

# O Exótico nunca está em casa?

A China na faiança e no azulejo  
portugueses (séculos XVII-XVIII)

The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese  
faience and *azulejo* (17th-18th centuries)



GOVERNO DE  
PORTUGAL

SECRETÁRIO DE ESTADO  
DA CULTURA

**PATRIMÓNIO  
CULTURAL**  
Direção-Geral do Património Cultural

M U S E U  
N A C I O N A L  
D O  
A Z U L E J O







## From the exotic Portugal to the European exoticism: The *chinoiserie* phenomenon in Portugal

António Filipe Pimentel

Director of the Museu Nacional de Arte Antiga

In 1615, the first edition of the treatise of Filipe Nunes *Arte da Pintura. Symetria, e Perspectiva* included a recipe to create vermilion; a century and a half later, in 1767, the re-edition of the same work was updated with the instructions on “how to gild a platter in the way of China”<sup>1</sup>. In between, in 1662, the display in Whitehall and Hampton Court of the set of precious objects and furniture from the East, transported by Catarina de Bragança to Carlos II of England, which would be classified as the wealthiest dowry in Europe, fascinated the English, in absolute euphoria of ostentation and luxury of the years of (its) Restoration<sup>2</sup>. In 1670, on the gardens of Versailles, Le Vaux created his famous Porcelain Trianon, surrounded by an Anglo-Chinese garden, as a splendid product of the triumphant rise of the taste for the exotic<sup>3</sup>. In 1688, John Stalker and George Parker’s *A Treatise of Japanning and Vernishing* was published in London, that, aside from the usual practical teachings, provided added value in the great copies of illustrations available, that could be reproduced or combined at the will of the user’s imagination<sup>4</sup>. By the end of the 18th century, Manuel de Figueiredo, member of the *Arcádia Lusitana* and main representative of the Portuguese neoclassic theatre, already ironized: “*The Martin varnish has done that, for free / One can find in Lisbon in every corner / a cabinet from China... (...) / Japan’s varnish with less lustre / Than the one from Paris...*”<sup>5</sup>.

It is within this kaleidoscope of dates and events that we must try to understand and contextualise the particular framework of Portugal’s adoption of the international vogue of the *chinoiserie*, as an affiliation to a taste for the exotic that, between the last quarter of the 17th century and the first half of the 18th century,

## Do Portugal exótico ao exotismo Europeu: o fenómeno da *chinoiserie* em Portugal

António Filipe Pimentel

Director do Museu Nacional de Arte Antiga

Em 1615, a primeira edição do tratado de Filipe Nunes *Arte da Pintura. Symetria, e Perspectiva* incluía uma receita de fazer vermelhão; século e meio mais tarde, em 1767, a reedição da mesma obra actualizava-se já com a explicação de “*como dourar uma bandeja ao modo da China*”<sup>1</sup>. Pelo meio, em 1662, a exposição em Whitehall e Hampton Court do conjunto de preciosas alfaias e mobiliário de proveniência oriental transportado por D. Catarina de Bragança, levando a Carlos II de Inglaterra o que seria classificado como o mais rico dote da Europa, deslumbrava os ingleses, em plena euforia de ostentação e luxo dos anos da (sua) Restauração<sup>2</sup>; Le Vaux criava, em 1670, no parque de Versalhes, o seu famoso *Trianon de Porcelana*, rodeado de um jardim anglo-chinês, como produto esplendoroso da escalada triunfal do gosto pelo exótico<sup>3</sup>; e, em 1688, dava-se à estampa, em Londres, o tratado de John Stalker e George Parker *A Treatise of Japanning and Vernishing*, o qual, além dos habituais ensinamentos de ordem prática, fazia assentar a sua especial valia na grande cópia de ilustrações que disponibilizava, a fim de poderem ser reproduzidas ou conjugadas ao sabor da imaginação do utilizador<sup>4</sup>. Ao declinar o século XVIII, todavia, Manuel de Figueiredo, membro da *Arcádia Lusitana* e principal representante do teatro neoclássico português, ironizava já: “*O verniz Martin fez que de graça / Se encontrasse em Lisboa em qualquer canto / Hum contador da China... (...) / O verniz do Japão menos lustroso / Que o de Paris...*”<sup>5</sup>.

É neste caleidoscópio de datas e eventos que deveremos tentar compreender e enquadrar o quadro especial da adopção em Portugal da voga internacional da *chinoiserie*, como adesão a



um gosto pelo exótico que, entre o último quartel do século XVII e a primeira metade do seguinte, se difundiria por toda a Europa, ainda que com intensidade variável – sendo, justamente, relativamente brando (mas obviamente não despidendo) o seu impacto em Portugal, país que, todavia, pela primeira vez aportara a essa mesma China, no já longínquo ano de 1513, com ela mantendo desde então sinuosos mas regulares contactos. Nação exótica, de resto, a um olhar europeu e que emergiria em pleno século XVIII – a despeito dos ventos de renovação que lhe agitavam as elites, primeiro por efeito dos *estrangeirados* e depois do ímpeto de reconversão (estética, cultural e das sociabilidades) protagonizada por D. João V –, como uma sociedade de persistências, isolada na extremidade do continente, em comunhão secular com a vizinha Espanha, de cujo casticismo partilhava e evoluindo, nas crenças e nos modos, em ritmo (ainda mais) lento<sup>6</sup>.

De facto, ancorado entre o isolamento que lhe advinha da sua situação periférica e dos próprios avatares do processo histórico que envolvia o ciclo da Restauração, e o cadinho intercultural de que brotara, entre cristãos e mouros e que a própria Expansão reforçaria, ainda em finais da centúria, na verdade, os viajantes que atravessavam o país poderiam referir que “*On retrouve encore à Lisbonne les traces de l’ancienne contrainte, de l’ancienne servitude, dans laquelle on y tenoit les femmes*”<sup>7</sup>. Hábitos de vida, pois, orientais (ou islâmicos), enraizados na cultura social, na mesma clausura doméstica ou monástica onde, com efeito, há muito se instalara a sedução e o culto dos produtos do Oriente, que mantinham consolidada estima, não apenas nos usos mas no próprio conceito patrimonial – mas faltaria, objectivamente, o ambiente cultural adequado ao desenvolvimento do fenómeno estético (cosmopolita e refinado) que se consagrou chamar de *chinoiserie*.

Efectivamente e como indica a própria carga de ironia que a designação encerra, a *chinoiserie* é, na essência, um produto europeu, assente na reinterpretação da arte oriental, a partir de um prisma desfocado, onde a China surge como *topos* para tudo o que se abriga no continente asiático e designadamente o Japão, então difusamente perceptível na sua cultura estética autónoma. Assim o denuncia, na sua sentença, Manuel de Figueiredo, ao referir, a propósito de *Hum contador da China, o verniz do Japão*, e, nesse sentido, à expressão global francesa *chinoiserie* corresponderá, na cultura britânica, a de *japanning*, mesmo que não exactamente com o mesmo escopo e, especialmente, desprovida do tom de irrisão que aquela objectivamente encerra. Mas seria, de facto, a palavra francesa a que se fixaria no referencial comum, cultural ou historiográfico, por isso que, mais do que a alusão a uma técnica decorativa (*japanning*), se pretende referir um gosto e uma expressão plástica (por extensão mesmo um repertório figurativo): na essência, a imitação europeia de objectos orientais,

would disseminate throughout Europe, with variable intensity. This impact was relatively mild (without obviously undermining it) in Portugal, which reached that very China for the first time, in the distant year of 1513, keeping since then sinuous but regular contacts. An exotic nation, moreover, to European eyes that emerged in the 18th century – despite the winds of change sought by the elites, firstly because of the *estrangeirados* and afterwards because of the momentum for reconversion (aesthetic, cultural and of the sociabilities) led by João V –, as a society of persistence, isolated in the far end of the continent, in secular communion with neighbouring Spain, sharing a vernacularism which evolved, in beliefs and ways, at an even slow(er) pace<sup>6</sup>.

In fact, anchored between the isolation anticipated by its peripheral situation and the very avatars of the historical process surrounding the cycle of the Restoration, and the intercultural crucible from which it budded, among Christians and Moors and reinforced by the Expansion itself, still in the end of the century, travellers crossing the country could indeed mention that “*On retrouve encore à Lisbonne les traces de l’ancienne contrainte, de l’ancienne servitude, dans laquelle on y tenoit les femmes*”<sup>7</sup>. Thus, eastern (or Islamic) life habits, rooted in the social culture and in the same domestic or monastic seclusion where, in fact, the seduction and cult for products from the East had long been settled. These had a consolidated esteem, not only for their usage, but also for the very heritage concept – however the adequate cultural environment was objectively lacking, for the development of the aesthetic phenomenon (refined and cosmopolitan) known as *chinoiserie*.

In fact, and as indicated by the irony of the term, the *chinoiserie* is, in essence, a European product, based on the reinterpretation of eastern art, from a blurred perspective, in which China is seen as *topos* for everything sheltered in the Asian continent, namely Japan, pervasively noticeable by its autonomous cultural aesthetic. Thus it is exposed by Manuel de Figueiredo, in his verdict, when mentioning, about *One cabinet from China, the varnish from Japan*, and, to that purpose, the French global expression *chinoiserie* corresponds, in the British culture, to the term *japanning*, even if not with the same exact scope and, particularly, lacking the mocking tone that the former clearly encloses. But it would be the French word that would prevail in the common, cultural or historiographic vocabulary, since, more than referring to a decorative technique (*japanning*), it alludes to a taste and a plastic expression (even a figurative repertoire, by extension): in essence, the European imitation of eastern objects, including furniture, jewellery, bronzes, fabrics and later even porcelains, often Chinese or Japanese, would know a resounding success, already as a trend, in the last decades of the 17th century until around 1770<sup>8</sup>.





Fig. 1  
Cômada Papeleira Oratório, séc. XVIII, Museu Vista Alegre, Ilhavo  
Bureau-oratory, 18th century, Museu Vista Alegre, Ilhavo  
© Museu Vista Alegre, Vista Alegre Atlantis SA

Basically, it is a phenomenon of the “spirit of the Enlightenment”, diffusely rooted in its need for universalism and man’s special taste at the time, for travels and descriptions of distant countries, introducing exotic people and customs, thus opening way to the mental re-creation of a mythical and scenic East, populated by whimsical shapes and kind figures of slanted eyes<sup>9</sup>. In that context and with the fortunate expression of Alain Gruber, the *chinoiserie* is largely a *state of mind*<sup>10</sup>.

Admittedly, the seduction of that distant East, populated by myths and splendours, underlies as a constant throughout the history of the West. Since the Middle Ages, Asian goods represent the main axis of luxury trade, highlighting the great princely collections formed in the Renaissance. Costly brought

envolvendo as áreas do mobiliário, da ourivesaria, dos bronzes, dos tecidos e, mais tarde, das próprias porcelanas, geralmente, de facto, chineses ou japoneses e que, sensível já, como voga, nas últimas décadas do século XVII, conheceria até cerca de 1770 um êxito retumbante<sup>8</sup>.

É, na essência, um fenómeno do *espírito das Luzes*, difusamente radicado na sua ânsia de universalismo e no especial gosto do homem desse tempo pelas viagens e pelas descrições de países longínquos, revelando povos e costumes exóticos, por esse modo abrindo caminho à recriação mental de um Oriente mítico e pitoresco, povoado de formas caprichosas e figurinhas gentis de olhos enviesados<sup>9</sup>. Nesse contexto e na feliz expressão de Alain Gruber, a *chinoiserie* é, em boa medida, um *estado de espírito*<sup>10</sup>.

É certo que a sedução desse Oriente longínquo, povoado de mitos e esplendores, subjaz como uma constante ao longo de toda a história do Ocidente e que desde a mais remota Idade Média os objectos de proveniência asiática representariam o eixo principal do comércio de luxo, ocupando um lugar central nas grandes colecções principescas que se formam com o Renascimento. Custosamente conduzidos por via terrestre dos seus longínquos locais de origem; vítimas de toda a sorte de pilhagens e cobiças, gemas, pérolas e aljôfares, porcelanas, têxteis e especiarias, constituem raridades que incendeiam as imaginações, funcionando como pálida amostra das fabulosas riquezas existentes nessas regiões e mais acicatando, por essa via, a curiosidade a seu respeito. A descoberta do caminho marítimo para a Índia iria favorecer, enfim, o contacto real com essas páragens e a comercialização e transporte dos seus raríssimos produtos, que agora, inversamente, se podem obter em abundância e em condições económicas vantajosas, que os tornariam acessíveis a círculos mais amplos da comunidade social.

Tal processo, porém, longe de empanar o seu encanto, antes faria recrudescer o interesse em torno dessas terras distantes, onde muitos buscariam doravante os caminhos de uma fortuna fácil. E a descrição das suas viagens, aventuras e desventuras, aguçaria ainda mais o sortilégio exercido por uma região do mundo que a rota das caravelas convertia a um tempo em tangível e intangível. No século XVII e em pleno quadro de isolamento cultural e estético por efeito do ciclo longo da Restauração, Portugal encontraria mesmo na maciça importação de produtos orientais – na sua sofisticação formal, riqueza ornamental e cromatismo subtil – um ingrediente essencial à construção de um Barroco vernáculo, de timbre essencialmente superficial e decorativo<sup>11</sup>.

De igual modo, seria no século XVII (mas, de facto, especialmente no XVIII) que, na Europa, o encantamento pelas formas estéticas e pela cultura desses países estranhos (na essência, como se viu, a China e o Japão) atingiria um dos seus pontos álgidos, num contexto onde o prestígio dos respectivos produtos



estimularia um poderoso circuito económico entre os dois continentes, com a formação de grandes companhias comerciais (holandesas, inglesas e, posteriormente, francesas) disputando a Portugal o exclusivo do tráfico com o Levante – mas onde, muito rapidamente, a procura ultrapassará a capacidade de oferta, numa sociedade onde a generalização da riqueza e do acesso aos bens de consumo fazem recrudescer a pressão sobre o mercado abastecedor. Por essa via, será mesmo nos países que pouco ou nenhum comércio mantêm com a China – a França (última das grandes nações coloniais a organizar o seu trato com o Extremo-Oriente, em 1664); a Alemanha, a Itália – que se divulgará a *chinoiserie*, dispondo a imitação da arte asiática de garantido êxito numa Europa sempre fascinada pela aura misteriosa que rodeava essas civilizações, reforçada pela cultura iluminista das viagens (reais ou imaginárias) e onde, da importação de produtos genuínos – em boa parte fabricados já com esse fim – se passa, assim, à sua imitação, com maior ou menor fidelidade, num processo, porém, onde a imaginação desempenhará um papel de crescente importância<sup>12</sup>.

Saber *japanning*, como diziam os ingleses, será, pois, agora uma prenda apreciada na educação feminina, uma actividade elegante para amadores, e tratados como os de John Stalker e George Parker fornecem, além de ensinamentos mais ou menos correctos do ponto de vista técnico (deverá ter-se presente, naturalmente, que a *laca* ocidental não é verdadeiramente laca, cujo segredo se desconhecia; todavia, aos olhos do curioso o seu efeito poderia considerar-se semelhante), numerosas ilustrações, compondo uma panóplia de temas destinados a serem reproduzidas ou mesmo recriados, contornando por essa via as dificuldades de obter peças originais para copiar (cuja abundância e superior qualidade justificaria o impacto da exposição do dote de D. Catarina). A par, a descoberta do *verniz Martin* permitiria efeitos de mimetismo progressivamente mais sofisticados, em relação ao velho *vermelhão* preceituado por Filipe Nunes.

A *chinoiserie* – ou a arte de produzir objectos e motivos ornamentais *ao modo da China* – converte-se, pois, numa coisa outra, que não a mera imitação ou reprodução dos prestigiosos artefactos orientais: um produto de prestígio, cada vez mais sofisticado, difundido a partir dos grandes centros criadores, onde se talhavam a moda e o gosto. Com o correr do tempo, aliás e designadamente, o mobiliário *de charão* (como seria conhecido entre nós) deixaria mesmo de ser fabricado apenas para o mercado interno, transformado numa indústria que se exporta para a América colonial e mesmo, na Europa, para Espanha e Portugal<sup>13</sup> – tal como o Oriente desenvolvera indústrias exportadoras para dar resposta à pressão do mercado europeu. E, de facto, muito especialmente em França e na Alemanha, os motivos fornecidos pela porcelana ou pelos painéis lacados inspiram agora os grandes

by land from its remote origins; victims of all sorts of plunder and greed, gems, pearls and seed pearls, porcelains, textiles and spices become rarities that ignite imaginations, a pale sample of the fabulous wealth in those regions and thus spurring the curiosity about them. The discovery of the maritime route to India would, at last, favour the real contact with these places and the trading and transport of its extremely rare goods, which now, conversely, could be amply acquired in favourable economic terms, becoming accessible to wider circles of the social community.

This process, however, far from tarnish its charm, would instead intensify the interest for these distant lands, where many would henceforth seek the paths of an easy fortune. The description of their journeys, adventures and misadventures would further sharpen the spell cast by a region of the world which the caravels route converted simultaneously as tangible and intangible. In the 17th century and well within this frame of cultural and aesthetic isolation due to the long cycle of the Restoration, Portugal would find in the massive import of eastern goods – in its formal sophistication, ornamental wealth and subtle chromatics – a key ingredient to the creation of a vernacular Baroque, essentially of a superficial and decorative nature<sup>11</sup>.

Likewise, it would be in the 17th century (but particularly in the 18th century) that, in Europe, the fascination for the aesthetic shapes and the culture of these strange countries (basically, as seen, China and Japan) would reach one of its critical points. The prestige of these goods stimulated a powerful economical circuit between the two continents, with the rise of great commercial companies (Dutch, English and later French) competing with Portugal for the exclusive dealing with the East – although, very quickly, the demand would exceed the supply, in a society where the widespread of wealth and the access to consumer goods intensified the pressure on the supplying market. Because of this, it will be precisely in the countries with little or none business with China – France (the last of the great colonial nations to organise its treaty with the Far East, 1664); Germany, Italy – that the *chinoiserie* will be disseminated. This imitation of Asian art featured guaranteed success in a Europe ever fascinated by the mysterious aura surrounding these civilizations. This was reinforced by the enlightened culture of travels (real or imaginary) and the import of genuine products – mostly manufactured for this purpose –, and led to its imitation, with variable exactness, in a process where imagination will carry out an increasingly important role<sup>12</sup>.

To know *japanning*, as the English would say, will now be an appreciated skill in the feminine education, an elegant activity for amateurs, and treatises like John Stalker and George Parker's provide, aside from teachings somewhat accurate from a technical standpoint (it should be considered that western *lacquer* is not





Fig. 2  
 Cadeiral da Sé de Viseu, Manuel da Silva, 1720-24  
 Choir Stalls of the Cathedral of Viseu, Manuel da Silva, 1720-24  
 © José Alfredo, Departamento dos Bens Culturais da Diocese de Viseu

real lacquer, whose secret was unknown; however to an inquiring eye its effect could be considered similar), numerous illustrations, featuring a plethora of themes meant to be reproduced or even re-created, thus overcoming the ordeal of acquiring original pieces to copy (whose abundance and superior quality would support the impact of the exhibition of D. Catarina's dowry). At the same time, the discovery of the "Martin varnish" would allow a progressively more sophisticated mimicry over the old "vermillion" instructed by Filipe Nunes.

The *chinoiserie* – or the art of manufacturing objects and ornamental motif in the way of China – thus turns into something else, rather than the mere imitation or reproduction of the prestigious eastern artefacts: a delicate product, increasingly more sophisticated, released from the great creative centres, where fashion and taste were shaped. In time, particularly, the *charão* furniture (as it would be known among us) would stop being made just for the domestic market, transforming into an industry exporting to the colonial America and even, in Europe, to Spain and Portugal<sup>13</sup> – just as the East developed exporting industries to meet the pressure of the European market. Especially in France and Germany, the motifs provided by the porcelain or the lacquered panels now inspire the great model creators. Thanks to the contribution of renowned artists (from Jean Bérain to Pillement, all will contribute to the orientalism), the *chinoiserie*

criadores de modelos. Graças ao contributo dado por reputados artistas (de Jean Bérain a Pillement, todos cultivarão o orientalismo), a *chinoiserie* estende-se, através da gravura, a todos os domínios das artes ornamentais, conhecendo um êxito retumbante e sendo rapidamente assimilada pela arte ocidental com um meio alternativo de expressão, ao qual pertence o indiscutível mérito de prenunciar o Rococó, pelo facto de propiciar, no espaço concedido à fantasia, a subversão dos valores solenes e enfáticos do Barroco.

Neste contexto e do mesmo passo que se envidam esforços para descobrir o segredo do fabrico da porcelana, o gosto orientalizante transpõe o campo das artes decorativas, projectando-se em realizações cada vez mais ambiciosas, de que um dos melhores exemplos seria, justamente, o famoso *Trianon de Porcelana*, erguido por Le Vaux para Luís XIV, em 1670. Nos anos que se seguem, com efeito e durante quase todo o século XVIII, a Europa povoa-se de pagodes e quiosques, ao mesmo tempo que, nos grandes palácios, se revestem dependências inteiras de ornatos orientalizantes, multiplicando-se as criações da *chinoiserie* em todos os domínios das artes sumptuárias<sup>14</sup>.

Inversamente, em Portugal, ancestralmente submerso em porcelanas, móveis, lacas e tecidos, que as naus da Índia regularmente transportavam, não seria a *chinoiserie* a satisfazer um gosto de exotismo, seguramente dificilmente consciencializável, a despeito de a influência oriental na cerâmica seiscentista dever de algum modo ser integrada na sua ante-câmara. A sua divulgação promover-se-á, assim, por muito tempo, exclusivamente no quadro do mobiliário dito de *charão*, no âmbito do processo



global de abertura cultural que marcaria o declinar do século XVII e, muito especialmente, o início do seguinte, limitando-se a sua utilização (com escassos exemplares conservados anteriores a 1700, em parte, certamente, pelo emprego abusivo de madeiras de fraca qualidade, rapidamente deterioráveis<sup>15</sup>), ao contrário do que se assistia na Europa, à adopção de uma gramática figurativa (de influência chinesa e só raramente nipónica), que permitia enriquecer e desmaterializar a persistente rigidez arquitectónica do mobiliário nacional.

Com o século XVIII, porém, seguramente por efeito emulativo em relação a algumas espécies importadas, vulgariza-se uma voga em cuja virtude militava também, decerto, a sua económica e eficaz realização (pelo reduzido preço das matérias-primas). Dele nos chegaria, com efeito, grande cópia de espécies, designadamente uma monótona produção de molduras de quadros, de severas linhas secamente modeladas, onde o brilho dos motivos dourados impunha uma súbita luz, a um tempo no rigorismo do caixilho e no da representação pictórica, onde o antigo tenebrismo de igual modo insistia, tenazmente, em fazer prova de sobrevivência. Sobre a madeira banal, uma vez esmaltada a superfície, de modo a assemelhar-se à laca oriental (cujo processo se desconhecia<sup>16</sup>), aplicavam-se a pincel os motivos dourados, não raro se contornando o desenho a negro, a fim de obter o efeito de relevo<sup>17</sup>. Pinturas de *países*, como lhes chamavam, estas composições, na verdade, de oriental conservavam apenas o recorte em silhueta sobre fundo liso, acrescentando-lhes mesmo, por vezes, alegres coloridos.

Convertido em receita inscrita nas habilitações de douradores e pintores de ornatos, o *charão* divulga-se agora, amplamente, como ditosa novidade, ainda que, por regra, se trate de interpretações comuns, de carácter provinciano, de formas exageradas e deficiente execução<sup>18</sup>, ficando a inspiração oriental, frequentemente, pela adopção do grafismo dourado, que a fantasia do artífice aplicava depois, reproduzindo modelos vagamente exóticos, quando não mesmo francamente ocidentais, como cenas campestres e cortesãs, damas trajadas à moda da época, músicos, edifícios e templos de raiz europeia<sup>19</sup>. Seria esse o caso da magnífica caixa de órgão da capela da Universidade de Coimbra, construída por Gabriel Ferreira da Cunha entre 1732-1733<sup>20</sup> – com os seus *ignudi* miguelangelescos –, esplêndido exemplar de um círculo restrito de aplicação deste gosto a um mobiliário ambicioso e de genuíno aparato, cuja expansão, aliás, não deixaria ainda de favorecer (por conveniência do trabalho cromático) a persistência da rigidez formal herdada de Seiscentos<sup>21</sup>.

Mas nenhum caso será tão extraordinário e emblemático como o da Biblioteca da Universidade de Coimbra, mesmo no seu significado cultural e estético (misto de *cabinet chinois* e de *igreja de ouro*), cujo revestimento integral, por altís-

reaches, through the engraving, all fields of ornamental arts, achieving an astounding success and being rapidly assimilated by western art as an alternative mean of expression, to which belongs the indisputable merit of foreshadowing the Rococo, by providing, in the space given to fantasy, the subversion of the solemn and emphatic values of the Baroque.

In this context and while attempts were made at discovering the secret for producing porcelain, the orientalisng taste steps beyond the field of decorative arts, patent in growingly ambitious enterprises, best exemplified precisely by the famous *Porcelain Trianon*, built by Le Vaux for Louis XIV, in 1670. In the following years, and for most of the 18th century, Europe becomes populated with pagodas and kiosks, while in the great palaces, entire rooms are filled with orientalisng decorations, thus intensifying the *chinoiserie* creations in all areas of luxurious arts<sup>14</sup>.

On the opposite direction, in Portugal, ancestrally immersed in porcelains, furniture, lacquers and fabrics, brought regularly by ships from India, the *chinoiserie* would not meet the taste for exoticism, hardly conscious, even though eastern influence in the ceramics of the 17th century should somehow be seen as its prelude. Thus, for a long period, its disclosure will be carried on exclusively through the so called *charão* furniture, within the context of the global process of cultural acceptance that would mark the end of the 17th century and, specifically, the beginning of the 18th century, limiting its use (with only few preserved items prior to 1700, in part due to the excessive use of feeble quality wood, quickly perishable<sup>15</sup>), contrary to what was happening in Europe, to the adoption of a figurative grammar (of Chinese influence and only rarely Japanese), that would enrich and dematerialise the persistent architectural stiffness of national furniture.

In the 18th century, however, surely due to the emulative effect towards some imported species, a trend became popular, partly highlighted by its economical and effective manufacture (due to the reduced price of the raw materials). In fact, we would find numerous copies of specimens, namely a monotonous production of frames, with hard lines bluntly shaped, where the gloss of the golden motifs would provide a sudden light, in the rigidity of the frame and of the pictorial representation, to a time where the ancient tenebrism would also tenaciously survive. About vulgar wood, once its surface was enamelled, so it would resemble oriental lacquer (whose process was unknown<sup>16</sup>), the golden motifs would be applied by brush, commonly outlining the drawing in black, in order to achieve an embossing effect<sup>17</sup>. Paintings of *Países*, as they were called, these compositions only kept an eastern influence in the cut-out silhouette on plain background, sometimes even adding cheerful colours.

Converted to a recipe, enlisted in the skills of the ornament gilders and painters, the *charão* is largely disclosed now as a blissful



novelty, although generally they are common and provincial interpretations, with exaggerated forms and poorly executed<sup>18</sup>, with the eastern influence frequently subsiding to the use of the golden graphics, which the imagination of the craftsman would later apply, reproducing vaguely exotic models, if not even plain western, like countryside and court scenes, ladies dressed to the fashion of the time, musicians, buildings and temples of European root<sup>19</sup>. This was the case of the magnificent organ of the chapel of the University of Coimbra, built by Gabriel Ferreira da Cunha between 1732-1733<sup>20</sup> – with its michaelangelesque *ignudi* –, an admirable specimen of a strict circle that applied this taste to an ambitious furniture, with genuine ostentation, whose expansion would indeed favour the persistence of the formal rigidity (because of its chromatic work) inherited from the 17th century<sup>21</sup>.

But the most extraordinary and emblematic case of all is the Library of the University of Coimbra, even in its cultural and aesthetic significance (a mixture of *cabinet chinois* and “golden church”), whose coating with extremely high shelves adorned with a thorough japanned decoration, is undoubtedly impressive and relevant features of one of the most fascinating interiors of the European Baroque. It would also be considered one of the most distinguished productions of this special field representing what was already mentioned as the “art of libraries”<sup>22</sup>. Hired in 1723 for the gilding of the three rooms of the Library, the ornamental painter Manuel da Silva was responsible for gilding, in glazed gold, all the finishings and borders and the estipites supporting the balconies – and “all else will be of *charão* with plenty of gold” – as well as gild and upholster the magnificent frame soon to hold the portrait of D. João V by Duprà. The artist was also hired to paint the arches and doors imitating angelim, and also the window frames, the glass panes, etc. The payment orders also mentioned eleven varnished tables for the reading offices, torch holders for the chapel and even pigs for the Fair’s butcher<sup>23</sup>. Thus, the *modus operandi* of the gilding of the Library shelves becomes an element of the utmost relevance within the operative context of the national production of *chinoiserie*.

In 1706, Manuel da Silva, born in Lisbon, joined the *Irmandade de S. Lucas* [Brotherhood of St. Luke] and would have been in contact with the good workshops of the capital, such as the Vincenzo Bacherelli workshop. It is known that, in 1710, he was already in Coimbra, where he got married. However, there is no knowledge of his activities up until 1720. Then, he is surprised in Viseu, as part of the bustling renovation campaign of the Cathedral, promoted by the clergymen in episcopal vacancy, under the coordination of Gaspar Ferreira, a man from Coimbra who will precisely stand out in his profession as a result of the University’s Library enterprise<sup>24</sup>. There, the “well informed go-getter”;

simas estantes ornadas de uma minuciosa decoração *acharoadada*, constitui, inquestionavelmente, um dos mais impressionantes e relevantes traços de um dos mais fascinantes interiores do Barroco europeu, que, por seu turno, se inscreveria como uma das mais notáveis produções desse seu especial capítulo que representa o que se chamou já a *arte das bibliotecas*<sup>22</sup>. Contratado, em 1723, o douramento das três salas que a compõem pelo pintor ornamentista Manuel da Silva, com obrigação de dourar, em ouro brunido, todos os remates e tarjas e as estipites em que se apoiam os varandins – e “*tudo o mais será de charão farto de ouro*” – e, bem assim, de proceder ao douramento e estofo da magnífica moldura onde deveria inscrever-se o retrato de D. João V por Duprà, contrataria ainda o artista, em simultâneo, a pintura de arcos e portas fingidos de angelim, bem como os caixilhos, vidraças, etc., mencionando ainda as ordens de pagamento onze mesas envernizadas para os gabinetes de leitura, tocheiros para a capela e mesmo porcas para o açougue da Feira<sup>23</sup>. O *modus operandi* do douramento das estantes da biblioteca constitui, assim, um elemento do maior relevo no conhecimento do contexto operativo da prática nacional da *chinoiserie*.

De facto, originário de Lisboa, onde terá ingressado, em 1706, na Irmandade de S. Lucas, terá privado, possivelmente, com boas oficinas da capital, como a de Vincenzo Bacherelli, sabendo-se porém, de concreto, que já em 1710 se encontraria na cidade do Mondego, onde casa, mas desconhecendo-se em absoluto qualquer actividade respeitante aos anos que medeiam até 1720. É então que se surpreende em Viseu, integrado na férvilhante campanha de renovação da Sé, promovida pelos cónegos em vacatura episcopal, sob a coordenação de Gaspar Ferreira, personagem coimbrã que, justamente, ascenderá na sua profissão à sombra do empreendimento da livraria universitária<sup>24</sup>. Aí, “*fura-vidas bem informado*”, como o designaria Flávio Gonçalves<sup>25</sup>, disposto a todo o tipo de trabalhos, seria responsável pela realização de ornatos a ouro sobre as velhas cantarias lavradas da catedral, chaves das abobadas e novas vidraças, além de azulejos, de frustrada composição e, muito especialmente, do *charão* e douramento do órgão (perdido) e do cadeiral do coro alto, *consertado* e readaptado segundo riscos de Gabriel Ferreira, empreendimento concluído em 1722. Trabalho meritório, é, aliás, em todo o caso, único exemplar erudito de cadeiral *acharoadado* existente em Portugal<sup>26</sup>.

Por esse tempo, de facto, já Manuel da Silva teria créditos firmados no mercado local, como atesta a ampla actividade desenvolvida, entre 1720 e 1724, ao serviço agora do cabido coimbrão, igualmente em pleno usufruto de *sede vacante*. Aplica-se, porém, indistintamente, não somente, de novo, na pintura de revestimentos de azulejos, como numa inédita incursão pela pintura de cavalete – em retratos sisudos de papas e prelados, já fornecidos com as competentes molduras de *charão*; telas de temática mariana nos



quatro espaldares novos do cadeiral catedralício (que igualmente lhe compete dourar), além de quatro *fruteiros*, para ornar a Casa do Cabido: *bodegones* na velha tradição flamenga e espanhola e que constituem, fora de dúvidas, os seus melhores momentos<sup>27</sup> –, de permeio, porém, com um rol interminável de tarefas de índole puramente artesanal, como sejam pintar o *sepulcro* de branco e ouro; pratear, em ocasiões diversas, sete dúzias e meia de castiçais; pratear um cofre para guardar o Santíssimo; estofar uma nuvem que sustentava o dito cofre; pratear dez tocheiros grandes; envernizar e pintar o candeeiro das Trevas; dourar os candeleros do claustro; pintar trinta molduras de charão e talha dourada e mais nove, também de charão, com os cantos dourados; fazer uma moldura de talha para um São Sebastião; dourar as sanefas das sobreportas; pintar onze portas de cor de anjelim; pintar de verde as janelas da Casa do Cabido e as portas e janelas do claustro; engessar a Casa do Tesouro; envernizar um bufete grande para a Casa do Cabido; pintar seis grades e seis confessionários, etc., etc., etc...<sup>28</sup>

O domínio do *charão* emerge, assim, de entre os recursos técnicos que se englobavam no amplo saber do dourador, como sucederia na livraria universitária e na multiplicidade de tarefas que, de par com a obra das estantes, lhe seriam exigidas, num quadro contratual para que o creditariam os serviços prestados aos dois cabidos de Viseu e Coimbra e a ligação profissional, decerto, à actividade, como mestre-de-obras, da figura omnipresente de Gaspar Ferreira – e onde não parece temerário acreditar (à vista da amplitude das matérias contratadas) o desenvolvimento, também por sua parte, de uma vertente empresarial, que, nas tarefas menores, aglutinaria a colaboração de oficiais de menor quilate<sup>29</sup>. Mas a ele caberia por inteiro ao menos a responsabilidade superior da realização das delicadas composições *acharoadas*, onde deixaria obra segura, em termos de pintura decorativa, realçando, com eficaz delicadeza, a elegantíssima estrutura das estantes.

Assim, durante quarenta meses, entre 4 de Dezembro de 1723 e 5 de Abril de 1727, elabora, com surpreendente minúcia, painel a painel, nos flancos das altíssimas estantes, sucessivamente lacadas, nas três salas, de azul, encarnado e verde, e, em geral, nos múltiplos acidentes disponibilizados pela sua estrutura, uma deslumbrante sequência de pequenas cenas, povoadas de figurinhas orientais, entre pagodes e vegetação exótica, que compõem o mais sumptuoso conjunto de talha profana realizado em Portugal e, decerto, um dos mais notáveis da Europa, num quadro estético dominado ainda pelo Barroco, ao qual a decoração oriental empresta já um subtil sopro rococó<sup>30</sup>. E aí, com efeito, usaria agora de um repertório infinitamente variado, composto não apenas de *paises*, como então se dizia, mas de um sem-número de motivos avulsos, como silvas, flores, aves e

as Flávio Gonçalves would refer to him<sup>25</sup>, willing to carry out all sort of tasks, would be responsible for the production of golden ornaments over the Cathedral's old carved stonework, keystones and new glass panes, as well as *azulejos*, compositions of lesser quality, and specially of *charão* and the gilding of the organ (lost) and the stalls of the upper choir, "fixed" and readjusted according to Gabriel Ferreira, an undertaking completed in 1722. This valuable work is, in any case, the only erudite example of japanned choir stalls existent in Portugal<sup>26</sup>.

Around that time, Manuel da Silva was already established in the local circuit, as evidenced by the extensive activity undertaken between 1720 and 1724, now at the service of the clergymen of Coimbra, also in *sede vacante*. However, he focus, indiscriminately, not only on the painting of the *azulejo* revetment, but in an unprecedented foray into the easel painting – in dour portraits of popes and prelates, already supplied with the adequate *charão* frames; paintings of Marian themes on the four new backs of the cathedral choir stalls (which he is also to gild), plus four *fruteiros*, to decorate the Chapter House: *bodegones* in the old Flemish and Spanish tradition which are, undoubtedly, his finest moments<sup>27</sup> –, in between an endless list of tasks of purely handmade nature, such as to paint the "sepulchre" of white and gold; silver, on several occasions, seven and a half dozens of candlesticks; silver a chest to keep the Blessed; upholster a cloud holding the mentioned chest; silver ten torch holders; varnish and paint the triangular candelabra; gild the chandeliers of the cloister; paint thirty frames of *charão* and gilded woodcarving and other nine, also of *charão*, with gilded corners; make a carved frame for a Saint Sebastian; gild the pelmets of the over doors; paint eleven doors of anjelim's colour; paint green the windows of the Chapter House and the doors and windows of the cloister; plaster the Treasure House; varnish a large buffet for the Chapter House; paint six grids and six confessionals, etc., etc., etc...<sup>28</sup>

Thus, the prevalence of *charão* rises from the technical resources encompassed in the broad knowledge of the gilder, as it would happen in the University Library and in the multitude of tasks that were demanded of him, along with the shelves work, part of a contract that had into account the services provided to the chapters of Viseu and Coimbra and, undoubtedly, the professional attachment to the omnipresent Gaspar Ferreira, as taskmaster. It does not seem hard to believe (given the large variety of raw materials) that he also developed an entrepreneurial dimension which, for the smaller tasks, would rely on the collaboration of less skilled officials<sup>29</sup>. But it would be exclusively up to him, the responsibility of producing the delicate japanned compositions, assuring a solid work in terms of decorative painting, highlighting with an effective refinement, the exquisite structure of the shelves.

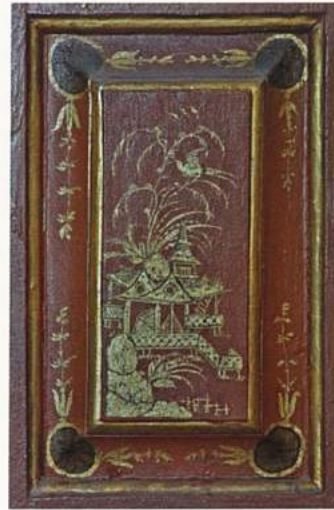




Fig. 3  
Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra (Manuel da Silva, 1723-27)  
Vista geral e detalhes  
The Library of the University of Coimbra (Manuel da Silva, 1723-27)  
Over view and details  
© Paulo Mendes

And so, for forty months, between December, 4th of 1723 and April, 5th of 1727, he crafts, with surprising detail, panel by panel, on the flanks of the high shelves, consecutively lacquered, on the three rooms, blue, red and green, and in general, on the several accidents given by its structure, an amazing sequence of small scenes, populated by eastern little figures, between pagodas and exotic vegetation, which comprise the most sumptuous set of profane carvings made in Portugal and, surely, one of the most remarkable in Europe, within an aesthetical context still mainly influenced by the Baroque, but with the eastern decoration already revealing a subtle rococo trait<sup>30</sup>. So, in effect, he now had an infinitely varied repertoire, made not only of *países*, like it was named at the time, but of countless motifs, as brambles, flowers, birds and insects, some of which were already present in his previous work, and may even serve in some way to define a peculiar “style”<sup>31</sup>.

But his experience in *chinoiserie*, acquired from the dozens of frames made in his workshop (and standardized in the later production) – and besides the creation of important works such as the organ and the choir stalls of the Cathedral of Viseu –, would never qualify him to overcome a challenge such as the Library of Coimbra, where hundreds and hundreds of spaces, with diverse areas and configurations would demand an immeasurably renewed cast of orientalisng motifs. It is certain, however, that the work in Coimbra had surprisingly placed Manuel da Silva within the sphere of action of the royal patronage, under which it develops, and it is probably there that lies the secret of the sudden abundance of information that the artist undeniably had.



insectos, alguns dos quais se reconhecem já na sua obra anterior, podendo mesmo servir, de algum modo, para delimitar um *estilo* peculiar<sup>31</sup>.

Mas a sua bagagem de *chinoiseries*, aplicada sem renovação nas dúzias de molduras que saíram da sua oficina (e estandardizada na produção posterior) – e mau grado a realização de obras importantes, como o órgão e o cadeiral da Sé de Viseu –, não o habilitaria jamais, decerto, a vencer um desafio como o que lhe seria colocado pela biblioteca coimbrã, onde centenas e centenas de espaços, de áreas e configurações as mais diversas, reclamariam um elenco desmesuradamente renovado de motivos orientalizantes. É certo, porém, que a obra de Coimbra atraía surpreendentemente Manuel da Silva para a esfera de actuação do mecenato régio, em cujo âmbito ela se desenvolve e é provavelmente aí que reside o segredo da súbita abundância de informação de que o artista inegavelmente dispõe.

Que a influência da *chinoiserie*, na sua mais refinada expressão, havia chegado a Portugal, demonstra-o a fabulosa colecção de estampas organizada para D. João V por Pierre-Jean Mariette, que alcançou centena e meia de volumes e cuja cronologia, justamente, coincide com a obra da esplendorosa livraria coimbrã, objectivamente um dos grandes projectos dinamizados pelo Rei Magnanimo – e na própria Academia Nacional de Belas Artes se conserva ainda um único volume, salvo da catástrofe de 1755: o tomo 2º das *Obras de Jean Berain*, um dos divulgadores da *chinoiserie*<sup>32</sup>. Mais do que pelo tratado de Stalker e Parker, cuja eventual presença em Portugal não pode hoje comprovar-se, se explicaria, por este modo, a surpreendente versatilidade do *charão* de Coimbra, num quadro onde, como em todas as grandes obras de iniciativa régia, sempre se divisa a vontade ordenadora do monarca, velando pessoalmente pela fiel execução dos projectos em que se empenhava, tendo em conta, de mais a mais, o complexo quadro reformista em que a obra da livraria se integrava<sup>33</sup>.



Mais do que na directa esteira do empreendimento da biblioteca real coimbrã – que parece, todavia, poder seguir-se na súbita renovação do vocabulário ornamental do seu decorador<sup>34</sup> – será no rasto da renovação da cultura estética, de que a mesma haveria de brotar, que radicará a produção, nas décadas imediatas, de um nutrido núcleo de mobiliário, ostentando uma sofisticação nova e renovado esplendor, e uma variedade de formas que se disseminam por armários, papelarias, caixas de órgão ou simplesmente de relógio, bem como meros caixilhos de espelhos ou quadros, que parecem ter conhecido abundante consumo e produção<sup>35</sup>. E bastaria, aliás, o magnífico conjunto das estantes da livraria universitária para marcar de forma brilhante a presença portuguesa neste singular capítulo da história do móvel europeu. Mas não surpreenderá, neste contexto, que pareça ter sido o Palácio de Queluz, refúgio principesco e verdadeiro reduto da mundividência rococó, o cenário de algumas das mais originais manifestações deste gosto em Portugal, num contexto onde, se é certo que, desgraçadamente, o tempo consumiria quase todos os vestígios da sua presença, não é menos verdade ser a documentação deste *Sans Souci* da Corte portuguesa, como já foi chamado, a permitir-nos ainda suspeitar uma extensão mais ampla do fenómeno da *chinoiserie* que a fornecida por uma visão superficial.

Na verdade, bastará folhear o inventário das jóias de D. Pedro III, realizado em 1788, para atestar a presença do gosto oriental na elaboração de peças de joalheria, nele se assinalando nada menos de seis plumas *chinesas*, realizadas em pedras de valor diverso e ornadas de templos, figurinhas e aves exóticas<sup>36</sup>. E aqui se erguiam, na verdade, as únicas construções de que temos notícia, inteira ou parcialmente realizadas neste gosto, como o *pavilhão chinês* do jardim botânico, núcleo de um conjunto que incluía quatro estufas destinadas a plantas asiáticas, duas das quais se uniam, aliás, por um arco igualmente ao *gosto chinês*<sup>37</sup>. Ou ainda a *Casa da Música Chinesa*, elegante pavilhão levantado sobre a ponte que atravessa a ribeira de Jamor e cujos desenhos foi ainda possível encontrar<sup>38</sup>.

De facto, observando com atenção a antiga Sala das Talhas, também aí se pode divisar a sobrevivência de alguns dos pequenos painéis pintados em 1761 por Bruno José do Vale e decorados com figurinhas orientais, idênticos a outros que realizou para a Sala da Música (de onde desapareceriam com a reforma de 1768) e para o pavilhão do jardim botânico<sup>39</sup>. Quantas informações nos forneceria estas peças sobre o impacte desta forma especial de orientalismo na arte portuguesa? Destruídas pela acção do tempo ou pela simples mudança do gosto; dispersas pelos sucessos das heranças, não passam hoje de memórias, emergindo ainda, aqui e além, em velhos livros ou documentos. Ainda assim, relevam de fundamental importância para a história das artes ornamentais,

The influence of *chinoiserie*, in its most refined expression, had arrived to Portugal. This is demonstrated by the fabulous collection of prints organized by Pierre-Jean Mariette for D. João V, which comprised 150 volumes and whose timeline coincides precisely with the work of the splendid Coimbra's Library, one of the great projects promoted by the Magnanimous King – a single volume is still kept in the Academia Nacional de Belas Artes safe from the catastrophe of 1755: the 2nd tome of the *Works of Jean Berain*, one of the promoters of the *chinoiserie*<sup>32</sup>. This would explain, even more than by the treatise of Stalker and Parker – whose hypothetical presence in Portugal cannot be verified –, the surprising versatility of the *charão* of Coimbra, where, like in all great works of royal initiative, the ordering will of the King is always present, personally supervising the rigorous execution of the projects endorsed, and moreover taking into account the complex reformist context in which the Library work was carried out<sup>33</sup>.

More than in the direct path of the development of the royal Library in Coimbra – which can, however, be relevant by the sudden renewal of ornamental vocabulary of its decorator<sup>34</sup> – it will be on the trail of the aesthetic culture that will rise, in the immediate decades, the production of a strong furniture core, flaunting a new sophistication and a restored splendour, and a variety of shapes spread throughout closets, bins, organ cases or simply clock cases, as well as simple frames for mirrors or paintings, which seem to have been widely produced and consumed<sup>35</sup>. Moreover, the magnificent set of bookshelves of the university Library would suffice to brilliantly mark the Portuguese presence in the unique chapter of the European furniture history. But it is not surprising, in this context, that the Palácio de Queluz, princely refuge and true bastion of rococo world view, may have been the scenery of some of the most original results of this taste in Portugal. If it is unfortunate that time would consume almost all traces of its presence, it is also true that the documentation of this *Sans Souci* of the Portuguese court, as it was called, allows us to even consider a broader extension of the *chinoiserie* phenomenon than an initial view would suggest.

In fact, by simply browsing the inventory of jewels of D. Pedro III, made in 1788, we can attest the presence of eastern taste in jewellery, featuring nothing less than six “Chinese” plumes, made in stones of varied value and decorated with temples, small figures and exotic birds<sup>36</sup>. And here were, in fact, the only constructions we know, whether fully or partially based on this taste, like the “Chinese pavilion” of the botanical garden, core of a set of four greenhouses meant for Asian plants, two of which would join by an arch, equally “of Chinese taste”<sup>37</sup>. Or the “House of Chinese Music”, an elegant pavilion raised over the bridge that crosses the Jamor creek and whose drawings were still present<sup>38</sup>.



In fact, a careful survey to the old Ambassador's Room indicates also the survival of some small panels painted in 1761 by Bruno José do Vale and decorated by eastern figures, identical to others made for the Music Room (from where they would disappear with the reform of 1768) and the pavilion of the botanical garden<sup>39</sup>. How much information would these items provide about the impact of this special form of orientalism in the Portuguese art? Destroyed by time or simply by a shift in taste; scattered by successful inheritances, today they are nothing but memories, emerging here and there, in old books or documents. Even so, they are fundamentally important for the history of decorative arts, by demonstrating the in-depth penetration of an aesthetic that a regular survey of the furniture field seemed to point as superficial.

Surely, the most specious is that this new wave of the old Portuguese fascination for the East would reach us through an increased responsiveness to the European culture of which Queluz (as sociable as it was) is, undoubtedly, one of the most clear and fortunate testimonies. In other words, the cult of the exotic carried in the *chinoiserie* adjusted in Portugal, within a process of global reconversion of culture and sociability which, in its coveted cosmopolitanism, aimed precisely to eliminate an exoticism persistently surviving in the habits of the Portuguese society, residing in the old allure of eastern luxury and about which Carrère would still surprise, in these very years, by mentioning "*les traces de l'ancienne contrainte, de l'ancienne servitude, dans laquelle on y tenoit les femmes*"<sup>40</sup> – which, in the end, was nothing more than a reflection of it.

By the end of the century, the slow fading of the *Ancien Régime*, which probably made of Queluz, its last icon and bastion, will also eliminate, in the neoclassical reaction that foreshadows the new era, the childish allure of themes from the East, as ornamental whims incompatible with a rational order of ideas and forms. And shortly after, the biting irony of Manuel de Figueiredo, commenting that "The Martin varnish has done that, for free / One can find in Lisbon in every corner / a cabinet from China... (...) / Japan's varnish with less lustre / Than the one from Paris..."<sup>41</sup>, will not even be understandable, as it refers to a dead reality.

Away from the vast magma of *charão* frames, enclosing old paintings and some other furniture, still glittering in its coating of *países*, in museum collections, in rare seclusion of domestic interiors or emerging from time to time, in the antiquarian market, only the university Library of Coimbra, in the *gravitas* of its role as a temple of knowledge and in the magnificence of its scale, continues to assert itself as an inescapable fact, by its Baroque richness, but also by its inherent cultural openness — where, therefore, the *chinoiserie* presence insinuated its extraordinary and mundane tremble. ■

ao comprovar a penetração em profundidade de uma estética que a simples análise do panorama do mobiliário parecia indicar como essencialmente superficial.

O mais especioso, seguramente, é que esta nova vaga do antigo fascínio luso pelo Oriente nos chegue pela via de uma abertura à cultura europeia de que Queluz (com a sociabilidade que abrigou) constituirá, decerto, um dos mais claros e felizes testemunhos. Dito de outro modo, que o culto do exótico configurado na *chinoiserie* se aclimatasse em Portugal no quadro de um processo global de reconversão da cultura e da sociabilidade que, no seu ambicionado cosmopolitismo, visava justamente erradicar um exotismo que persistia em sobreviver nos hábitos de vida da sociedade portuguesa, talhada na velha sedução pelo luxo oriental e que Carrère surpreendera ainda, por esses mesmos anos, ao registar "*les traces de l'ancienne contrainte, de l'ancienne servitude, dans laquelle on y tenoit les femmes*"<sup>40</sup> – e que mais não era, afinal, que um seu reflexo.

Com o declinar do século, a lenta dissolução do *Ancien Régime*, que em Queluz construíra o que será, provavelmente, o seu último ícone e reduto, irá também pulverizar, na reacção neoclássica que prenuncia o tempo novo, a sedução pueril dos temas do Oriente, como caprichos ornamentais incompatíveis com uma ordem racional de ideias e de formas. E em pouco tempo a ironia mordaz de Manuel de Figueiredo, comentando que "*O verniz Martin fez que de graça / Se encontrasse em Lisboa em qualquer canto / Hum contador da China... (...) / O verniz do Japão menos lustroso / Que o de Paris...*"<sup>41</sup>, deixará sequer de ser intelegível, na evocação que faz de uma realidade morta.

À margem do vasto magma dos caixilhos *de charão*, emoldurando velhos quadros e de um que outro móvel, cintilando ainda, no seu revestimento *de países*, em colecções de museus, no raro recato de interiores domésticos ou emergindo, de quando em vez, no mercado antiquário, somente a livraria universitária coimbrã, na *gravitas* da sua própria função de templo do saber e na imponência da sua escala, persiste em afirmar-se como facto incontornável, na sua monumentalidade barroca, mas também na abertura cultural que configura – onde, por isso mesmo, a presença da *chinoiserie* insinuou o seu frémido insólito e mundano. ■

1 VENTURA, Leontina, (introd.), *Arte da Pintura. Symetria, e Perspectiva. Composta por Philippe Nunes natural de Villa Real e PINTO, Maria Helena Mendes, "Móveis"*, p. 137, nota 92.

2 TRUEBLOOD, Nancy, "The taste for Lacquer". *The Connoisseur*. Nº 831, vol. 207 (Mai, 1981), pp. 42-44.

3 Cfr. GRUBER, Alain, "La Chinoiserie dans l'art européen", p. 29.

4 PERCIVAL, Mac Iver, "A Treatise of Japanning, An old english lacquerer's vade mecum".

5 FIGUEIREDO, Manoel de, *Obras Posthumas, Satyra IV*, pp. 96-97.



- 6 Cfr. PIMENTEL, António Filipe, *Arquitectura e Poder. O Real Edifício de Mafra*, pp. 47-48.
- 7 CARRÈRE, Joseph Barthélemy François, *Voyage en Portugal et particulièrement à Lisbonne*, p. 77.
- 8 PIMENTEL, António Filipe, "Chinoiserie", p. 118.
- 9 PIMENTEL, António Filipe, "A *chinoiserie* ou história curiosa de um estado de espírito", p. 57.
- 10 GRUBER, Alain, "La Chinoiserie dans l'art européen", p. 29.
- 11 PIMENTEL, António Filipe, "Chinoiserie", p. 118.
- 12 Cfr. MEW, Egan, "Some European Lacquered Furniture", pp. 26 e 19.
- 13 SYMONDS, R. W., "The Craft of Japanning", p. 151.
- 14 PIMENTEL, António Filipe, "Chinoiserie", pp. 118-119.
- 15 Cfr. PINTO, Maria Helena Mendes, "Móveis", p. 65.
- 16 CESCINSKY, Herbert, "Lacquer Work in England", I, "Oriental Lacquer", p. 296.
- 17 SANDÃO, Artur de, *O Móvel Pintado em Portugal* (1979), p. 56.
- 18 PINTO, Maria Helena Mendes, "Móveis", p. 65.
- 19 Cfr. SMITH, Robert C., "Dois estudos beneditinos", p. 86.
- 20 DIAS, Pedro, *O Património Artístico da Universidade de Coimbra*, p. 68.
- 21 SANDÃO, Artur de, *O Móvel Pintado* (1979), pp. 163-165.
- 22 Cfr. PIMENTEL, António Filipe, "O gosto oriental na obra das estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra".
- 23 Idem, *Ibidem*, pp. 365-366.
- 24 Cfr. PIMENTEL, António Filipe, "Manuel da Silva e a difusão do Barroco nas Beiras".
- 25 GONÇALVES, Flávio, "As obras setecentistas da igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na arte portuguesa da primeira metade do século XVIII", p. 28.
- 26 Cfr. PIMENTEL, António Filipe, "Manuel da Silva", p. 434. Merecerá referência, no plano oposto, pela ingenuidade decorativa de sabor popular, o *charão* do cadeiral do antigo Convento de Jesus de Aveiro (Museu de Aveiro), de feitura anónima mas datado de 1731 (cfr. SANDÃO, Artur de, *O Móvel Pintado* (1979), pp. 102-107).
- 27 Cfr. Idem, *Ibidem*, pp. 338-441.
- 28 Cfr. GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, pp. 250/253 e 254/256.
- 29 PIMENTEL, António Filipe, "Manuel da Silva", pp. 443-444.
- 30 PIMENTEL, António Filipe, "O gosto oriental", p. 367.
- 31 PIMENTEL, António Filipe, "Manuel da Silva", p. 444.
- 32 MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, "La collection d'estampes du Roi Jean V de Portugal: une relecture des Notes Manuscrites de Pierre-Jean Mariette", p. 51 e MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse; PRÉAUD, Maxime, *Catalogues de la Collection d'Estampes de Jean V, Roi de Portugal*, Vol I, pp. 45-46.
- 1 VENTURA, Leontina, (introd.), *Arte da Pintura. Symetria, e Perspectiva. Composta por Philippe Nunes natural de Villa Real e PINTO, Maria Helena Mendes, "Móveis"*, p. 137, note 92.
- 2 TRUEBLOOD, Nancy, "The taste for Lacquer". *The Connoisseur*. Nº 831, vol. 207 (May, 1981), pp. 42-44.
- 3 Cf. GRUBER, Alain, "La Chinoiserie dans l'art européen", p. 29.
- 4 PERCIVAL, Mac Iver, "A Treatise of Japanning. An old english lacquerer's vade mecum".
- 5 FIGUEIREDO, Manoel de, *Obras Posthumas, Satyra IV*, pp. 96-97.
- 6 Cf. PIMENTEL, António Filipe, *Arquitectura e Poder. O Real Edifício de Mafra*, pp. 47-48.
- 7 CARRÈRE, Joseph Barthélemy François, *Voyage en Portugal et particulièrement à Lisbonne*, p. 77.
- 8 PIMENTEL, António Filipe, "Chinoiserie", p. 118.
- 9 PIMENTEL, António Filipe, "A *chinoiserie* ou história curiosa de um estado de espírito", p. 57.
- 10 GRUBER, Alain, "La Chinoiserie dans l'art européen", p. 29.
- 11 PIMENTEL, António Filipe, "Chinoiserie", p. 118.
- 12 Cf. MEW, Egan, "Some European Lacquered Furniture", pp. 26 and 19.
- 13 SYMONDS, R. W., "The Craft of Japanning", p. 151.
- 14 PIMENTEL, António Filipe, "Chinoiserie", pp. 118-119.
- 15 Cf. PINTO, Maria Helena Mendes, "Móveis", p. 65.
- 16 CESCINSKY, Herbert, "Lacquer Work in England", I, "Oriental Lacquer", p. 296.
- 17 SANDÃO, Artur de, *O Móvel Pintado em Portugal* (1979), p. 56.
- 18 PINTO, Maria Helena Mendes, "Móveis", p. 65.
- 19 Cf. SMITH, Robert C., "Dois estudos beneditinos", p. 86.
- 20 DIAS, Pedro, *O Património Artístico da Universidade de Coimbra*, p. 68.
- 21 SANDÃO, Artur de, *O Móvel Pintado* (1979), pp. 163-165.
- 22 Cf. PIMENTEL, António Filipe, "O gosto oriental na obra das estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra".
- 23 Idem, *Ibidem*, pp. 365-366.
- 24 Cf. PIMENTEL, António Filipe, "Manuel da Silva e a difusão do Barroco nas Beiras".
- 25 GONÇALVES, Flávio, "As obras setecentistas da igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na arte portuguesa da primeira metade do século XVIII", p. 28.
- 26 Cf. PIMENTEL, António Filipe, "Manuel da Silva", p. 434. It is noteworthy, on the opposite direction, for its decorative naivety of popular taste, the *charão* of the choir stalls of the ancient Convent of Jesus de Aveiro (Museum of Aveiro), an anonymous production dated from 1731 (cfr. SANDÃO, Artur de, *O Móvel Pintado* (1979), pp. 102-107).



- 27 Cf. Idem, *Ibidem*, pp. 338-441.
- 28 Cf. GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, pp. 250/253 and 254/256.
- 29 PIMENTEL, António Filipe, "Manuel da Silva", pp. 443-444.
- 30 PIMENTEL, António Filipe, "O gosto oriental", p. 367.
- 31 PIMENTEL, António Filipe, "Manuel da Silva", p. 444.
- 32 MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, "La collection d'estampes du Roi Jean V de Portugal: une relecture des Notes Manuscrites de Pierre-Jean Mariette", p. 51 and MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse; PRÉAUD, Maxime, *Catalogues de la Collection d'Estampes de Jean V, Roi de Portugal*, Vol. I, pp. 45-46.
- 33 Cf. PIMENTEL, António Filipe, "O gosto oriental", pp. 350-352.
- 34 PIMENTEL, António Filipe, "Manuel da Silva", p. 444.
- 35 Cf. PINTO, Maria Helena Mendes, "Móveis", pp. 65-66 and SMITH, Robert C., "Dois estudos beneditinos", pp. 86-87.
- 36 PIRES, António Caldeira, *História do Palácio Nacional de Queluz*, Vol. I, pp. 232-234.
- 37 Idem, *Ibidem*, Vol. I, pp. 290-291.
- 38 Cf. AFONSO, Simonetta Luz; DELAFORCE, Ângela, *Palácio de Queluz. Jardins*, p. 21.
- 39 Cf. MACHADO, Cyrillo Wolkmar, *Colecção de Memórias*, p. 98 and PIRES, António Caldeira, *História do Palácio*, Vol. I, pp. 96-97.
- 40 See *supra* note 7.
- 41 See *supra* note 5.
- 33 Cfr. PIMENTEL, António Filipe, "O gosto oriental", pp. 350-352.
- 34 PIMENTEL, António Filipe, "Manuel da Silva", p. 444.
- 35 Cfr. PINTO, Maria Helena Mendes, "Móveis", pp. 65-66 e SMITH, Robert C., "Dois estudos beneditinos", pp. 86-87.
- 36 PIRES, António Caldeira, *História do Palácio Nacional de Queluz*, Vol. I, pp. 232-234.
- 37 Idem, *Ibidem*, Vol. I, pp. 290-291.
- 38 Cfr. AFONSO, Simonetta Luz; DELAFORCE, Ângela, *Palácio de Queluz. Jardins*, p. 21.
- 39 Cfr. MACHADO, Cyrillo Wolkmar, *Colecção de Memórias*, p. 98 e PIRES, António Caldeira, *História do Palácio*, Vol. I, pp. 96-97.
- 40 Veja-se *supra* nota 7.
- 41 Veja-se *supra* nota 5.
-