrich Kunsthalle, 22 Agosto a 2 Novembro de 1986.
- SAUSER, E. - *Augustinus von Hipo*, in Kirchbaum, Engelbrecht, et al, "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. V, 1973, pp. 277-290.
- *Peilikan*, in Höfer, Joseph e Rahner, Karel (edit), "Lexikon für Theologie und Kirche", 2ª edição, vol. 7º, 1962, p. 253.
- SCHMID, A. A. - *Himmelfahrt Christi*, in Kirchbaum, E. et all, "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. II, 1970, pp. 268-275.
- SEBASTIÁN, Santiago - *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- SEIBERT, Jutta - *Lexikon Christlicher Kunst, Themen, Gestalten, Symbole*, Freiburg, Basileia, Wien, Herder Verlag, 1980.
- SCHILLER, Gertrud - *Ikonographie der Christlichen Kunst*, IV vols., Güttersloh, Güttersloher Verlagshaus, 1966-1980.
- SCHURHAMMER, Georg - *Francis Xavier, His Life, His Time*, 4 vols., Roma, Instituto Histórico da Sociedade de Jesus, 1973-1982.
- SCHWEICHER, C. e JÁSZAI, G. - *Flucht nach Ägypten*, in Kirchbaum, E. et all, "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. II, 1970, pp. 43-50.

- SILVA, António da - *A inculturação missionária no enquadramento das reformas de Trento (nos 500 anos de evangelização)*, in "Brotéria", vol. 136, n.º 2, Fevereiro de 1993, pp. 189-205.
- *Inculturação litúrgica em 500 anos de evangelização*, in "Brotéria", vol. 134, n.º 3, Março de 1992, pp. 293-313.
- SILVA, Maria Madalena Cagigal e - *A Arte Indo-Portuguesa*, in Barreira, João, "As Artes Decorativas", Lisboa, Ed. Excelsior, 1951, pp. 245-264.
- *A Arte Indo-Portuguesa*, Lisboa, Ed. Excelsior, 1966.
- *Arte Indo-Portuguesa, trabalho em marfim*, in "O Comércio do Porto" de 10 de Setembro de 1968.
- *A Arte Religiosa Indo-Portuguesa e os Crucifixos em Coleções Alentejanas*, in "Cidade de Évora", n.º 47, 1964, pp. 5-7.
- *Oratórios Indo-portugueses. O Oratório do Museu de Évora*, in "Cidade de Évora", n.ºs 43-44, Évora, 1960-1961, pp. 3-10.
- *Os presépios e a arte indo-portuguesa*, in "O Comércio do Porto" de 21 de Dezembro de 1965.
- *Uma porta indo-portuguesa da Ilha de Moçambique*, in "Revista de Etnografia", vol. XIV, tomo II, Julho de 1970, pp. 303-313.
- SOUBRAMANIEN, Siva - *Budha*, in Poupard, Paul (dir.), "Diccionario de las religiones", Barcelona, Edit. Herder, 1987, pp. 231-232.
- SOUSA, Teotonio R. de - *A Arte Cristã de Goa: Uma introdução histórica para a dialéctica da sua evolução*, in "Oceanos", n.ºs 19-20, Setembro-Dezembro de 1994, pp. 8-14.
- *Essays in Goan History*, New Delhi, Concept Publishing Company, 1989,
- SOUSA, Teotónio R. e BORGES, Charles J. - *Jesuits in India: In Historical Perspective*, Macau, Instituto Cultural de Macau/Xavier Centre of Historical Research, 1992.
- SPAMER, A. - *Das Kleine Andachtsbild vom 14 bis zum 20 Jahr*, München, F. Bruckmann AG, 1930.
- STRZYGOWSKYY, Joseph - *Asiens Bildende Kunst*, Augsburg , Filser Verlag, 1922.

- SUBRAHMANYAM, Sanjay - *O Império Asiático Português, 1500-1700, uma história política e económica*, Lisboa, Difel, Difusão Editorial, S. A., 1995.
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e - *Imaginária de Marfim Indo, Cingalo, Sino e Nipo-Português*, in "Museu", Porto, n.º 11, Janeiro 1967-Julho de 1969, pp. 9-26.
- *Imaginária de Marfim Luso-Oriental nas colecções do Porto*, in sep. do vol. "O Porto e os Descobrimentos", Porto, 1972, pp. 5-10.
 - *Imaginária Hispano-Filipina e Indo-Portuguesa*, in "Revista Gil Vicente", Guimarães, 2ª série, Vol. XXV, ano 50º, n.ºs 3-4 e 5-6, 1974, pp. 7- 35.
 - *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.
 - *Meninos Jesus Cingalo-Portugueses e Seu Prováveis Protótipos Flamengos.*, in sep da "Revista Universitas", n.º 25, Abril, Maio, Junho de 1979, S. Salvador, pp. 84-124.
 - *O Presépio na Arte Indo-Portuguesa*, sep. da rev. "Gil Vicente", ano 50º, 2.ª série, vol. XXV, n.ºs 11 e 12, Novembro- Dezembro 1974, p. 215-229.
 - *O Significado Iconográfico e Mítico dos Bons Pastores Indo-Portugueses*, in "Memoriam Rúben Andresen Leitão", Porto, 1981, pp. 146-153.
 - *Notas sobre arte indo- portuguesa. Uma camilha do Menino Jesus, indo-portuguesa, do tempo de D. Pedro II*, in "Colóquio Artes e Letras", n.º 45, Outubro de 1967, pp. 13-15.
 - *Notas sobre arte indo- portuguesa. Uma rara "Árvore de Jessé" de marfim do séc. XVII*, in "Colóquio Artes e Letras", n.º 48, Abril de 1968, pp. 25-32.
- TELLES, Ricardo Michael - *Igrejas, Capelas e Conventos na Velha Cidade de Goa*, Nova Goa, Imprensa Gonçalves, 1922.
- TEIXEIRA, Luís Manuel - *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*, Lisboa, Editorial Presença, 1985.
- THEUERKAUFF, Christian - *Elfenbein-Sammlung Reiner Winkler*, München, Kastner und Callweg, 1984.
- THOMAS, A. - *Brunnen*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. I, 1968, pp. 330-336.

- *Weinstock*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. IV, 1972, pp. 491-494.
- THOMAZ, Luís Filipe Reis - *Os Descobrimentos e a Evangelização*, in "Congresso Internacional de História - MissionaçãO Portuguesa e Encontro de Culturas,", vol. V., 1993, pp. 81-126.
- *Estado da Índia*, in Albuquerque, Luís de (dir.), "Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses", vol. I, pp. 388-395.
- TIMMERS, J. J. M - *Busse, Buss-Sakrament*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. I, 1968, pp. 343-348.
- *Eucharistie*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. I, 1968, pp. 687-695.
- VASCONCELOS, Flório - *O vestuário mundano de algumas imagens do Menino Jesus*, in sep. da "Revista de Etnografia", n.º 17, pp. 3- 34.
- VASSALO E SILVA, Nuno - *Tesouros da "Terra da Promissam", A ourivesaria entre Portugal e a Índia*, in "Oceanos", n.ºs 19-20, Setembro-Dezembro de 1994, pp. 88-100.
- VENARD, Marc - *Die katholische Kirche*, in Venard, Marc (edit), "Die Zeit der Konfessionen (1530-1620/30)", Freiburg, Basel, Wien, Herder Verlag, 1992, p. 239-308.
- VETTER, Ewald - *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchior Prieto von 1622*, Münster, Westfalen, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1972.
- Via Orientalis, Europalia Portugal*, (cat.), Bruxelles, Galeria da CGER, 24 de Setembro a 15 de Dezembro de 1991.
- VOHLWASEN, Andreas - *Índia*, Lausanne, Benedikt Taschen Verlag GmbH, s/d.
- VITERBO, Sousa - *Arte Indo-Portuguesa*, in *Exposição de Arte Ornamental. Notas ao Catálogo*. Lisboa, 1883.
- WADELL, Maj-Brit - *FONS PIETATIS, Eine ikonographische Studie*, Goteburg, Flandera Boktrycken Aktiebolag, 1969.
- WEIS, E. - *Johannes, der Täufer*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. VII, 1974, pp. 164-190.

WERNER, F. - *Ignatius von Loyola*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. VI, 1974, pp. 568-573.

WICKI, Joseph - *Die unmittelbaren Auswirkungen des Konzils von Trient auf Indien (ca. 1565-1585)*, in "Missionskirche im Orient, Ausgewählte Beiträge über Portugisisch-Asien", Immensee, 1976, pp. 213-281.

WILHELM, P. - *Auferstehung Christi*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. I, 1968, pp. 201-218.

WILHELM, P. e RED. E. - *Geburt Christi*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. II, 1970, pp. 86-120.

ZIMMERMANN, K. - *Antonius von Padua*, in Kirchbaum, E., et al., "Lexikon der Christlichen Ikonographie...", vol. V, 1973, pp. 219-225.

