

# Virgens sino-portuguesas de marfim

Com a suspensão da publicação da revista «Gil Vicente», findou a possibilidade que Manuel Alves de Oliveira, seu Director e Amigo de muitos anos, me concedera de nela dar a lume uma série de monografias sobre a imaginária do Oriente português. Mal calculava que a convite seu, pudesse reiniciar essa tarefa neste tão prestigioso «Boletim», embora, devo confessá-lo, sinta que para isso apenas pode pesar, além da gentileza do seu Director, o facto de eu ser Vimaranesense de corpo e alma. Com efeito o assunto é estranho ao teor dos artigos que normalmente o «Boletim» publica, e daí que me sentisse obrigado a escolher um tema que fosse absolutamente inédito e tivesse fundamental interesse para o estudo das artes luso-orientais.

No primeiro artigo<sup>1</sup> com que iniciei, vai para dez anos, os meus estudos de amador interessado pela imaginária do Oriente português, na sequência do inventário que tenho em curso dos seus prototipos espalhados pelo país e pelo estrangeiro, já havia podido anunciar a existência duma imaginária sino-portuguesa que, a par da proveniente da Índia, de Ceilão e do Japão, os elementos do dito inventário me haviam permitido destrinçar objectivamente. Mais tarde publiquei mesmo um outro artigo<sup>2</sup> tratando exclusivamente dum tríptico de marfim, que então considerava sino-português. Errar é próprio dos homens, — e ainda mais dos investigadores fogosos e incipientes —, mas a confissão redime as faltas, mesmo de imprópria atribuição artística. Não tinha, então, suficiente cabedal de conhecimentos para ver que era também errónea a classificação de «sino-portuguesa» que dava no primeiro dos artigos, a uma placa que é, realmente, «his-

---

<sup>1</sup> «Imaginária de marfim Indo, Cingalo, Sino e Nipo-Portuguesa». Separata da revista «MVSEV», 2.ª série, n.º 11 — 1967/1969.

<sup>2</sup> «Um tríptico seiscentista sino-português de marfim», Separata da revista «Gil Vicente», 2.ª série, n.ºs 5/6 — Guimarães, 1972.

pano-filipina». Pertencente a uma colecção do Porto, representa Santa Maria Madalena em traje de Côte, afastando de si os bens, amores e vaidades terrenas, para seguir o chamamento divino, trabalho dos mais notáveis que conheço pela expressão e requintadíssimo tratamento, interpretando um tema que consegui identificar, mais tarde, na pintura da época. As características sínicas vêm-lhe de ter sido executada por um dos muitos artezãos chineses emigrados nas Filipinas. O mesmo sucedeu, aliás, com o referido tríptico, cujo trabalho é identificável ao de placas que posteriormente encontrei e estão atribuídas à arte «hispano-filipina» pela especialista espanhola Margarita Estella Marcos.

A colheita persistente e continuada de mais elementos referentes à imaginária do Oriente português que classificara, duma forma simplificada, mas correcta, no primeiro dos ditos artigos, autoriza-me, agora, a apresentar a individualização e o estudo prévio dum grupo sino-português de Virgens de marfim muito raras, que não podendo ser reivindicadas por qualquer outra influência artística europeia dos sécs. XVI-XVII, constituem mais um marco na extraordinária obra de implantação da arte e da cristandade no Extremo Oriente pelo esforço dos portugueses, que aí levaram e propagaram a cultura ocidental à custa de esforços e riscos sem conta, em que até perigava, sem que isso importasse, a própria existência, na longas e mortíferas viagens marítimas, pestes e calamidades, no guerrear da conquista e defesa, no heroísmo do martírio.

Reinaldo dos Santos no seu estilo brilhante e inconfundível<sup>3</sup> afirma que os portugueses foram a grande revelação do Oriente descoberto, na quase centena de anos em que por lá actuaram sosinhos, impressionando fortemente os povos indígenas pela novidade dos seus costumes, a força que dimanava das motivações que tão longe os haviam levado, a Fé que pregavam, a sua audácia militar, uma ubiquidade quase milagrosa. Tal foi o impacto da civilização portuguesa, que não só na Índia, mas também em Ceilão, na China, no Japão e na Indonésia e pelas outras partes por onde andaram, guerreiros ou mercadores, aventureiros ou Missionários portugueses, haviam de influenciar e inspirar, até à obsessão, as tradições artísticas locais, algumas

---

<sup>3</sup> «A Índia portuguesa e as artes decorativas» — Separata da «Revista e Boletim da Sociedade Nacional de Belas Artes», 2.ª série, n.º 7 — Lisboa, 1954.

altamente civilizadas e velhas de muitos séculos. Disso resultaram as porcelanas de encomenda da China com nomes de governadores de Malaca e brasões da nobreza portuguesa; os tapetes persas representando as nossas naus navegando em mares prenhes de monstros marinhos; os episódios históricos lavrados no marfim dos magníficos cofres de Ceilão, alusivos à História comum; as naus «de traço» aportando com mercadorias e missionários aos portos japoneses, figuradas no esplendor dourado dos biombos *Namban*; a infinidade de objectos artísticos produzidos em Ormuz, Chaúl, Cambaia, Goa e outras partes, que através desta última cidade se exportavam para Lisboa: colchas bordadas, panos estampados, jóias e pratas, móveis e imagens de marfim e inúmeros outros objectos reflectindo a hibridação dos antiquíssimos artesanatos locais pelas novas formas e diferentes estilos artísticos europeus que os portugueses levavam da metrópole. Lisboa era o empório do mundo: mercadores, financeiros e representantes de todas as côrtes e dos grandes coleccionadores da Europa, disputavam a peso de ouro esses «brincos» que também se espalhavam pelo país, inundando-o de tal forma que mau grado depradações sem conta, guerras, terremotos, rapina e incúria, muitos ainda é possível encontrar. Entre eles, naturalmente, as imagens de marfim, mais prezadas porque inteiramente originaes, e conquistando a receptividade dos portugueses que, ao contrário doutros países da Europa, não haviam nunca fruído a posse de objectos tão requintados na factura como preciosos na matéria. Portugal foi, então, o «país do marfim», como seria, nos séculos XVII e XVIII o «mundo do azulejo e da talha»!

Na história dos nossos descobrimentos coube a vez à China<sup>4</sup> em 1513, quando aportou num «junco» à ilha de Ling-Ping, junto de Tau-Mun (Tamão), no Rio das Pérolas, o escrivão Jorge Álvares para enterrar um filho, acabando por lá falecer e ser inumado oito anos após, não sem que erguesse um padrão comemorativo da sua chegada.

Em 1515 Rafael Perestrelo, com alguns companheiros, voltou de novo ao Rio das Pérolas, o que incitou Lopo Soares de Albergaria, 3.º Governador da Índia, a enviar como embaixador

---

<sup>4</sup> Eudore de Colomban e Jacinto J. N. Moura: *«Resumo da história de Macau»*, Macau, 1927; Salvador Saboya: *«Os portugueses na China»* — Lisboa, 1938. *«Primeiras tentativas havidas pelos portugueses para o estabelecimento do comércio com a China»*, in *«4.º ciclo de conferências do Círculo Cultural de Macau»* — Macau, 1956.

especial à côrte de Pequim o naturalista Tomé Pires, que embarcado na frota de Fernão Peres de Andrade aportou a Tamão em 1517, subindo daí até Cantão, donde foi destacado Jorge de Mascarenhas para tentar negociar em Ch'uangchow (Chinchéu).

Em 1519 é Simão de Andrade que desembarca em Tamão, onde constrói, sem autorização prévia, uma «franqueira» para atacar os «juncos» chineses. Por isso, e porque os portugueses haviam deposto o Sultão de Cambaia que era tributário de Pequim, as autoridades desta capital acabaram por proibir-nos de comerciar, tratando-nos como piratas, o que fez gorar a missão de Tomé Pires (que, feito prisioneiro, acabou por morrer, parece, em 1524 na prisão de Cantão) e deu origem a uma série de sangrentos recontros no Rio das Pérolas, só terminados em 1523. Forçado a prosseguir numa actividade de contrabando, só muito mais tarde, em 1542, lograriam os portugueses estabelecer feitorias em Chin-Hai e Chinchéu, das quais, aliás, acabariam por ser expulsos pouco depois (em 1540 e 1548, respectivamente). Descendo, então, novamente para Kuang-tung, tiveram de limitar-se a comerciar no decurso das feiras anuais dos entrepostos de Sanchoão (1549-1553), Lampacau (1553-1557) e Macau (a partir de 1557), este último território concedido mercê das negociações com o Imperador, levadas a bom termo por Leonel de Sousa em 1554.

De Macau foram enviadas várias expedições militares portuguesas para auxiliar, nos seus combates contra os mongóis, os Imperadores da dinastia Ming, em 1621, 1624, 1630 e 1647, e foi através daquele entreposto que até 1842, data do estabelecimento de Hong-Kong, se processaram as relações políticas e comerciais do Ocidente com a China.

Das dificuldades que os portugueses sempre encontraram ao tentar negociar com as autoridades chinesas são prova o não terem logrado sequer atingir Cantão as embaixadas de Diogo Pereira (1552 e 1562) e de Gil de Góis (1563), só tendo obtido êxito, muito mais tarde, a de Manuel Saldanha (1667-1670) e, sobretudo, mas já em pleno séc. XVIII, as que enviaram D. João V em 1726 (lucidíssima e da qual faziam parte 328 personalidades sob as ordens de Alexandre Metelo de Sousa e Meneses) e D. José, em 1753, dirigida pelo desembargador Francisco de Assis Pacheco e Sampaio.

Menos vicissitudes sofreu a cristianização do Celeste Império<sup>5</sup> cujos fautores foram, principalmente, os Jesuítas, embora tenha sido um leigo franciscano, Fr. Lourenço, — que com outro companheiro italiano assistiu, em 1246, à coroação do Cã da Mongólia —, o primeiro religioso português a entrar na China. Em 1521 eram mortos no Rio das Pérolas dois missionários, sendo um deles o P.<sup>o</sup> Álvaro Mergulhão, mas decorridos cerca de 20 anos existia já em Chin-Hai (Ningpó) uma colónia de uns 1.200 portugueses pastoreados pelo P.<sup>o</sup> Estêvão Nogueira. Em 1550 S. Francisco Xavier, o grande Missionário da cristandade, já Núncio Apostólico na Índia, vai até Sanchoão, ilha na costa da China, com o propósito de evangelizar o Celeste Império, tendo de desistir convencido do mau acolhimento que então poderia ter por parte das autoridades de Pequim necessitando de ser previamente aliciadas por uma embaixada que afinal se não realizou. Mais tarde, em 1552, serenadas as relações sino-portuguesas e não conseguindo ajuda do Governador de Malaca, S. Francisco de novo se dirige à China num junco, mas chegado à dita Ilha de Sanchoão aí morre naquele ano, sem poder satisfazer o seu mais ardente desejo. Em 1555, através da ilha referida, atingem Lampacau Belchior Nunes Barreto com dois padres, três irmãos leigos e quatro catequistas, visitando depois Macau e várias vezes Cantão, onde em 1556 também havia de ir Fr. Gaspar da Cruz, da Ordem dos Pregadores, colhendo informações para escrever sobre as coisas da China. Durante curtos períodos o jesuíta Baltazar Gago vive em Hainão e outros padres da Companhia de Jesus, Terciários e doutras Ordens vão entrando e saindo da China, antes que seja instalada em Chiu-Hing, em 1583, a primeira missão católica portuguesa. Já então se havia constituído a Diocese de Macau que, com Nanquim e Pequim, forma, até meados do século XIX, o Padroado Português na China. Em Macau iniciam os Jesuítas um período áureo de difusão cultural, introduzindo a imprensa em 1583 e criando a Universidade da Madre de Deus, donde irradiaram, muito mais tarde, seminários para chineses, japoneses e portugueses. Em 1631 são os Dominicanos que arribam à China, e dois anos após os Franciscanos, provocando-se dissensões com os Jesuí-

---

<sup>5</sup> P.e António Lourenço Farinha: «*A expansão da Fé no Extremo Oriente*», Lisboa, 1945; Fortunato de Almeida: «*História da Igreja em Portugal*» — Porto, 1967-1971.

tas por razões de liturgia local. O catolicismo, entretanto, espalha-se na China, contando o Padroado, em 1667, cerca de 157 000 fiéis (com 159 igrejas e 41 residências), muitos deles com graus literários, tendo-se editado uns 300 livros escritos em chinês sobre motivos religiosos e científicos. Em 1688 chegam os célebres Jesuítas franceses enviados a Pequim por Luís XIV, que criando Missão própria (Kiang-nan) e Padroado, levantam novas dificuldades à acção dos nossos Jesuítas, cujo número, entrado na China durante 200 anos (a partir de 1563) foi de cerca de 460, na maioria naturais de Macau e da Índia. É brilhantíssima a época em que alguns desses padres têm assento, como homens de elevada cultura, no «Tribunal das Matemáticas» imperial de Pequim, podendo-se citar, entre outros, Tomás Pereira, Francisco Cardoso e João Mourão, diplomatas, o cientista André Pereira, e o matemático e cartógrafo Félix da Rocha que atinge a presidência do dito Tribunal, lugar que, posteriormente, já nos sécs. XVIII e XIX, outros portugueses e padres Jesuítas e Lazaristas ocuparam com brilho.

Interessa também ao nosso escopo traçar uma breve panorâmica das relações económicas luso-chinesas, nomeadamente referentes à mercadoria e obras de artesanato artístico que, através de Goa, recebíamos do Celeste Império. Segundo conta Gaspar Correia nas suas «*Lendas da Índia*», o referido Rafael Perestrelo, um dos primeiros portugueses que visitou a China, foi encontrado em Malaca por Fernão Peres de Andrade em 1516, acabado de chegar de lá «*com grande riqueza porque fez de proveito de hum vinte*». O capitão-mor Fernão Peres encontrava-se em Tamão em 1518 quando foi chamado para ir socorrer Malaca, cercada pelo Rei de Bintão, onde aportou com a sua armada carregada pela enorme riqueza que trazia da China, constituída, como refere Castanheda na «*História do descobrimento e conquista da Índia*»: «*de seda solta, damascos, cetins, pedrahume, cobre, pregaduras & outras cousas*». Garcia da Horta, nos seus «*Coloquios dos simples e drogas da Índia*» alude, acidentalmente, às preciosidades que da China vinham, então, para Goa e Cochim, referindo-se a: «*leitos de prata, baixela ricamente lavrada, seda solta e tecida*».

De facto, depois de tomada pelos portugueses em 1511, Malaca torna-se o entreposto do seu comércio com o Oriente,

dali saindo barcos, logo nesse ano, demandam as Molucas à procura das desejadas especiarias e começam, dois anos depois, a sulcar as águas da província de Quang-tong, ao sul da China, donde, seguindo juncos chineses, acabam por descobrir o Japão. Facilmente os nossos se apercebem do interesse de traficarem com a prata que os japoneses extraem abundantemente a partir de 1530, alterando o comércio que primitivamente faziam e consistia em carregar em Malaca a pimenta de Sumatra e Java para as trocaram na China por seda e outras manufacturas que traziam de volta à Índia. Passam, pois, a levar as sedas para o Japão onde as trocam, com grande proveito, pela prata que é vendida na China por alto preço. Com o dinheiro dessa venda adquirem sedas e com elas voltam à Índia<sup>6</sup>. Assim conseguem lucros quatro vezes superiores aos primitivos. Antes de Macau entrar na nossa posse, cerca de 1555, o dito tráfico era feito por mercadores portugueses a título particular e de conta própria. Mas a partir de 1556 o nosso Governo passa a concentrar o negócio nas suas mãos, estabelecendo uma carreira anual da chamada «nau do trato», que demanda o Japão (uma «caraca», talvez a maior embarcação da época, deslocando de 1.200 a 1.600 toneladas, devidamente artilhada), cujo capitão-mor, inicialmente acumulando as funções de Governador de Macau, é escolhido pelo Governo entre fidalgos e mercadores experimentados e da sua confiança. Na nau embarcavam mais de 200 comerciantes de Macau que iam negociar com os japoneses. Por alturas de 1611 um viajante aventureiro francês, Pyrard de Laval, que esteve em Goa, relata, entre outras muitas coisas curiosas, o que traziam da sua viagem as naus do «trato»<sup>7</sup>: ouro em barra, em folha e em pó; trastes de madeira dourada, lacada e axaroadada; seda em fio e em pano; muita louça de porcelana; bocetas, tabuleiros e açafates de junco axaroados e pintados; escritórios (contadores com tampa de baixar) copiados dos da Alemanha, então na moda, de madeiras exóticas, marchetadas de marfim, madrepérola e pedraria; açúcar, cera e mel; o melhor papel; e toda a sorte de metais, nomeadamente mercúrio. Tem interesse para o caso que tratamos, saber-se que no período final do comércio luso-chinês a principal impor-

<sup>6</sup> Yoshitomo Okamoto: «*The Namban art of Japan*» — Nova York, Tóquio, 1972.

<sup>7</sup> «*Viagens de Francisco Pyrard de Laval*» — Porto, s/d.

tação de Cantão era, além da pimenta, o marfim<sup>8</sup>. De muitos trastes existentes em Portugal e no estrangeiro, do final de quinhentos e princípios de seiscentos, provenientes da China, como também da Índia e do Japão, dou notícia em capítulos próprios duma obra que está no prelo<sup>9</sup>. Acentue-se o facto de que se encontram, com frequência, imagens indo-portuguesas referidas nos inventários dos sécs. XVII e XVIII, mas não nos quinhentistas. E no entanto sabe-se que na Índia (e talvez também na China) já em 1546 D. João III ordenara a D. João de Castro que diligenciasse no sentido de que os oficiais gentios «*não pudessem fundir, lavrar ou pintar imagens e figuras de Cristo e dos santos*» sob ameaça de pesadas penas. Em 1567 a mesma proibição era reforçada no 1.º Concílio Provincial, realizado em Goa, e nos Concílios de 1575 e 1585 novas penalidades foram decretadas para os infractores das determinações indicadas<sup>10</sup>. Isto prova como era difícil impedir a execução da imaginária indo-portuguesa e quão abundante seria e procurada pelos fiéis locais e pelos portugueses que, de volta à pátria, desejavam trazer imagens de tanta novidade e exotismo. Na China, bem entendido, a sua produção e divulgação foram muito menores, dadas as vicissitudes da cristianização.

Todas as pessoas medianamente cultas sabem que o trabalho em marfim sempre foi característico do artesanato chinês. Mas poucas conhecerão a arte do marfim das grandes épocas, que apenas está representada na Europa em colecções e museus importantes, tendendo a avaliá-la através das inúmeras peças feitas para exportação, que inundaram o mercado a partir dos meados do séc. XIX, mas carecem de interesse artístico, iconográfico ou histórico, embora consigam objectivar os três critérios da perfeição chinesa: o requinte, a delicadeza extrema, a complexidade voluntária. Na grande maioria destas peças são já utilizados meios mecânicos, sendo o marfim cinzelado, torneado e recortado de tal forma e com tal paciência e maestria

---

<sup>8</sup> C. R. Boxer: «*The great ship from Amacom*» — Lisboa, 1959.

<sup>9</sup> Bernardo Ferrão: «*Mobiliário português* — 1.º Vol. — «*Dos primórdios ao Maneirismo*».

<sup>10</sup> Luís Keil — «*Alguns exemplos da influência portuguesa em obras de arte indianas do século XVI*» — Lisboa, 1938.

que se conseguem obter conjuntos inimagináveis como são as conhecidas bolas concêntricas de Cantão, soltas umas dentro das outras e arrendadas, com suspensões decorativas, conjunto talhado num mesmo dente e sem que existam juntas; os pavilhões, pagodes e habitações constituídos por centenas de elementos recortados e ensamblados, com paredes, telhados caprichosos, e resguardos tratados como renda; os modelos reduzidos de «juncos» (*sampan*), «barcos-flor» chineses com as suas minúsculas tripulações policromadas; as caixas, estojos e placas de delicados relevos esculpidos, com densa e intrincada decoração humana, animal e fitomórfica; jarras e vasos cobertos de figuras isoladas, cenas e vegetação, incisas, relevadas, transfuradas; cofres, cachimbos, sinetas e elaboradíssimas peças do jogo do xadrês; mobiliário autóctone, ou de inspiração europeia, coberto de placas com decoração gravada e preenchida por massa colorida; estatuetas pequenas, grandes, e até muito grandes, de deuses, imperadores, figuras da côrte, sábios, personagens populares, etc., etc. No decorrer dos tempos, o material ebúrneo, ou semelhante, usado pelos chineses, marfim de elefante, de mamute fossilizado, de narval, osso, corno de rinoceronte<sup>11</sup> e bico de calao, foi mudando de proveniência. O elefante existiu na China central, domesticado pelo povo Shang-Yin, mas desapareceu entre os sécs. VII e XI da nossa era. Não se conhecem, contudo, trabalhos desse período. Posteriormente foram as regiões meridionais do Sudeste da Ásia que forneceram o marfim e, a partir do séc. X, com o progresso da navegação chinesa e árabe, passou a vir de Java, Sumatra e Índia. Mais tarde os próprios portugueses, como se disse, e outros mercadores, trouxeram o marfim africano. A Tailândia sempre o forneceu, também<sup>12</sup>.

Nas escavações de Anyang (província de Honan) apareceram pequenos objectos de osso e marfim com desenhos geométricos, rostos, insectos, dragões. Do período do Han (sécs. III a. C. a III d. C.) apenas restam descrições escritas de peças desaparecidas. Muito poucas se conservam da época Tang (618 a 907 d. C.), tirante as do Tesouro do príncipe japonês Shomu, conservado em Nara (Japão), que são dados, flautas, pentes, esta-

<sup>11</sup> François Leroy : «*Les cornes de rhinoceros*», artigo da: «*Connaissance des arts*», n.º 317, Julho de 1978, com magníficas reproduções de trabalhos desse material.

<sup>12</sup> G. P. Kuntz: «*Ivory and elephant in art*» — 1916.

tuetas policromadas com incrustações de pedrarias, leques, etc. Na dinastia Song do Sul (1127-1276) o tráfico do marfim é monopolizado pelo Estado, e entre as corporações de artezãos existe já uma de escultores de marfim e tartaruga, tornando-se excepcional o trabalho das oficinas de Hang-tcheu e Su-tcheu. Poucas são as peças conhecidas da dinastia mongol dos Yuan (1276-1368) mas sabe-se que era grande a sua procura e que existia uma Oficina Real com 150 artistas produzindo obras de arte, desde a pequena fivela ao móvel incrustado.

Com o início da dinastia Ming (1368-1644), durante o período que mais interessa ao presente estudo, deu-se o florescimento da arte de marfim que nela atingiu o seu auge, com o aumento das importações de dentes de elefante, cornos de rinoceronte e conchas de tartaruga, o aparecimento de artistas notáveis (alguns dos quais deixaram nome), e a elevação do seu nível cultural. A grande produção era, sobretudo, de estatuetas, reproduzindo personagens célebres do Confucionismo, Taoísmo e Budismo, divindades, ascetas, heróis populares, etc. Algumas das mais notáveis representações da época são as da deusa Kuan-Yin, de que adiante se tratará mais pormenorizadamente pelo que importa ao assunto deste estudo.

No decurso da dinastia Qing (1644-1911), a arte do marfim é reorganizada na sua produção pelo imperador Kang-hi, em 1680, trabalhando no palácio imperial 26 oficinas de artes sumptuárias, entre as quais a de marfins, com artistas de excepcional craveira, executando objectos inúmeros entre os quais se destacam estatuetas e imagens e, entre elas, a da deusa Kuan-Yin referida, do Deus da longevidade, figuras de imortais, frascos para tabaco, vasos reproduzindo os antigos de bronze, peças de jogo do xadrez e *ma-jong*, caixas, gaiolas para saltões e pássaros, etc., etc.

A partir do séc. XIX os artistas chineses atingem o auge da perfeição, do requinte espectacular e da complicação técnica, que os torna inultrapassáveis na arte do marfim, mas produzem peças decadentes, embora dum virtuosismo incontestável, como as referidas no início deste parágrafo, perdido completamente o espírito plástico e a originalidade das obras-primas das épocas anteriores<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> É extensa a bibliografia sobre a arte chinesa do marfim, mesmo de índole genérica. Entre as obras menos antigas aconselham-se: Bertold Laufer:

Pelas implicações que terão na sequência do texto é indispensável fazer uma referência especial às estatuetas chinesas da referida deusa Kuan-Yin, a qual coresponde à forma feminina de Avalokiteçvara, um Bodhisattva, isto é um ser cujo grau de santidade, precedendo o de Buda, lhe permitiria atingir a entrada no Nirvâna, se não tivesse preferido protelar essa ascensão para poder ajudar os mortais a santificarem-se. Das imagens de Kuan-Yin, castas e graciosas, serenas e dignas (figs. 1 a 4) dimana um encanto místico, acentuado pela doce curvatura do corpo (que acompanha a do dente de marfim), a simplicidade estilizada no tratamento dos panejamentos da túnica e manto com pregas dum delicado maneirismo, a fisionomia misericordiosa, ora distante, ora francamente aberta e sorridente. Nos modelos mais comuns, as deusas estão de pé e trazem uma criança nos braços (considerando-se, então, como «dadoras de filhos» e presidindo aos nascimentos), ou têm nas mãos, como atributo, um vaso e um ramo de salgueiro. Conhecem-se três modelos fundamentais de Kuan-Yin: no primeiro (figs. 1 e 2), as imagens têm o rosto comprido e fino, com olhos oblíquos, amendoados e bem nítidos, orelhas búdicas de lóbulos pendentes, cabelo em bandós achatados aos lados da cara, e trazem um rosário de contas rematado por tufo de pelos; no segundo tipo (fig. 3), a cabeça é mais volumosa, as maçãs do rosto carnudas, o corpo robusto; no terceiro (fig. 4), — que deveria ter tido a mesma origem iconográfica das estatuetas de porcelana branca da época Ming e começos da de Quing — as figuras tomam uma posição de certo abandono e revestem-se de jóias. A expressão misericordiosa de Kuan-Yin, a criança ao colo, o rosário, evocam irresistivelmente as Madonas da arte cristã, medieval ou renascentista, e as Virgens com o Menino, metropolitanas, ou ibéricas, que para a China levaram os nossos missionários nos sécs. XVI e XVII. Contudo, é importante acentuá-lo, existem diferenças iconográficas essenciais entre umas e outras, que são:

---

«*Ivory in China*» — Chicago, 1925; A. de C. Sowerly: «*Chinese carving ancient and modern*», artigo no: «*China Journal*», n.º 21, 1934; Michel Beurdeley: «*L'amateur chinois, des Han au XX<sup>e</sup> siècle*» — Friburgo, 1956; Soame Jenyns: «*Chinese carving elephant ivory*», artigo em: «*Transactions of the Oriental Ceramic Society*» — 1951; «*Arts de la Chine*» (tomo II) — Friburgo, 1965; Na Chih-Liang: «*Chinese ivory carving*», artigo em: «*The National Palace Museum Bulletin*», vol. 4, n.º 5, 1969; D. Lion Goldschmidt: «*Ivoires*», na rubrica: «*China*» da «*Encyclopedia Universalis*»; Tardi: «*Les ivoires*» (2.ª parte) — Paris, 1972.

— O rosário búdico de Kuan-Yin, do tipo utilizado pelos bonzos, termina numa conta com um pequeno pincel, ou tufo de pelos, enquanto que o da Virgem do Rosário ocidental é rematado por uma cruz;

— O menino de Kuan-Yin está erguido, tem ambos os pés pousados sobre uma das suas mãos, e os braços colocados segundo uma linha inclinada, um levantado sobre o ombro da deusa e o outro baixado, segurando, às vezes, um ramo ou uma flor. Nas Virgens com o Menino, em geral ele está sentado sobre o antebraço da Mãe e segura um objecto (flor, fruto, mundo, ave, etc.) ou abençoa, fazendo o gesto consagrado com dois dedos da mão direita erguidos.

A arte sínica do marfim teve, através de artistas de origem chinesa, chamados *sangleys*, que habitaram nas Filipinas quando ocupadas pelos espanhóis, repercussão na imaginária cristã de fabrico local em pequenas oficinas artesanais familiares correspondentes às da Índia portuguesa. Nos sécs. XVII e XVIII produziram, a partir de protótipos levados da Espanha pelos seus Missionários, grande número de imagens da Virgem, de Cristo Menino ou crucificado, da Sagrada Família, de vários santos e santas do hagiológico. A essa arte, afim da nossa indo-portuguesa, foi dado o nome de «hispano-filipina», tendo eu tido a honra de iniciar a sua divulgação entre nós<sup>14</sup>. Tem sido intensa e profundamente estudada, há muitos anos, pela especialista de grande mérito, já referida Margarita Estella Marcos, investigadora do «Instituto Diego Velazquez», de Madrid, que lhe dedicou muitas monografias de grande interesse e tratou a fundo na sua tese de doutoramento em Artes, infelizmente ainda não publicada. Convém esclarecer que assim como se encontram imagens indo-portuguesas espalhadas um pouco por todo o mundo, Espanha inclusivé, também às hispano-filipinas sucede o mesmo, e algumas de grande qualidade existem em colecções portuguesas e eram, até à publicação do artigo referido na nota (14), consideradas como indo-portuguesas, a par das provenientes da influência da imaginária nacional na de Ceilão, China e Japão. Nesse artigo estabeleço, através da comparação

---

<sup>14</sup> Bernardo Ferrão: «Imaginárias hispano-filipina e indo-portuguesa» Separata de: «Gil Vicente», 2.<sup>a</sup> série, n.os 3/4 e 5/6 — Guimarães, 1974.

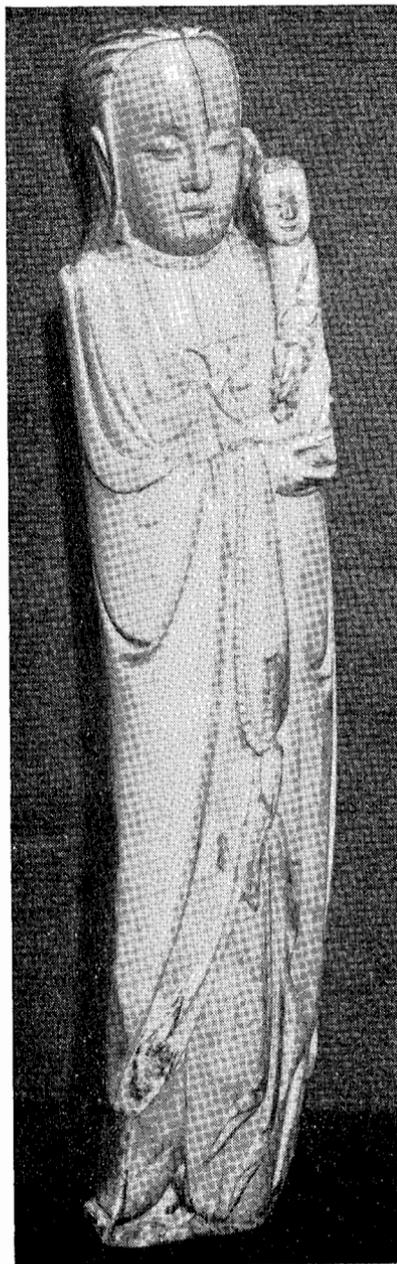


Fig. 1 — Kuan-Yin de marfim do final da Dinastia Ming. À venda em Lisboa, em 1973, nas «Antiquidades A. Costa».

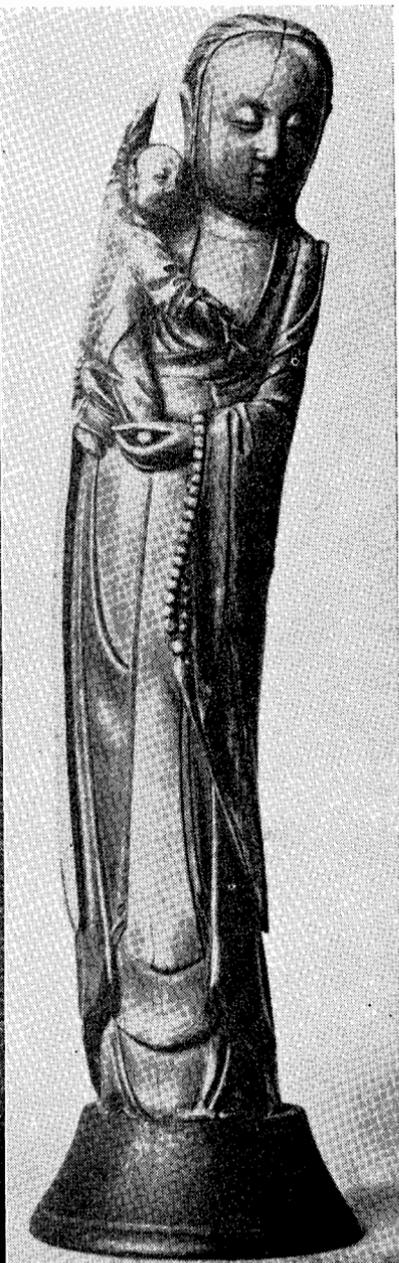


Fig 2 — Victoria and Albert Museum — Londres. Kuan-Yin de marfim do último período da Dinastia Ming.



Fig. 3 — Victoria and Albert Museum — Londres. Kuan-Yin de marfim lacado de ouro, dos finais do séc. XVII.



Fig. 4 — Londres — Coleção Hugh M. Moss. Kuan-Yin da Dinastia Qing, Altura: 15 cm.



Fig. 5 — Espanha. Igreja de Santa Maria de Medina de Rioseco. Imagem de marfim de N.ª S.ª do Rosário coroada, datável de 1630. Arte hispano-filipina.



Fig. 6 — Valladolid. Seminário Maior Agostiniano. Imagem de marfim de N.ª S.ª com o Menino. Arte hispano-filipina do séc. XVII.



Fig. 7 — Madrid. Coleção Manuel Semprúm. Imagem de marfim policromada de N.ª S.ª de Guadalupe. Arte hispano-filipina do séc. XVIII.



Fig. 8 — Madrid Coleção Manuel Semprúm. Imagem de marfim policromada de N.ª S.ª de Guadalupe. Arte hispano-filipina do séc. XVIII.



Fig. 9 — Lisboa. Coleção José Maria Jorge. Imagem de marfim, com lacados, de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> com o Menino. Arte sino-portuguesa do séc. XVII.



Fig. 10 — Aspecto da imagem anterior vista de costas. Notar o «apanhado» do manto sob o cinto



Fig. 11 — Nova York. «The Hispanic Society of America». Imagem de marfim, com restos de policromia, de N.ª S.ª do Rosário com o Menino. Arte sino-portuguesa do séc. XVII.



Fig. 12 — Lisboa. Museu Nacional de Arte Antiga. Imagem de N.ª S.ª do Rosário com o Menino. Arte sino-portuguesa do séc. XVII.



Fig. 13 — Zurique. Colecção Madame Helena Cardoso (antigas colecções Carlos Cardoso, do Porto, e Comandante Ernesto de Vilhena, de Lisboa). Imagem de marfim, policromada, de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> com o Menino. Arte sino-portuguesa do séc. XVII.



Fig. 14 — Porto. Coleção do Sr. Dr. Joaquim Torres. Imagem de marfim de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> do Rosário com o Menino. Arte sino-portuguesa do séc. XVII.



Fig. 15 — Porto. Coleção do Sr. Arq.<sup>o</sup> Fernando Távora. Imagem de marfim de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> da Conceição. Arte sino-portuguesa do séc. XVII.



Fig. 16 — Londres. Colecção Hugh, M. Moss. Imagem de marfim de N.ª S.ª do Rosário com o Menino. Altura: 14 cm. Arte indo ou cingalo-portuguesa do séc. XVII,

de protótipos fundamentais e representativos, as diferenças e semelhanças entre as imaginárias de marfim das artes indo-portuguesa e hispano-filipina, resumo as vicissitudes e características desta última e apresento um sumário dos principais tipos de Virgens que criou, baseado na classificação estabelecida num dos trabalhos de Margarita Estella. Tem importância o conhecimento desses tipos, nomeadamente os do séc. XVII, visto estarem bem estudados e darem uma ideia perfeita das imagens recreadas a partir de protótipos espanhóis pelos santeiros das Filipinas de ascendência chinesa.

No meu referido trabalho enumeram-se seis grupos dessas imagens, dos quais a maior parte não é de considerar por absoluta carência de afinidades com o das Virgens sino-portuguesas em estudo, nomeadamente quanto a época, admitindo-se que estas nunca serão posteriores ao séc. XVII. Retiram-se, assim: o 6.º grupo, composto por imagens de vestir, ditas de «roca» entre nós; o 5.º, cujas Virgens têm geralmente a cabeça descoberta e são do século XVIII; o 4.º e o 3.º por abrangerem imagens também setecentistas; e o sub-grupo 2.2 em cujos exemplares o traje é inteiramente «estofado» por pintura. Restam-nos, assim, os grupos que se seguem.

No grupo 1, o protótipo é uma Virgem do Rosário, acidentalmente coroada, datável de 1630, da igreja de Santa Cruz de Medina de Rioseco (fig. 5), cuja factura se inspira nas famosas Virgens dos pintores espanhóis Pacheco e Zurbarán. No modelo, o Menino Jesus nem sempre existe e o manto da Senhora, cubra-lhe ou não a cabeça, é aberto à frente, tendo orlas francamente onduladas. Existe, por vezes, um perlado decorativo no decote da túnica.

Os exemplares do grupo 2 presumem-se derivados duma Senhora do escultor Martinez Montañez. Quase todas as suas Virgens têm Menino Jesus ao colo e o manto, cobrindo-lhes, ou não, a cabeça, atravessa diagonalmente à frente, para que a sua ponta direita seja segura sob o braço esquerdo. No sub-grupo 2.1 as imagens são encurvadas, — acompanhando o feitio do dente de elefante —, os panejamentos parecem ser enfunados, alargando a imagem, e é comum a decoração do decote da túnica e debrum do manto, com elementos de carácter seiscentista. Serve de protótipo uma Virgem do Seminário Agostiniano de Valladolid, representada na fig. 6. Atente-se no grande bojo do corpo (exigindo acrescentos de marfim apinasados), e nos caracterís-

ticos remates de certas pregas em forma de «h» deitado, «taco de golfe» e «vírgula», de carácter sínico, que se encontram em várias das estatuetas representadas, chinesas e sino-portuguesas.

Na minha citada monografia reproduziram-se, ainda, dois exemplares seiscentistas de Virgens de Guadalupe, ambas da colecção Manuel Semprún (Madrid), tendo o manto cobrindo a cabeça e de abas pendentes, mas sem Menino Jesus, pois representam a invocação corrente da Imaculada Conceição. Na imagem da fig. 7, muito elaborada e com pintura característica (nomeadamente da face, cabelo e orlas da indumentária em tarjas de rombos justapostos), notam-se as pregas semi-elípticas e com incisão em «taco de golfe». De resto tudo nela é maneirista: o rosto europeu, as mãos naturalistas, o traje sem estilização especial. Na Virgem da fig. 8, encurvada, aparecem características idênticas à da anterior. Mas aqui surge um elemento importante, aliás comum a muitas Virgens hispano-filipinas e espanholas: um «apanhado» do manto nas costas, sob o cinto (que também se vê na fig. 10) e será representação de modo hispânica coeva, usando-se para sustentar levantada a cauda do manto, facilitando a marcha, sem se abdicar dessa cauda que dava certa magestade às senhoras de então quando estavam sentadas, e de pé, ou se deslocavam cerimonialmente. Convém esclarecer que, embora muito raramente, aparecem «apanhados» esculpidos em imagens portuguesas de Virgens seiscentistas, o que não é de estranhar dada a inevitável migração de modelos espanhóis para Portugal durante a ocupação Filipina. Ainda há poucos anos apareciam imagens dessas no bricabraque.

Esta excursão rápida sobre a imaginária Mariana hispano-filipina aponta para as suas características fundamentais: grande dimensão em altura (média de 50 cm., subindo até 80) e em largura (por vezes obrigando à adunção de acrescentos); anatomias naturalistas e cuidadas, sem grande carácter sínico, antes europeu; tratamento das vestes pouco orientalizado, embora utilizando no esculpido certas estilizações chinesas; uso frequente de pintura policrómica decorativa, com ramagens ou tarjas de elementos geométricos; e, pormenor importante, olhos esmaltados.

Não é preciso ser-se um especialista para notar que, embora de certo modo o carácter da arte e técnica chinesas marquem as Virgens hispano-filipinas, elas estão muito longe de possuírem quaisquer afinidades com as estatuetas da deusa Kuan-Yin, pois

as têm, muito mais vincadas, com os protótipos espanhóis que copiaram. Ora o contrário, precisamente, sucede com as Virgens que a seguir se estudarão e atribuo à arte sino-portuguesa, arte que, em estudos de imaginária, suponho ser aqui pela primeira vez tratada, abrindo um novo e, sem dúvida, importante campo do estudo da influência cultural portuguesa na China.

Traçado o panorama do enquadramento político, religioso e económico das relações de Portugal com a China nos sécs XVI e XVII, e feita a história da sua tradicional arte de marfim e das implicações que teve na produção da imaginária hispano-filipina, estão lançadas as bases para ambientar o conhecimento, a compreensão e o estudo de um novo ramo das artes luso-orientais: a imaginária de marfim sino-portuguesa, que se pode colocar ao nível doutros de grande interesse, como a porcelana de encomenda, importada desde o séc. XVI, com grande surto nos sécs. XVII e XVIII, e as sedas, alcatifas, mobiliários e muitos outros objectos de sumptuária que os grandes coleccionadores de quinhentos pagavam por todo o preço.

É a altura de apresentar, descrever e comentar as seis imagens de Virgens de marfim que fazem parte do meu inventário de imaginária luso-oriental e que considero, em princípio e até que apareça lógica demonstração em contrário, como obras da arte chinesa da Dinastia Ming (séc. XVII), de influência portuguesa ou, mais sinteticamente, sino-portuguesa.

#### EXEMPLAR N.º 1

Trata-se da Virgem com o Menino (figs. 9 e 10) pertencente à colecção do Sr. José Maria Jorge, de Lisboa, adquirida há bastantes anos no «Salão de Antiguidades» daquela cidade. Já com a classificação de sino-portuguesa do séc. XVII a publiquei, em 1969, no artigo referido do «MVSEV» (nota 1), representando-a em gravura, e comparando-a com outra, de iconografia semelhante, mas indo-portuguesa. Transcrevo a descrição que então fiz:

*«No rosto da... imagem, de belo e puro oval, salientam-se uns grandes olhos esmaltados, em forma de amêndoa, ligeiramente oblíquos, de arcos supraciliares muito*

curvos; o nariz fino e pouco saliente, a boca pequenina, o queixo bicudo, o pescoço alto e tronco-cônico.

As mãos, espiritualizadas, são planas, com longos dedos afuselados.

O tratamento da indumentária faz desta imagem um protótipo: sobre os grandes lisos da túnica, as pregas são indicadas por fortes sulcos ligeiramente curvos ou francamente parabólicos; no manto, as pregas constituem-se por justaposição de planos lisos que conservam ainda, nas orlas, a laca original de fundo azul-negro com minucioso labor a ouro.

O Menino Jesus (cuja cabeça facilmente se reconhece não ser original) segura uma pomba na mão esquerda e tem a túnica trabalhada do mesmo jeito, em moldado curvo e contíguo, de pregas indicadas por incisões curvilineas.»

Acrescenta-se, complementarmente: que na mão direita da Virgem falta um dos atributos clássicos e que a correspondente do Menino, partida, estaria na posição de abençoar; que o cabelo da Virgem, solto, cai à frente em madeixas de fino estriado, rematadas por pequenos caracóis (como nas imagens cingalo-portuguesas); que a sua túnica tem o decote substituído por uma ampla gola redonda com debrum lacado; que o manto, nas costas, sofre simplificação de tratamento na redução da densidade das pregas, verificando-se a existência do atrás referido «apanhado», obtido pelo encaixe central do manto sob o cinto, na época usado, com se disse, para facilitar o andamento das damas, sem prejuízo da existência da «cauda» que então era moda nobilitante. Este «apanhado», característico de imagens de Virgens da Conceição espanholas seiscentistas, foi transmitido à iconografia hispano-filipina. Repete-se que existem imagens portuguesas com tal pormenor. Finalmente resta aludir à boa altura da imagem (36 cm.), à sua curvatura pronunciada, de que a gravura dá pouca ideia por resultar duma fotografia não frontal, e à posição do Menino, sentado no antebraço de Sua Mãe.

## EXEMPLAR N.º 2

Imagem de Nossa Senhora do Rosário com o Menino (fig. 11), pertencente a «The Hispanic Society of America», de Nova York, em cujo catálogo<sup>15</sup> vem descrita sob o n.º de inventário D. 753 e representada, de frente e costas, nas estampas CXXXIX e CXL.

O corpo, na curvatura geral da imagem, segue a do dente em que foi esculpida. A falta da cabeça e de metade do corpo do Menino e da mão direita da Virgem, não obsta a que possa presumir-se que a dita mão o envolveria, já que semi-sentado no antebraço correspondente e tendo o pé esquerdo apoiado na sinistra da Virgem. É uma posição rara, mas expressiva e cheia de encanto.

O rosto da Virgem é ainda mais oval que o da anterior mas tem uma expressão fechada e pretenciosa. Os cabelos, tratados em grandes massas laterais, mostram idênticas estrias onduladas e pequenos caracóis de remate. Mas toda a escultura é mais pesada, como a da mão que é menos espaçada e naturalista.

Na indumentária, uma ponta do manto levanta em diagonal da esquerda para a direita, inserindo-se sob o braço esquerdo (solução vulgaríssima na imaginária indo-portuguesa) e cai, sem pregas, colada à túnica nos flancos. Na túnica formam-se grandes panos, só marcados por dois sulcos verticais pouco encurvados. Em compensação, acima do cinto, aparecem as pregas parabólicas e o decote é rectangular, tendo um pequeno debrum de carácter sínico. Nas costas da túnica existe o «apanhado» referido na peça anterior.

Característica fundamental desta imagem é o rosário de contas seguidas que pende do punho direito da Virgem, formando um «oito» maneirista (em parte desligado da imagem), rematando inferiormente por um elipsoide com cruz, invertida na posição do travessão, outro pormenor de interesse que se encontra, tal qual, em Virgens do Rosário da arte cingalo-portuguesa.

No catálogo referido dão-se indicações sobre os restos da policromia que a imagem conserva: o rosário é vermelho escuro; o rosto tem lábios vermelhos e olhos castanhos; o decote um risco preto; o forro do manto é vermelho claro, e a policromia da

---

<sup>15</sup> «Catalogue of Sculpture (16 th. to 18 th. Centuries) in the Collection»

— Nova York, 1930.

sua parte exterior negra com padrão de flores douradas, só visível na manga direita, onde foi colocada uma peça de madeira para completar o panejamento da orla do manto. O acrescentamento do corpo do Menino era originalmente apinasado. Toda a cavidade do dente está preenchida com madeira, tapada por um disco de marfim inserido no alto da cabeça da imagem.

Pelo seu interesse transcreve-se, em tradução livre, a parte final da ficha constante do catálogo referido:

*«Esta imagem é muito parecida com a figura de Kuan Yin do séc. XVII do Museu Victoria and Albert de Londres. A posição do menino que a Deusa segura, é praticamente a mesma do Menino Jesus, os dois rosários são semelhantes, excepto na cruz que pende dum deles, e existe parecença na indicação das pregas dos panejamentos por simples incisões.*

*Ausência de parte do Menino e peça de madeira aplicada na orla direita do manto. Estatueta de marfim com restos da policromia. Século XVII. Altura 32,8 cm. Provavelmente executada nas Ilhas Filipinas.»*

### EXEMPLAR N.º 3

Nossa Senhora do Rosário com o Menino (fig. 12), como a imagem anterior, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (inv.º n.º 143), a única que, até agora, havia sido classificada entre nós como trabalho chinês. Transcreve-se, a seguir, a ficha com que figurou numa exposição temporária do dito museu<sup>16</sup>:

«69 — NOSSA SENHORA COM O MENINO

*Escultura de marfim. A Virgem tem a cabeça coberta pelo manto e o rosário na mão; o Menino está revestido de túnica e segura uma pomba.*

*Trabalho chinês, do séc. XVII.*

<sup>16</sup> «Museu Nacional de Arte Antiga — 15.ª Exposição Temporária — Portugal na Índia, na China e no Japão — Relações artísticas — Catálogo» — Lisboa, 1954.

*Dimensões: Alt. 390 mm. Invt.º n.º 143.*

*Proveniente do Convento de Santa Ana, de Viana do Castelo.»*

Esta imagem apresenta flagrantes semelhanças com ambas as anteriores, mas também certas diferenças. Nota-se a mesma encurvadura geral do corpo; a falta accidental da cabeça verdadeira do Menino; a similitude da posição dos seus pés e das mãos da Virgem, como no exemplar n.º 2, enquanto que a dos braços é igual nas três e a pomba segura na mão esquerda do Menino análoga à do n.º 1. O rosto tem idêntica forma de tratamento e beleza sínica abstracta, sendo os olhos francamente oblíquos e as mãos, embora menos estilizadas que as do n.º 1, igualmente belas no seu fino realismo. Nos cabelos, se bem que tratados como na Virgem n.º 2, nota-se uma precisão minuciosa na execução dos sulcos e dos caracóis, que não existe no dito exemplar.

No tocante à indumentária, embora a posição traçada do manto seja análoga à do n.º 2, a precisão do pregueado segue a do n.º 1, sobretudo na cabeça, mas com muito mais exuberância na manga direita e na zona diagonal, à frente. A túnica aperta com um cinto de fivela e as suas pregas rectas, encurvadas ou parabólicas, assemelham-se às das imagens anteriores. Neste exemplar apreciam-se, com nitidez, a gola larga, redonda e pregueada sobreposta ao decote quadrado (onde se marcam as clavículas), e as incisões elípticas no peito, marcando, com mais clareza que na anterior, os pequenos seios da Virgem.

Praticamente igual em ambas é o rosário de contas, aqui com três ansas soltas, como se infere da sua sombra projectada.

Duma forma geral o trabalho escultórico é superior, na precisão e naturalismo, ao do exemplar n.º 2, mas está longe de possuir a simplicidade estilizada que coloca o n.º 1 em lugar de destaque.

#### EXEMPLAR N.º 4

Nossa Senhora com o Menino (fig. 13) pertencente a Madame Helena Cardoso e adquirida pelo meu saudoso amigo e coleccionador Carlos Cardoso, do Porto, no antiquário desta cidade Gerónimo Portocarrero Baganha, que a adjudicara num dos leilões da colecção Ernesto de Vilhena. Não consta que esta

peça ímpar, que faria a felicidade de qualquer museu do mundo, fosse arrolada quando da peritagem feita previamente pelos especialistas enviados pelo Ministério da Educação, nem este entendeu dever optar pela aquisição na praça em que foi leiload. Grandezas da ignorância e do desmazelo nacionais!

Totalmente diversa das anteriores, põe a identificação desta imagem um certo número de problemas pois, à primeira vista, parece tratar-se duma verdadeira Kuan-Yin. Não o é, evidentemente, mau grado o seu tratamento incisivamente sínico. E basta compará-la com as estatuetas das Deusas das figs. 1 a 4 para se notarem as diferenças. Na Virgem há volume nos panejamentos e pregueados que se movimentam, os rostos são europeizados e nota-se uma estilização geral que se não coaduna com a concentração simplificada daquelas estatuetas, em que todos os pormenores se interiorizam no marfim dos dentes e não se salientam, como nesta. A posição do Menino, erguido sobre a mão direita da Mãe e amparado pela esquerda, é a das crianças das Deusas. Mas nesta imagem o sorriso do Menino Jesus é europeu, e cristão (e nunca sínico) o franco abençoar com a mão direita, de indicador e médio erguidos, até em posição muito mais definida que nos exemplares n.<sup>os</sup> 2 e 3.

A imagem também apresenta encurvamento geral, mas é achatada e macissa, ao contrário do que sucedia com as anteriores. Os rostos, dum oval perfeito na Senhora e quadrangular no Menino, já não possuem o carácter chinês marcado nos outros exemplares, pois os narizes são direitos e não alargados nas narinas, os olhos esmaltados, horizontais, as bocas pequenas. O menino sorri e Sua Mãe mantém a serenidade distante e concentrada das representações orientais. As mãos voltam a ser, como no exemplar n.º 1, laminares mas com dedos não separados. À cabeleira crespa do Menino contrapõe-se a corredia da Virgem, penteada de risco ao meio e com três madeixas pendentes de cada lado, rematando em grandes caracóis, tendo tratada com virtuosismo a sua representação estriada. Até se pretendeu explorar essa habilidade, cavando o manto para expor maior superfície de cabelo. A indumentária do Menino é uma túnica fechada, com gola, punhos e cinto, enquanto que na de Nossa Senhora, como nos dois exemplares anteriores, o manto tem a ponta atravessada em diagonal, à frente, formando um apanhado em ângulo vincado, do lado esquerdo. Mas salienta-se, o que é uma novidade, do lado direito, acima da mão, com a

ponta formando um apanhado. Novidade é, também, a decoração incisa e policromada que debrua o manto (um tracejado, dois sulcos e uma tarja de círculos e losangos alternantes, com quatro pontos em cruz; a que decora a gola (ponteados entre sulcos); e o colorido dos cabelos, do forro do manto e dois cintos. Estes possuem uma espectacular fivela constituída por um retângulo abaúlado com semi-círculos sobre os quatro lados.

A indicação das pregas da indumentária não apresenta a clássica estilização curvilínea chinesa. Aqui tais pregas indicam-se por vincos profundos e bem marcados, e os panos do tecido salientam-se uns dos outros, dando uma expressão de movimento que não se encontra nos exemplares anteriores.

Para finalizar a descrição anota-se que duas características desta imagem são correntes nas Virgens da arte hispano-filipina: os orifícios nos lóbulos das orelhas da Virgem (para pendurar os espectaculares brincos espanhóis, e o tipo de decoração da túnica reespectiva, constituída por elementos geométricos policromos. Adiante se voltará a tratar destes pontos.

Esta peça magnífica que os nossos museus não quiseram comprar (era de preço perfeitamente acessível), acompanhando um recheio de peças escolhidíssimas foi parar à Suíça, sem qualquer estorvo, e daí nunca mais voltará! Nem sequer pude anotar as cores da sua policromia.

#### EXEMPLAR N.º 5

Pertencente ao Sr. Dr. Joaquim Torres, do Porto, esta imagem caracteriza-se por ser uma cópia modesta dum protótipo do n.º 3, por ex., executada sem o requinte dos exemplares anteriores, mas apresentando um desgaste geral e uma patine arruivada que lhe confirmam idade vetusta. Tem o maior interesse verificar que nesta imagem encantadora pela pequena altura, além de todos os maneirismos e características foi utilizada, como de costume, a zona alveolada do dente do elefante, como se vê claramente na fractura da orla inferior. De resto, nos trajes, são idênticos o manto passado pela cabeça da Virgem, levantado à frente e laminado à direita; a gola larga e circular da túnica; a forma de marcar os vincos, — não faltando as pregas curvilíneas na frente e peito da túnica —; o encorrihado da manga. O tratamento, porém, é simplificado e oficinal, como a representação das mãos da Virgem e do Menino (já sem cabeça),

mantendo a posição que tem no n.º 3 e segurando uma grande ave (?), mas tendo colocado diferentemente o braço direito, que eleva no gesto de, com a mão, afagar a cabeça da Mãe. Até se mantem o rosário em forma de «8» (a que falta um troço), com a sua cruz invertida e de tamanho desproporcionado.

O exemplar confirma-nos a popularidade e difusão do protótipo sino-português, que várias oficinas, das mais requintadas às mais modestas produziriam (como na nossa Índia), esculpindo e vendendo não só exemplares grandes e cuidadosamente elaborados, como os anteriores (alguns talvez mesmo por encomenda), mas também imagens correntes, do género desta, para uma clientela menos exigente.

#### EXEMPLAR N.º 6

De iconografia totalmente diversa das anteriores e pertencendo à grande e seleccionada colecção de marfins do Sr. Arq.º Fernando Távora, do Porto, esta imagem é duma Virgem de mãos postas e, portanto, sem Menino Jesus (fig. 15). Pequena de altura e com bela patina ruiva muito carregada, onde se notam (por ex. no debrum do manto) restos duma antiga douradura, este exemplar apresenta uma iconografia mais assimilável à dos protótipos europeus e indo-portugueses da época, que à das estatuetas correspondentes de Kuan-Yin.

Trazida ao conhecimento do público, pela primeira vez, em 1969, numa exposição realizada no Porto é, no seu catálogo<sup>17</sup>, descrita da forma a seguir, transcrita da ficha respectiva n.º 165 (estampa 45):

*«Imagem sino-portuguesa do séc. XVII.*

*Marfim de elefante de cor carregada, manchada de ruivo.*

*A. 16 cm.*

*Nossa Senhora está de pé e de mãos postas, integrando-se num eixo curvilíneo; veste túnica e manto escorridos em superfícies lisas, com marcação de pregueados muito sumária e à base de sulcos ligeiramente curvos;*

---

<sup>17</sup> Bernardo Ferrão: — Catálogo da «Exposição de ambientes portugueses dos sécs. XVI a XIX — Museu Nacional de Soares dos Reis — 24 Maio — 15 Junho — Porto — 1969».

*tem a cara sobre o formato rectangular e a boca de comisuras levantadas esboçando um vago sorriso na fisionomia achinesada; os cabelos, de risco ao meio e descendo pouco dos ombros, são tratados de forma peculiar com estriados finos entre sulcos, tendo um recorte em feitiço de touca, com curvas que também são chinesas.*

*Peça rara e encantadora, com bela patina e as características inconfundíveis da imaginária sino-portuguesa.»*

Complementam a descrição as seguintes características: o manto não cobre a cabeça e cai solto do lado direito, sendo apanhado sob o braço do lado esquerdo. A túnica, escorrida, não tem decote decorativo, marcando-lhe os movimentos apenas quatro vincos frontais, dois formando bicos e os laterais divergindo em curva. Não existem, pois, os sulcos elípticos e parabólicos vistos nos exemplares anteriores. A cabeça é francamente inclinada, acentuando a fraca curvatura do corpo. O cabelo, muito colado ao crânio, cinge-se às orelhas e decai, como uma coifa, sobre o alto das costas. A boca é pequena e a testa saliente como nas outras imagens descritas, o nariz direito, os olhos muito marcados pelas pálpebras, não têm indicação de pupilas nem obliquidade. O tratamento é oficial, como a das mãos, proporcionadas mas sem pormenorização.

Na sua simplicidade, esta Virgem nada tem, como se disse, com a iconografia de Kuan-Yin, o que lhe aumenta o interesse pois possuindo características fundamentais que a ligam à arte chinesa (cabelo; rosto e sua expressão; simplicidade, escorrido e forma de marcar as pregas da indumentária) deve ter-se inspirado directamente em modelo importado, o qual, na época, e dadas circunstâncias históricas e de expansão religiosa, só podia ser português ou indo-português.

Como sucedia nos outros países do Oriente que Portugal, em quinhentos e seiscentos, aculturava e cristianizava, os Missionários nunca foram bastantes em número para, simultaneamente, se entregarem à difusão da Fé, à conversão sempre crescente dos gentios, ao afervoramento dos conversos, atendendo, simultaneamente à sua instrução laica e à construção continuada de edifícios de Missões, igrejas e capelas, seminários, escolas elementares e superiores, etc., bem como ao fornecimento da

respectiva imaginária, alfaias litúrgicas, paramentos, mobiliário e decoração, mesmo que ajudados por catecúmenos e convertidos, e pelos poucos Irmãos leigos idos da metrópole. Tinham necessariamente que aproveitar os artezãos locais, pagãos ou melhor ou pior catequisados, fornecendo-lhes imagens, desenhos, gravuras e livros ilustrados que, idos da metrópole, serviam de guia para a produção local das peças referidas. Claro que os ditos artezãos, hábeis embora na técnica, mas imbuídos de preconceitos artísticos e iconográficos e do espírito das religiões locais e ancestrais, nunca se poderiam limitar à cópia de tais protótipos europeus, tendo instintivamente de os hibridizar, formal e decorativamente, de acordo com o seu substrato cultural, carregado por muitas gerações de antepassados seus, no exercício dos ofícios e cultos locais. Em todo o Oriente, o fundo comum das religiões aí nascidas, nomeadamente a induísta, a budista e a católica, facilitava a apreensão e assimilação de certas manifestações culturais, se não mesmo doutrinárias. E se no Induísmo, o «Trimurti», ou Trindade indiana de Brahma, Silva e Vichnu, corresponde à católica do Padre, Filho e Espírito Santo, e Vichnu incarnou em Krichna, como o Filho em Cristo, descendo à terra para salvar a Humanidade, também na milenária China o Budismo apresenta afinidades com o Cristianismo e podem aparecer Deusas Kuan-Yin assimiláveis, iconograficamente, às Virgens com o Menino do catolicismo.

O que na Índia era, sobretudo, uma hibridização incidindo na decoração das formas ocidentais, e no Japão a representação da vida e cultura portuguesas vistas através da arte local, na China, e no caso particular que estudamos, resumia-se à adaptação formal de imagens autóctones à daquelas que os portugueses levaram e de que pretendiam réplicas. E nem sequer eram grandes as suas diferenças.

Outrotanto não sucedia com os artezãos chineses de marfim que os espanhóis já foram encontrar nas Filipinas, descobertas por Fernão de Magalhães em 1521, mas só começadas a evangelizar em meados da centúria. Com efeito, aos santeiros locais foram pedidas imagens variadíssimas (como na nossa Índia), predominando as Virgens inspiradas nas grandes obras de Montañes, Alonso Cano, Murillo e artistas do pré-barroco andaluz. Era a célebre «Nau de Acapulco», ou «Galião de Manila», que através do Pacífico difundia tais imagens pela Ásia, América e Europa ao fazer, anualmente, a rota Cantão-Manila-Acapulco,

completada pelas nossas «naus do trato» ligando o Japão à China, à Índia e, através do Índico e do Atlântico, a Portugal.

O assunto da presente monografia não podia tratar-se sem a intervenção dum especialista em imaginária hispano-filipina, pois chineses eram os seus executantes e, embora bem vincadas características definam aquela escola, poderia verificar-se o caso de semelhança iconográfica, o que se passa, por exemplo, com a imagem n.º 2 da Virgem que pertence à «Hispanic Society of America», que o respectivo catálogo classifica como «Provavelmente executada nas Ilhas Filipinas», ou ainda com o exemplar n.º 4 cuja decoração é de tipo filipino.

Tendo a felicidade de estar nas melhores relações com a referida investigadora espanhola Margarita Estella Marquez, — hoje a maior e mais categorizada especialista da arte hispano-filipina, — permiti-me enviar-lhe as fotografias das imagens tratadas neste estudo, com o pedido do seu parecer franco e objectivo. Da sua resposta, gentilíssima, de 31 de Março de 1975, transcrevo a parte que interessa, tentando não desvirtuar, com a tradução, a opinião da subscritora. Referindo-se à sua tese de doutoramento, que trata de imaginária hispano-filipina, afirma:

*«Esta tese inclui um anexo com exemplares de marfins sino-portugueses, apoiando a minha classificação na que V. deu à Virgem da colecção Jorge, de Lisboa; eu possuía já reproduções das Virgens do Rosário da «Hispanic Society» e do Museu das Janelas Verdes e estas três peças... serviram-me para identificar algumas outras, muito poucas, que há em Espanha e que devem ser, como V. diz, sino-portuguesas pois não são, indubitavelmente, indo-portuguesas nem recordam as hispano-filipinas que conheço. Em revistas de outros países, «Burlington Magazine», «Apolo», etc., publicaram-se artigos sobre o tema das produções artísticas europeias na China na época dos Impérios coloniais e creio que isso autoriza a aceitar a dita classificação para estas peças de marfim...»*

*No que toca à bela Virgem do Rosário da colecção Cardoso, creio que se lhe pode dar a mesma classificação de obra sino-portuguesa, pela maneira de trabalhar as*

mãos e os caracóis da Virgem e a altura do Menino, parecido com o da Virgem do Rosário do Museu de Lisboa, mas convém considerar que o modelo parece hispano-filipino como V. poderá comprovar no meu trabalho sobre «Virgenes de marfil hispanofilipinas»; por ex. a decoração de rombos e ovais do manto é própria destas, embora estejam desenhados de forma diferente na Virgem do Porto.

O exemplar do Dr. Torres, pelo contrário, parece acompanhar a composição da Virgem da colecção Jorge e tem o rosário como o das Virgens da «Hispanic Society» e do Museu das Janeiras Verdes, mas a sua factura lembra mais a das Virgens propriamente indo-portuguesas como a da colecção Pedro Silva que V. publicou, a cuja arte pode também reunir-se a outra Virgem da colecção do Arq.<sup>o</sup> Távora.»

Margarita Estella considera, pois, bem fundamentada a hipótese que proponho em primeira mão, da existência de artezãos ou oficinas continentais chinesas produzindo imaginária cristã de encomenda, fatalmente portuguesa (dada a nossa prioridade na evangelização cristã da China coincidindo, em época, com a dos protótipos), apenas pondo duas reservas: ser hispano-filipino, pela semelhança da decoração policromada, o protótipo do exemplar n.º 4, e verificar-se semelhança do trabalho dos exemplares n.ºs 5 e 6 com o das oficinas indo-portuguesas coevas. Quanto ao primeiro ponto vou mais longe, afirmando que o modelo do rosto e as orelhas furadas são hispano-filipinas. Mas não, salvo o devido respeito, o protótipo em si mesmo, pois desconheço a existência de qualquer Virgem daquela escola que tenha semelhante iconografia, formato achatado de toda a imagem e tratamento esquematizado, em sulcos, das pregas da roupa. O que caracteriza as Virgens hispano-filipinas é, precisamente, como atrás tive o cuidado de exemplificar, o volume, como que empolado, das faces e roupas, e a minúcia europeizada e naturalista das suas quebras e pregas. É certo que tarjas policromadas idênticas acompanham alguns desses exemplares, o que, para já, não sei como explicar. Quanto à analogia do trabalho dos exemplares n.ºs 5 e 6 com o das oficinas indo-portuguesas, no caso do n.º 5, cuja iconografia não oferece quaisquer dúvidas, poderia aventar-se a hipótese de se tratar duma cópia dum protótipo sino-

-português por uma oficina, ou artezão, de pouca categoria, cuja inabilidade se acentuou com o grande desgaste da imagem. Mas afigura-se mais natural ter sido feita na China (onde haveria executantes de todos os níveis artísticos) do que copiada por santeiros indo-portugueses que executavam modelos próprios e muito diferentes. Quanto ao exemplar n.º 6, e salvo o devido respeito pela opinião de Margarida Estella, esse é que nunca poderia ser indo-português (e basta contemplá-la com atenção), pois não há nenhuma imagem dessa arte que tenha penteado como o desta Virgem (embora, sim, a representação da boca, olhos e mãos), nem forma idêntica de estilizar a indumentária em superfícies lisas só movimentadas por sulcos curvilíneos.

É indispensável ter-se presente na apreciação destas Virgens sino-portuguesas, que era muito mais fácil aos santeiros chineses esculpi-las, acrescentando uma cruz ao rosário das suas Kuan-Yin e alterando a posição do Menino que tinham ao colo, do que conseguirem os artezãos indianos executar, à vista de protótipos, quantas vezes gravados ou pintados, as Virgens indo-portuguesas que não tinham par no panteão induísta. Daí que as primeiras sejam vincadamente chinesas e as segundas apenas indianizadas.

Para concluir, resta apresentar, a título de curiosidade, uma imagem considerada como chinesa de influência europeia que vem figurada no capítulo dedicado aos marfins chineses na referida obra de Tardy a que se faz alusão na nota 13. No que concerne à imaginária exótica, esta obra é muito pouco segura e os seus textos, mesmo resumidos, estão cheios de inexactidões, quando não de verdadeiros erros, impróprios da projecção que pretende e pode ter. Não deixarei, em lugar e altura própria, de tecer sobre ela os comentários críticos indispensáveis, sobretudo respeitantes à parte da imaginária luso-oriental que mais directamente nos interessa e melhor conheço.

Quanto à dita imagem (fig. 16), engloba-se numa página com quatro representações, todas erradamente classificadas de sino-europeias. Com efeito uma placa é hispano-filipina; o fragmento dum Calvário em forma de porta-paz e uma imagem coroada de Nossa Senhora do Rosário, são cingalo-portuguesas, a mesma origem tendo a imagem em questão, também de Nossa Senhora do Rosário com o Menino, que embora apresente carac-

terísticas pseudo-sínicas, se insere num grupo de marfins indo, ou cingalo-portugueses, de que possuo exemplares inventariados e cujos protótipos se encontram esculpido no célebre cofre do Volkerkunde Museum, de Berlim, revelado por Luis Keil <sup>18</sup>. O Menino Jesus é perfeitamente característico das Virgens cingalo-portuguesas e a forma de representar as pregas da túnica de Nossa Senhora (em ondulado paralelo e sem relevo), aparece como maneirismo das imagens do dito cofre. Convém também anotar que o rosário de contas em forma de «8» com cruz invertida, também se encontra nas ditas Virgens e não apenas nas sino-portuguesas.

No decurso da elaboração deste artigo tentei, por todos os meios ao meu alcance, nomeadamente diplomáticos, obter fotografias de duas Virgens sino-portuguesas que, por gentileza de Margarita Estella, soube existirem em Burgos e Ciudad Rodrigo. Não o tendo conseguido a tempo, espero poder reproduzi-las, com o necessário comentário, nas separatas deste artigo.

*Bernardo Ferrão*

---

<sup>18</sup> Ver nota 10.