

Cultura material: Portugal e Brasil nos circuitos de trocas europeias

Roberto de Magalhães Veiga

The past is a foreign country:
they do things differently there.
L. P. Hartley (1971)

O passado não é apenas um país estrangeiro.
São relações entre países.
Marshall David Sahlins (2006)

Os cariocas de meia-idade não terão nenhuma grande dificuldade em reconhecer o personagem *O amigo da onça*, de autoria de Péricles, que obteve um enorme sucesso nas páginas de *O Cruzeiro*, e foi desenhado por Carlos Estevão após a morte de seu criador em 1961 (Pontual, 1969: 109, 421). Com seu humor muito peculiar, *O amigo da onça* parece caracterizar, bastante bem, um certo olhar carioca – registrado por pernambucanos – sobre o nosso cotidiano. Como este personagem, mais propício a incitar um “mata galego”, tornou-se um artefato produzido justamente por Vista Alegre, sendo peça do acervo do Museu da Vista Alegre (Exposição Vista Alegre, 1998: 127)?¹ De qual circuito de produção, circulação e consumo de bens simbólicos ele faria parte? Pela época da produção da peça (1947-1968), é pouco provável que fosse do interesse da então “pequena e decadente plutocracia portuguesa do Rio de Janeiro” (Gaspari, 2003: 365), ainda dotada de alguma influência política.

Num primeiro momento, aquela peça de porcelana pode parecer tão inusitada quanto o registro, basicamente no norte de Portugal, de influências do ambiente brasileiro, levadas pelos “brasileiros” de torna-viagem ao revestir o exterior de casas

e de igrejas de azulejos, vide a igreja de São Francisco no Porto (Ramos, 1993: 91; França, 1993: 307; Sampaio, 2000: 53-89; Monteiro apud Lima, 2001: 144), chegando os regressados do Brasil a incorporarem outros elementos decorativos em suas residências como a “Figura de índio em faiança portuguesa do Norte, na casa de Chão Verde, Rio Tinto” (Sampaio, 2000: 52, 60-62, 143)^{2,3}. Aliás, cumpre lembrar o papel dos “brasileiros” na recuperação de fábricas de cerâmica, como a Fábrica de Santo António do Vale da Piedade, em Gaia, origem de conhecidas estatuetas que ornamentaram jardins e telhados, no Brasil e em Portugal (Sampaio, 2000: 58)⁴.

Era de se esperar que, numa cidade como o Rio de Janeiro, repleta de obras e objetos de arte portuguesa em espaços públicos – basta observar as portas de bronze da Candelária, realizadas por António Teixeira Lopes, Grand Prix e Légion d’Honneur na Exposição Universal de 1900 e membro do Institut em 1926 (França, 1996: 148-149), ou a “Jarra Beethoven”, que demandou três anos de trabalho a Rafael Bordalo Pinheiro, medalha de ouro na Exposição de 1900, em Paris, por outras obras da Fábrica de Caldas da Rainha, a qual o autor ofereceu, no Brasil, ao presidente da República, indo, mais tarde, do Palácio do Catete para o Museu Nacional de Belas Artes (França, 1997: 71-87) –, fosse comum uma atenção maior para o rico diálogo artístico entre América Portuguesa/Brasil e Portugal, que parece se evidenciar tão bem no retrato de Rodolfo Amoedo (o qual, feito uma “figura de convite”, nos indica o caminho a seguir), realizado em 1887, por Columbano Bordalo Pinheiro – a quem só “interessou perscrutar os rostos dos seus contemporâneos, levá-los a uma análise última e total” (França, 1996: 72) – artista que soma às honras do Salon e da República Francesa e às do mercado de arte na exposição, em 1913, na Galeria George Petit, a consagração acadêmica, em 1917, com uma natureza morta recebida no Luxembourg, espécie de antecâmara do Louvre, reunindo-se, assim, ao único outro compatriota lá representado, Sousa Pinto – escolha esta nada surpreendente, face à sua carreira⁵ – no acervo do Luxembourg desde 1900 (França, 1966: V. II, 90-93; Macedo, 1952: 60, 89-91, 104, 110, Estampa XL).

No Brasil há percepções dos complexos circuitos de trocas, incorporações e reinvenções no campo das artes plásticas e decorativas, entre as diferentes conjunturas que se sucederam, com maiores ou menores soluções de continuidade e permanências, na América Portuguesa/Brasil e em Portugal, pelo menos do reinado de D. João V até o início do século XX, com seus díspares graus de conhecimento estético e mestria de execução artística, reorientação de ênfases, absorção de estilos e de utilização de materiais, que escondem umas tantas questões relevantes, entre as quais como brasileiros e portugueses sorveram, reinterpretando de formas bastante específicas, influências das mesmíssimas matrizes culturais européias, isto quando Portugal não era *a* mediação por excelência pela qual França e Inglaterra aqui aportavam.

Parece que divisamos de forma muito parcial a circulação de pessoas, objetos e símbolos a nível mundial, em se tratando de arte portuguesa e/ou luso-brasileira.

Se estamos prontos para apreciar a arte Namban na coleção de arte asiática do Rijksmuseum⁶ e no acervo da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva⁷, representações de senso comum sobre Portugal, um “estilo nacional português” e os mercados mundiais que viabilizaram-se do século XVI ao XVIII, altamente estereotipadas em alguns autores, criam uns tantos obstáculos para muitos se darem conta de que sem um sólido conhecimento do mobiliário inglês, em especial Queen Anne e Chippendale, torna-se sobremodo complicado discutir muitas peças dos estilos D. João V e D. Maria I, isto para não falarmos no “Sheraton Brasileiro”⁸, no Hepplewhite que foi aqui aclimatado⁹, ou – na melhor tradição defendida por Lévi-Strauss, para quem o termo monocultural é desprovido de significação¹⁰ –, em sintonia com as seletivas práticas criativas dos marceneiros portugueses do século XVIII na metrópole, filtrando o que lhes interessava das referências culturais inglesa e francesa (Freire, 1999: 42-43, 68, 70-71; Madureira, 1992: 162, 167-169), no que qualquer interessado na cultura material luso-brasileira do período sabe: que no “último terço do século XVIII, em pleno período D. José I, aparece um tipo de cadeira que é a mais representativa do estilo no Brasil, fruto de diversas influências da época: inglesa na tabela, francesa na estrutura e portuguesa na decoração rocacha. Uma das combinações mais comuns é a forma de violão, de estilo francês no espaldar, com a tabela vazada em fitas entrelaçadas de interpretação portuguesa do estilo Chippendale” (Canti, 1999: 199). Não será gratuito a maioria de nossas evidências ser cadeiras e outros tipos de assentos, uma vez que estes objetos são o caminho privilegiado para se discutir a história dos estilos de mobiliário, as hierarquias e os comportamentos em sociedade, e as mudanças quantitativas e qualitativas no guarnecer as residências com equipamento doméstico, de acordo com os padrões de privacidade, conforto e civilidade que marcam o século XVIII.

Se há um atributo humano universal é a plasticidade, acompanhada necessariamente pela criatividade e pelos imprescindíveis controles sócio-culturais que permitem que o par plasticidade/criatividade atue a nosso favor (Gellner, 1997). Negar isto é abjurar o que nos torna humanos e sociais, decretando, assim, o fim da espécie. Contudo, numa época obcecada com “autenticidade” – pelo menos do que é miopemente percebido como característico do seu grupo de referência –, em algumas de suas versões mais caricaturais, torna-se uma dificuldade quase insuperável entender que “autenticidade” é uma concessão temporária a ser encaixada numa complicada hierarquia de “autênticos”, resultado do cruzamento de certas variáveis com pesos nem sempre consensuais, e que as muito decentes e relevantes cópias podem, e muitas vezes devem, ser reinterpretadas criativas e não tentativas de reproduções milimetricamente idênticas – prática não desconhecida por falsificadores de real talento –, nos permitindo, inclusive, uma mais completa leitura da história do gosto e da crítica de arte (Veiga, 2004a, 2005). Fronteiras simbólicas são amplas e porosas faixas móveis, secantes plenas de ambigüidades, trocas e criatividade

(Veiga, 2004a), mesmo porque continuidade não é sinônimo de imobilidade e “a maior continuidade pode consistir na lógica da mudança cultural” (Sahlins, 1992: 11)¹¹. Pensar em termos de uma oposição muito simples e clara entre os referenciais lusos, franceses e ingleses da cultura material, sobretudo a partir do século XVIII e ao longo do século XIX, nos parece um equívoco rematado no que diz respeito ao processo de consumo dos grupos melhor situados nas hierarquias sociais portuguesas e brasileiras, bem aquinhoados econômica e culturalmente.

O vocábulo cópia carrega um estigma tão grande, que até é compreensível a preocupação em evitá-lo, para não desmerecer, aos olhos dos leigos, uma obra, embora fosse bem mais conseqüente discutir os relevantes papéis que as honestas, úteis e criativas cópias podem desempenhar e como nós dependemos culturalmente delas. Num mundo no qual se estima que três quartos de tudo o que nós lemos são traduções, devemos lembrar o nosso grande débito com os autores das cópias romanas dos hoje desaparecidos originais da escultura grega. Graças a eles, é possível vislumbrar o que pode ter sido, em mármore e em bronze, uma parte significativa da estatuária grega, de toda forma uma base bem mais sólida do que os “fragmentos de reboco pintado” que as expectativas da história conjectural praticada por Sir Arthur Evans metamorfosearam em “*Escola Cnossiana* de pintores” (MacGillivray, 2002: 261-262) (quem se atreveria a considerar as obras de Evans em Creta, espécie de antecipação dos parques arqueológicos, inferiores ao nosso Largo do Boticário?). Aliás, é bom não esquecer a importância decisiva que as cópias, nas mais variadas escalas, das esculturas gregas e romanas, feitas a partir do século XVI, tiveram no estabelecimento de cânones estéticos ocidentais, da Renascença em diante, quando uma Grécia imaculadamente alva feito um lótus nasceu – para sermos bem chineses¹² –, e de práticas modernas de colecionismo (Veiga, 2004a).

Face à carga negativa que o senso-comum atribui à cópia, os que colecionam, conservam, discutem, expõe e divulgam acervos artísticos tomam seus cuidados. Os termos “cópia” e “importação” vem sendo preteridos por alguns autores, que optam por “assimilação” para pensar “os jogos de transferências culturais entre o mobiliário artístico estrangeiro e o mobiliário nacional” (Madureira, 1992: 162), ressaltando a inventividade dos marceneiros portugueses ao metabolizarem matrizes européias sem que seus móveis percam o cariz português, embora admita-se que, em contraste com o barroco e o rococó, ocorra, na produção do final do século XVIII ao início do XIX, uma “perda de força criadora”, que não chega a comprometer totalmente a especificidade portuguesa, destacando-se os móveis feitos por José Aniceto Raposo (Freire, 1999: 43-44, 84, 85, 86). Canti (1999) é mais enfática. Para esta autora, a fronteira entre “cópia” e “assimilação” torna-se, no reinado de D. Maria I, bem tênue, o excesso de influências externas anunciando a “decadência do móvel português”, pela perda da sua originalidade. A exceção fica por conta dos produzidos no Brasil, onde o estilo D. Maria I “se fortalece com o acréscimo de elementos não utilizados

no móvel português” (Canti, 1999: 159-160). Esta avaliação norteou, por exemplo, a busca de obras de inequívoco “maior carácter nacional” do período de D. Maria I, na exposição de 10 séculos de arte portuguesa (572 itens com mais de 600 peças), que incluiu dois ícones da nacionalidade portuguesa, o políptico de Nuno Gonçalves e a Custódia de Belém, realizada justamente em Londres, na Burlington House, de 27 de outubro de 1955 até 19 de fevereiro de 1956 (Santos, 1956: 9, 10, 11, 16, 19, 20, 22, 34). Para os nossos objetivos, o importante é perceber que ambas as posições vêem o século XVIII como uma era que “traz consigo uma evolução mais precipitada das mudanças, inovações e estilos, acelerando a circulação de modelos e influências” (Madureira, 1992: 162).

Gouveia (1993) também comenta as transformações pelas quais passa a cultura portuguesa no século XVIII, com o final das guerras e o início da riqueza brasileira. Observa-se uma maior circulação de portugueses pela Europa, e a vinda de um maior número de estrangeiros para Portugal. Se livros e gazetas de fora eram alvo de um controle mais rígido, mas nem por isso sempre efetivo, mobiliário, prataria, vestuário, etc. não parecem ter causado maiores problemas num processo de “abertura de olhares sobre o Mundo” (Gouveia, 1993: 428). Nesta linha de estudos, remetemo-nos aos termos de Serrão (2000) que se propõe a “reavaliar os canais de exportação de pintura de cavalete que, sobretudo durante o reinado de D. Pedro II (1683-1706), foi dimanada de Lisboa (e do Porto) para a decoração de igrejas do Brasil” (Serrão, 2000: 270), e o papel de pintores portugueses que migraram para o Brasil, de mercadores, de padres e de organizações religiosas nesse fluxo de telas (Serrão, 2000: 271-272, 289-290). A produção artística portuguesa deste período, em diálogo com o barroco internacional, foi marcada por duas tendências articuladas. Buscava-se uma “*des-compartimentação dos géneros artísticos*”, uma “*arte total*”, vale dizer, “concebida, executada e organizada segundo os padrões do *bel composto*” – o que também significa diluir as divisões entre os *métiers* estéticos – (Serrão, 2000: 274, grifos do autor), e a ampliação qualitativa da gama de influências europeias, incorporando-se, por exemplo, a pintura barroca francesa, seja através das realizações de Simon Vouet e de Charles Le Brun – este último, no clima do casamento francês com a substituta da Grande Mademoiselle, com obras trazidas para a corte lusitana –, seja pelo trabalho de dois pouco conhecidos pintores parisienses que, em Lisboa, produzem para o reino e os Bragança, seja por via de modelos e canais bem mais fluídos de aprendizagem, chegando-se a um barroco ítalo-francês que, segundo o autor, não deixará de causar impacto “num mercado tão desenvolvido como era o da Baía de *circa* 1700”, que não ignorava, inclusive, Rubens (Serrão, 2000: 270, 272-278, 281). Para este mercado soteropolitano vão se dirigir outros canais de transmissão das releituras portuguesas das referências estéticas europeias ao longo do século XVIII, caso dos “diversos oficiais e mestres marceneiros, torneiros e ensambladores vindos principalmente do norte de Portugal”, além dos de Lisboa, para exercer o seu ofício

em Salvador (Flexor, 1974: 42), isto sem falar, e em frequência a ser descoberta, no caminho inverso, feito pelo “movimento de aprendizado de artistas mineiros com mestres e oficinas metropolitanas (como o jovem de Sabará que, em 1737, veio aprender a Braga a arte da pintura)” (Serrão, 2000: 289), enquanto o pernambucano Luís Alvares Pinto, autor de um apreciado *Te Deum Laudamus* (1760), estudava, em Lisboa, com o renomado Henrique da Silva Negrão e absorvia o estilo musical napolitano então em grande voga no Portugal bragantino.

A advertência de Madureira (1992) para respeitarmos a direção e o ritmo da trajetória autônoma do mobiliário artístico em relação às demais artes – e, acrescentaríamos, o talento não se expressa com o mesmo vigor e felicidade em todos os seus campos simultaneamente –, e prestarmos atenção, por exemplo, para diferenças e afastamentos significativos entre a influência Luis XVI em Lisboa e a dos ingleses no Porto (Madureira, 1992: 171, 240), não é incompatível com uma visão mais abrangente deste universo da cultura material. Importa perceber dois conjuntos de questões diferentes. O primeiro diz respeito à discussão dos móveis diferenciados hierarquicamente, de acordo com cada interlocução e espaço, que segue o exigente modelo da vida de corte. No Portugal do século XVIII expressam bastante bem a definição de papéis sociais a cadeira “vestida” ou “de vestir” e os cadeirões estofados, peças de uso palaciano e/ou tronos episcopais, móveis de aparato codificados protocolarmente para uso cerimonial, e no Brasil as cadeiras de espaldar, superiores às de uso cotidiano, para os “homens bons” e os bancos para os mesteres e o Juiz do Povo nas cerimônias públicas (Freire, 1999: 66; Canti, 1999: 142-143; Flexor, 1974: 37-38). O segundo envolve as construções de espaços de privacidade e de definições do público e do privado, novas formas de sociabilidade e redefinição do papel da mulher, de concepções de conforto, de necessidades e de funcionalidade, que vão influir na criação de móveis diferenciados para múltiplos usos, individualizando-os ou permitindo que um deles desempenhe várias alternativas. A cadeira de toucador e as mesas de jogos e outros serviços, com diferentes tampos que permitem o seu uso para damas, xadrez e gamão, cartas, chá e toucador, ilustram essa tendência (Freire, 1999: 72-73, 81; Canti, 1999: 154, 158).

Os portugueses no século XVIII não apenas importam grandes quantidades de móveis da Inglaterra (Canti, 1999: 135; Bayeux, 2002: 23)¹³ mas também os seus artífices não hesitam em lançar mão de modelos de algum grande *cabinet-maker* divulgados nas publicações inglesas. Thomas Chippendale, no objetivo de ganhar clientes e aumentar o volume dos seus negócios, lança, com uma longa lista de subscrições, em 1754, *The Gentleman and Cabinet-Maker's Director*, com 161 pranchas, número que passa a 200 na terceira edição, de 1762. O impacto do *Director* é enorme. Há ilustrações, de excelente qualidade de impressão, de quase todo tipo de mobília e de estilos – clássico, rococó, chinês e gótico – (Kenworthy-Browne, 1975: 4). Os pragmáticos lusitanos não perdem tempo e, acompanhando os demais europeus, atribuem

ao *Director* o papel de livro de referência, muito mais que o de catálogo, da mesma forma a influência de Sheraton e de Hepplewhite pode ser sentida nos desenhos do mestre ensamblador¹⁴ José Francisco de Paiva, no Porto (Madureira, 1992: 168, 172). Mesmo que o único rival mais sério para Chippendale tenha sido o póstumo *The Cabinet-Maker and Upholsterer's Guide*, de 1788-1794, de George Hepplewhite, várias outras obras de qualidade abriam o leque de opções assimiláveis¹⁵.

Um impulso decisivo no estabelecimento da tradição francesa de um artesanato altamente qualificado produzindo objetos reputados por sua excelência, tanto no que diz respeito às matérias-primas adotadas quanto à parceria entre a inventividade da concepção, do desenho, das soluções técnicas e estéticas de seus idealizadores e a execução igualmente engenhosa feita por uma mão de obra primorosa, pode ser datado da implementação das manufaturas e academias reais sob a égide de Colbert e de Luis XIV. Se, ao longo da segunda metade do século XVII, a marinha francesa ganhava importância no comércio com o Levante, aproveitando-se cada vez mais e melhor das enormes dificuldades venezianas, também, pela mesma época, a indústria francesa de luxo sobrepujava a da Sereníssima República (Lane, 1985; Norwich, 1989; Guerdan, 1971). Este artesanato/arte francês vai tornar-se, Versailles cumprindo seu papel à perfeição, um referencial para toda a Europa. Ora, de fato, seguindo uma via trilhada pelo antes de tudo grande e voraz colecionador Mazarin, Colbert empenhou-se em manter em atividade os já conquistados e atrair o melhor do artesanato de toda Europa, para viabilizar a indústria de luxo francesa (Teyssèdre, 1967: 72-73). O estilo do mobiliário francês vai sendo criado por artistas chamados Cucci, Caffieri, Temporiti, Megliori, Giacchetti (Teyssèdre, 1967: 73), e pelo filho de Johann Bolt, um natural do ducado de Gueldre, estabelecido em Paris antes de 1637, e que afrancesou seu nome primeiro para Jean Bould e, depois, para Jean Boulle (Ronfort, 2005: 10)... No século XVIII alguns dos maiores e mais célebres fornecedores de Versailles e de Paris, disputados pelas outras cortes européias, assinam-se Oeben, Riesener e Weisweiler. De André-Charles Boulle a David Roentgen, o mobiliário artístico francês de Luis XIV a Luis XVI é um diálogo incessante entre sucessivas gerações de franceses, estrangeiros e os filhos destes últimos, já criados na França.

Se a influência inglesa no mobiliário artístico português manteve a francesa mais ao largo no início do século XVIII, nos reinados de D. José I¹⁶ e de D. Maria¹⁷ esta última se torna muito presente neste ramo das artes decorativas lusitanas (Canti, 1999: 135, 136, 139, 143, 144, 149-152, 154, 159-162), não raro, desde D. José I, cruzando ambas referências em um mesmo móvel, e a talha – dourada até a proibição parcial de 1749 (Canti, 1999: 135, 139, 142, 144) –, que substituiu o bronze francês, dá o complemento decisivo ao cariz luso das obras (Freire, 1999: 42-44). Versailles dita o padrão. D. João V, o “primeiro emissor da norma” (Gouveia, 1993: 420), vai rezar também por esta cartilha e fornecer o exemplo a se irradiar, da corte

para o reino, ao encomendar, a partir de 1723-1724, uma baixela de prata a Thomas Germain, início de demandas que vão se estender até o período da neta. Algo em torno de 1.370 objetos de ouro e de prata das compras régias na França, preservados no Museu Nacional de Arte Antiga e no Palácio da Ajuda, nos dão uma visão do que devem ter sido os pedidos “para cima de três milhares de peças para a Casa Real e a grande aristocracia portuguesa” atendidos por Thomas e François-Thomas Germain secundados por “Jacques Ballin, Louis-Joseph Lenhendrick, Pierre Germain, Henry Allain, Nicolas-Martin Langlois, Alexis Jacob e Simon Leveque”. Nos governos de D. José I e de sua filha, “Sebastian Durand, François Joubert, Amboise-Nicolas Cousinet e Robert-Joseph Auguste” foram igualmente procurados pelos Bragança e por seus titulares com novos apelos pela excelência da prataria *ancien régime* francesa, ou seja, mais de uma dezena de *orfèvres* que forneciam obras para os Bourbon abasteciam, entre outras, a corte lisboeta. É bom não esquecer que a baixela Germain reposta após 1755 veio para o Brasil, foi objeto de partilha entre os dois ramos reinantes bragantinos, e, pela sucessão de D. Pedro I, por intermédio de sua viúva neta de Josefina, parte dela seguiu para a corte sueca (Orey, 1990: 7, 18-19, 22, 25, 27, 39, 47, 68-80, 217).

Até então a opção joanina era pela prataria religiosa italiana¹⁸ e pela civil inglesa (Orey, 1990: 17-18). A prataria litúrgica italiana é representada pelo lavor, entre outros, de João Frederico Luvovice – possível autor da custódia da Bemposta e, com certeza, do frontal e da banquetta de prata do Convento do Carmo –, que veio para Portugal graças aos bons ofícios dos jesuítas (Santos, 1953: 290). A arte da prata italiana vai ornamentar igrejas pelo reino, e sua mais famosa produção é o “tesouro romano”, o orgulho da igreja de São Roque, em Lisboa, “o maior conjunto de ourivesaria sacra jamais encomendado no século XVIII” (Orey, 1990: 17), um impressionante acervo que engloba lampadário, tocheiros, sacras, cálices, galhetas, gomil e lavanda, purificador, turíbulo e naveta, relicários e demais artefatos de culto, ressaltando-se ser no período de D. José I que “a influência italiana se revela como inspiradora da composição e formas” (Santos, 1953: 290, 291, 305). Na esfera profana, o consumo de El-Rei dá igualmente o mote, e o alto clero e a alta aristocracia não se farão de rogados, a começar pelo cardeal D. João da Motta e Silva, primeiro ministro de D. João V, acompanhado pelo cardeal da Cunha, pelos duques de Lafões, Aveiro e Cadaval, pelo conde de Tarouca e pelo marquês de Abrantes que vão se prover em Paris (Orey, 1990: 23-25), mesmo que Santos (1953) advogue que, para os ourives portugueses, salvo em algumas realizações, a prata inglesa ainda forneça os modelos principais para o século XVIII lusitano (Inglaterra que ele admite sofreu fortemente a ascendência das ourivesarias holandesa e dos huguenotes franceses) (Santos, 1953: 289, 305). Os ourives do ouro e da prata portugueses¹⁹ absorvem os estilemas das estéticas predominantes do século XVIII, e os da prata, seja adequando peças portuguesas do século XV ao gosto do século das luzes, seja dominando as

exigências do virtuosismo *rocaille* nos serviços para as novas necessidades do chá, do café e do chocolate, ou “no gracioso modelo de Évora de castiçais de ‘saia’, tão do agrado do gosto português”²⁰, e as da sóbria regularidade da prata ao estilo Adam (Orey, 1999: 92-94, 109-110, 112-113), atendem à sua clientela.

As condições de recepção e de incorporação de influências inglesas e francesas nas artes decorativas portuguesas do século XVIII, seletivamente internalizadas e reinventadas, decorrem de uma complexa e mediada combinação de muitas variáveis com durações e pesos distintos, da relativa autonomia dos diferentes campos das artes plásticas e aplicadas, e da história específica de cada tipo de objeto. É preciso ter em mente que essa assimilação vai junto com a continuidade da adoção de formas estéticas anteriores, os “elos da cadeia da tradição” ou “arcaísmos tenazes” (Santos, 1953: 309, 373), pelos artífices, o que, inclusive, tratando-se de móveis não assinados, cria problemas de atribuição e de datação das peças (Santos, 1953: 372-373; Canti, 1999: 136, 138, 141, 143, 165; Madureira, 1992: 131, 164), isto para não falarmos nos móveis de transição, nos quais a persistência do antigo e a sedução do novo coexistem e geram peças híbridas (Canti, 1999: 136, 149-151), muitas vezes subestimadas mas importantes para a história e a crítica da arte. Outrossim, as questões relativas ao consumo precisam distinguir a produção do artefato do uso que lhe vai ser dado por seu agora proprietário, pois “os objetos têm uma vida complicada”, evidência do seu “virtuosismo semiótico” (Canclini, 1999: 91). Na sua utilização, cotidiana ou não, as obras são ordenadas a partir de critérios múltiplos, consoante necessidades, desejos, possibilidades materiais, domínio maior ou menor de certos códigos, memória afetiva, idiosincrasias, etc.. Casas não são cenários de filme de época, são espaços negociados ao longo das fases de vida de uma família, áreas onde a arquitetura e as artes decorativas são combinadas nem sempre de forma padronizada, e nas quais tradições estéticas e inovações artísticas apropriam-se, de formas a serem descobertas e analisadas, dos espaços mais públicos e mais privados do interior das habitações, obedecendo à trajetória de vida, às relações de gênero e às demais questões de sociabilidade do grupo familiar às voltas com parentesco e afinidade, amigos, mundo profissional, hierarquias sociais com suas exigências formais, etc. em suas dinâmicas. Estas questões todas não são só portuguesas nem se achem ao mundo de anônimos particulares²¹.

Pensar a inserção de Portugal e do seu império oceânico, no qual o mar é “o próprio corpo do império” (Hespanha e Santos, 1993: 395) – portanto um mundo de rotas e ligações a serem controladas pelo grande mediador, o Senhor da navegação e do comércio –, nos circuitos das trocas culturais européias, é dar a Lisboa, capital e porto de um império muito específico, seu papel de destaque. Morna prosperidade ou não, há um comércio internacional em curso com a circulação de objetos provenientes de quatro continentes. Da costa da China ao interior das Minas Gerais um sem número de bens coloniais revezam-se em quantidade e importância, antes

de seguirem seu caminho pela Europa, e os desejados produtos europeus aí são embarcados para os territórios ultramarinos. Isto significa o convívio com colônias de mercadores, encarregados de negócios, aventureiros, etc. É o contexto para experiências continuadas de marcadas relações de alteridade, de situações liminares, de difusão de novidades e de diferentes perspectivas, e da importância das mediações, da interlocução e do pragmatismo. Novos hábitos e valores são alvo de apreciações diversas, mas, de toda forma, apreendidos e registrados. Lisboa é um espaço privilegiado de trocas materiais e imateriais, o principal ponto de articulação de um império caracterizado “pela descontinuidade espacial, pela economia de meios e por coexistências de modelos institucionais” (Hespanha e Sousa, 1993: 395), “um império pouco homogêneo (...) onde a resistência de todo decorria da sua maleabilidade, mas também da mútua vigilância e pontuais reforços e subsidiariedades das ligações entre as partes” (Hespanha e Sousa, 1993: 398), mais os possíveis apoios externos (nos limites dos interesses destes e de seus custos para Portugal). Portanto, era um império cuja sobrevivência dependia da sua capacidade de adaptação, de transigência e de dar o valor devido a situações de compromisso, como os portugueses entenderam após uma tentativa inicial desastrosa de comércio com a China – a equivocada embaixada chefiada por Tomé Pires (Intino, 1992: 212-216) –, por terem utilizado os procedimentos que funcionavam no império da pimenta. Ou seja, a prática comercial portuguesa ensinava a ser maleável e criativo, para lidar com uma multiplicidade de referências político-econômicas possíveis. Lisboa, “um centro político metropolitano pequeno e cada vez mais exaurido” (Hespanha e Souza, 1993: 399), era uma cidade para se entender a necessidade de novas atitudes e o valor do improvisado, pelo menos no que diz respeito à Ásia e à África (o Brasil era uma outra história).

O consumo de novas modas e estéticas pode implicar muito mais do que óbvias e sempre enfatizadas despesas de prestígio, evidência da afirmação de uma hierarquia social e da inserção privilegiada do possuidor da obra original nela. Levando-se em conta o “virtuosismo semiótico” dos objetos esta preocupação com *rang* pode ser apenas a face visível da lua. Ao discorrer sobre as “normas de civilidade cortesã” Gouveia (1993: 419) comenta como “a aprendizagem visava a constituição de um cortesão capaz de suportar os rigores da corte” (Gouveia, 1993: 420), personagem que, no dizer de La Bruyère, deveria ser como o mármore: extremamente polido e duro²². Num universo de representação da hierarquia é necessário manter o mesmo nível de excelência de desempenho e de auto-controle em situações severamente codificadas. Mas se é um mundo ordenado, ele não é estático, e as ambigüidades e ferozes disputas por precedência não estão ausentes, exigindo prontas respostas face às expectativas e manipulações julgadas descabidas²³. Conserva-se ciosamente uma memória de vitórias e revezes, atualizada nos momentos certos. De acordo com o modelo francês, neste ambiente de duelos e de altas apostas em jogos de azar, a etiqueta não ficava longe de uma esgrima praticada indiferentemente por homens

e mulheres que, exercitando uma linguagem verbal e gestual altamente policiada, visavam ganhos simbólicos, e seus possíveis desdobramentos vantajosos, em seus enfrentamentos rituais, nos quais as ofensas e as situações de exposição ao ridículo produziam feridas nada desprezíveis, de qualquer modo mais limpas do que as dos panfletos com epigramas ou versos difamatórios, que circulavam em Versailles e encontravam de pronto o seu caminho para os apartamentos reais, edições aperfeiçoadas que eram dos métodos que, no século XVII, conduziram uns tantos a se justificar perante a *Chambre Ardente* ou ao exílio para evitá-la.

Se a previsibilidade era uma das funções primeiras desempenhadas pela etiqueta, acontecia que os sistemas classificatórios e suas nuances sofriam interferências, posições podiam ser ganhas ou perdidas, dependendo dos favores e dos privilégios dispensados pelo “primeiro emissor da norma”, sempre preocupado com táticas de defesa e de manutenção do seu poder. Nada impedia, nesta inclemente coreografia, de se ir muito além da sempre decantada graciosidade – a ponta do *iceberg* – e ser propositalmente rude (Mme. de Pompadour, nas suas ingerências na política de Versailles face ao *Parlement*, que oferece uma cadeira e não uma poltrona ao presidente de Meinières, quando da entrevista por ele solicitada) e/ou irônica (Maria Antonieta que, após Varennes, a uma comissão de parlamentares que a vinha inquirir sobre o episódio, indica a seus membros poltronas, e reserva-se uma cadeira).

É por isso que:

Ao mesmo tempo que tudo isso era aprendido, o cortesão percebia como toda a sua existência, dentro do espaço da corte ou fora dela, se destinava a criar imagens. As modas têm, por isso, um meio propício na corte. A necessidade de mudar acompanhava o cansaço que a preocupação constante com o exterior obrigava. Trajes, penteados e perfumes, espelhos, cristais, baixelas e mobílias, os jardins e os coches são sujeitos a alterações que resultam dessa sujeição ao exterior. Mesmo as leituras, as formas de poesia de corte, os dramaturgos representados ou as óperas ouvidas e vistas são sujeitos a estas modas e mudanças de gostos e de sensibilidades (Gouveia, 1993: 420).

Gastos suntuários, consumo conspícuo e *droit de préséance* acompanham toda uma gama de atitudes que vão desde a busca do *délassement*, dos caprichos da moda e das fantasias de evasão do cotidiano – caso das *fabriques* e das *folies* – até o prazer sensorial e intelectual dos estetas às voltas com as últimas realizações de qualidade nos domínios das artes plásticas e decorativas, de subjetividades que conjugam arte, luxo, beleza, volúpia e memória (Lipovetsky, 2005: 19, 37), na melhor tradição do *Le Mondain* de Voltaire. Neste poema de 1736, ele celebra a busca da felicidade terrena, a única que reputa a nosso alcance, cantando o luxo, as artes de todos os tipos, a elegância, o gosto, o ornamento, os prazeres deste mundo, o supérfluo – *chose très*

nécessaire –, a abundância, os bons vinhos, etc. em oposição à triste virtude e à riqueza da abstinência dos antigos heróis, para, após afirmar que todo *honnête homme* entoaria suas loas, concluir que o paraíso terrestre está no local onde o poeta se encontra²⁴. Mesmo que para os estrangeirados sua corte, sua sociedade e a conjuntura pós 1755 não permitam que eles sejam os mais aplicados alunos de Voltaire, o Tejo não banhava nenhum “fabuloso Shangrilá etnográfico” (Leach, 1983: 125), a despeito dos renitentes esforços das autoridades civis e religiosas lusitanas, que também não devem ter apreciado a passagem literária de Candide por Lisboa, com direito a um belo auto-da-fé em resposta ao terremoto, às expensas de “deux Portugais qui en mangent un poulet en avait arraché le lard” e de um natural de Biscaia casado com a comadre (Voltaire, 1961: 157).

Ora, é óbvio que o mobiliário e a prataria artísticos evidenciarão essa acima citada necessidade de inovações estéticas. O talento, a criatividade e a perícia de marceneiros, ensambladores, entalhadores e afins, ourives do ouro e da prata, às voltas com seus problemas de subsistência, serão solicitados, na competição com os seus rivais e aliados conterrâneos e, sobretudo, com os fornecedores concorrentes ingleses e franceses, por essa prestigiada e nem sempre boa pagadora clientela, mas cujo gosto irradia-se pela sociedade. A pressão da corte, desse império oceânico tão específico, por novidades é mais uma importante variável para, cruzando-a com outras, começarmos a investigar de que forma, no circuito das trocas europeias, as artes plásticas e decorativas irão se transformando e, na ampliação dos seus círculos de influência e de formação de preferências estéticas, a percepção possível, no mundo luso-brasileiro, desta dinâmica cultural. Aliás, é bom lembrar o tributo prestado à mão-de-obra portuguesa por um voluntarioso esteta, que, se afirmava não ter Lisboa “nem a riqueza nem a dignidade de uma capital”, considerava que “Neste país desenha-se mediocrementemente, mas o trabalho de execução é de uma grande perfeição e acabadamente” (Beckford, 1983: 46, 50).

Esta circulação de pessoas, objetos e símbolos fica ainda mais interessante se mencionarmos os móveis que eram exportados regularmente da colônia para Portugal, no último quartel do século XVIII, vide as cadeiras “com tabela inteiramente vazada, acompanhando o seu recorte” (Canti, 1999: 200) – caminho já feito pelas modinhas brasileiras, música “a mais sedutora, a mais voluptuosa que imaginar se pode” (Beckford, 1983: 54) –, as ascendências holandesa, inclusive reinventando a China no final do século XVII²⁵, e francesa, no século XVIII, observadas nos móveis ingleses (Canti, 1999: 135; Kenworthy-Browne, 1975: 3, 6), e, após a revogação do Édito de Nantes, o estabelecimento dos *orfèvres* hugenotes na Inglaterra, ensejando “a rebirth of goldsmiths’ work in England” (Hayward, 1983: 26). Como não pensar nestes “jogos de transferências culturais” (Madureira, 1992: 162) ao olharmos para a cadeira baiana da coleção Miguel Calmon, no acervo do Museu Histórico Nacional?²⁶ Evidências empíricas – e, pior ainda, as de domínio público – não podem ser

descartadas. Desprezar o que há de revelador no artefato fonte primeira, no acontecimento como um dado irreduzível, é ignorar o respeito de Lévi-Strauss (1990) pelo concreto, o que há de mais básico para a discussão da produção, circulação e apropriação de obras e objetos de arte, peças de coleção, antiguidades, etc.²⁷.

O reiterado afincamento com o qual se explicitam a simplicidade, a frugalidade, a dificuldade, a austeridade, a precariedade, etc. que marcaram a vida cotidiana e a cultura material da América portuguesa não nos deve levar a negligenciar: 1. os detalhes e os cuidados na fatura dos objetos; 2. o prazer e a capacidade de improvisar e inovar na execução da peça pelo artesão cômico do pleno domínio da sua arte²⁸; 3. a busca das gratificações sensoriais, estéticas e simbólicas, conscientes ou não, pelos usuários, no material, na forma e na ornamentação do que deve, na sua apropriação, transcender a “razão prática”. Caso contrário, nega-se a condição de humanos aos habitantes da colônia, reduzindo-os a uma mera sobrevivência material restrita às “necessidades naturais” (frente às quais tudo mais é “supérfluo”): um animal para o qual biologia é destino.

O requinte pode estar em soluções de apurada simplicidade e relativamente pouco onerosas. Na sacristia da Igreja e Convento de Santo Antônio da Paraíba foi utilizada essência de mirra na argamassa do seu piso, e o atrito provocado pelos passos sobre este pavimento devia perfumar todo o cômodo (Quatro séculos de arte sacra, 1990: 79). A maleabilidade/criatividade dos produtores de bens e de diferenças simbólicas é capaz de encontrar expressões originais no trabalhar e combinar os mais variados materiais, num diálogo com o ambiente interpretado. No Brasil, ler isso na críptica descrição dos bens móveis em antigos testamentos, relatórios, prestações de conta, inventários e catálogos para fins de avaliação legal destes objetos não é nada fácil. Os lacônicos documentos de data até mais recente exigem um esforço razoável para decodificá-los, sem o cotejo com algum tipo de esboço ou reprodução do artefato em pauta. A maioria das vezes especula-se, caso dos catálogos dos leilões do Paço (Veiga, 2004). Este problema só amplia o valor de demonstração das peças em acervos públicos e das divulgadas, via obras de referência, para o conjunto da sociedade.

Os marceneiros não desperdiçavam seu talento, atestado na meia-cômoda marchetada, de Belém do Pará, século XVIII, transição D. João V para D. José I, em pau cetim com “embutidos em filetes de cor escura formando desenhos geométricos de inspiração inglesa” e na cômoda brasileira, século XVIII, D. João V, “Peça rara de formato original, inspirada em estilo francês, que exprime a versatilidade dos marceneiros locais” (Museu da Casa Brasileira, 2002: 78, 268). Os ourives, a exemplo do engenho de Geraldo Pacheco de Melo e Manuel Sabino de Sampaio Lopes aos quais jornais, no arraial do Itambé da Vila do Príncipe e no Tijuco, devem os tipos de sua impressão (Eulálio, 1978: 35-36), demonstravam a sua habilidade na ornamentação, vide a utilização, eventual que seja, do motivo da “flor de maracujá”,

ou na forma, com inspiração em objetos do cotidiano, evidenciada na adoção do modelo dos cestos trançados dos vendedores de rua em uma salva, da coleção Carlos Lessa, ou então na fauna local, presente na naveta no formato de um macuco, Rio de Janeiro, 1716, “exemplo de harmonia entre a ourivesaria profana e a religiosa, o que lhe confere a qualidade única de fugir à forma de embarcação. É o melhor exemplar da liberdade criativa do ofício da prata no Brasil”, e que foi do acervo da clássica referência do colecionismo carioca do século XX, Djalma da Fonseca Hermes (Franceschi, 1988: 140, 141, 182, 183, 187, 188, 189). Falar na ourivesaria na América portuguesa é abrir espaço para a produção dos “mulatos de capote”, os pardos forros oficiais de ourivesaria, que, no geral, após uma qualificação básica, exibiam uma fatura bastante independente dos modelos oficiais dos livros e das matrizes da Europa. Eles davam curso à sua inventividade, cruzando, as vezes em uma só peça, “erudito” e “popular”, Velho Continente, Brasil e África, a ponto de hoje se considerar uma prataria já distintamente brasileira, separada da portuguesa e de suas releituras européias (Franceschi, 1988: 47, 54, 94, 96, 177, 287). Para dirimir qualquer dúvida quanto à excelência do trabalho dos ourives da América portuguesa, temos a escolha dos brasileiros Ignácio Luiz da Costa e Manoel Ignácio de Loyola, preterindo os artífices portugueses que gravitavam em torno da corte, para a concepção e a realização da *regalia* bragantina para a aclamação real de D. João VI, em 1817, e para a coroação imperial de Pedro I, em 1822, peças que hoje se encontram no Palácio da Ajuda, em Lisboa, e no Museu Imperial, em Petrópolis (Franceschi, 1988: 12, 178, 218-220).

Não nos cabe, nos limites deste texto, mais do que apontar umas poucas diferenças e desigualdades – superpostas ou não –, ao longo do século XVIII, no universo dos artesãos/artistas da madeira e da prata no imenso território da colônia. As situações são muitas, e criam uma mistura difícil de avaliar, que inclui: 1. a cíclica retomada de cobranças pela estrita observância da lei (presente nas pressões para que a célebre Carta Régia de 1766, que proibia o ofício da ourivesaria na América portuguesa, vingasse ou para que os Bandos de arruamento fossem levados a sério); 2. as situações de compromisso e de tolerância tácita até com o beneplácito das autoridades da coroa que sabiam fazer vista grossa ou ponderar, em ofício reservado, os custos econômicos e políticos, para o Império, de uma implementação por demais rigorosa do texto legal; 3. o franco descaso com as normas às vistas de todos, a ponto de as poderosas Irmandades celebrarem contratos cujo objeto era proibido por lei; 4. e a desenvoltura na opção pelo trabalho clandestino, pela sonegação de taxas, pelo contrabando, etc., que muitas vezes vicejaram a despeito da possibilidade de recompensas a serem pagas aos denunciantes. Em suma, um almálgama de obediência e resistência, até por eles quererem resolver questões imediatas da sobrevivência física e espiritual no cotidiano e não por aderir a uma revolta contra o poder régio, que enseja uns bons riscos de interpretação anacrônica. A percepção

dos brasileiros socializados na segunda metade do século XX de práticas ao arrepio da lei e de consuetudinária impunidade é de uma ordem muito diferente das concepções de justiça, lei e ordem dos súditos de El-Rei na segunda metade do século XVIII na América portuguesa.

Na época, a madeira era abundante e permitia muitas opções, basta pensar nas diversas espécies de jacarandá utilizadas no mobiliário, em combinação ou não com outras madeiras, para atender à demanda dos dois lados do Atlântico. Portugal importava grande quantidade de “madeira do brasil” para seu consumo e para auferir lucros expressivos com a reexportação de parte considerável dela, via Lisboa, para Inglaterra, Itália e Castela (Madureira, 1992: 242). Até as caixas utilizadas para a remessa de açúcar do Brasil, as chamadas madeiras de “caixa” ou “caixa de assucar”, eram reaproveitadas na execução de mobília, vide o conjunto de seis cadeiras e um canapé, de final do século XVIII, ao gosto Sheraton, em madeira de “caixa” pintada de negro e ouro, com a decoração das reservas em estilo pompeiano (Freire, 1999: 44, 81; Madureira, 1992: 186, 188). Da mesma forma que o mobiliário inglês, o português não costumava ser assinado. Freire (1999) estima que o já citado José Aniceto Raposo, por ser secretário da sua corporação, foi um dos raros marceneiros portugueses a cumprir com as determinações do Regimento de 1770 e assinou peças (Freire, 1999: 44).

O ofício da prata tinha características muito próprias, a começar pela escassez da matéria prima em vários pontos do império oceânico português, de Macau ao Rio de Janeiro. Foram os peruleiros, negociantes que operavam no circuito Potosi/Buenos Aires/Rio de Janeiro/Salvador, que, no final do século XVI e em boa parte do século XVII, asseguraram o contínuo tráfico de prata peruana para abastecer a América portuguesa (Boxer, 1973: 86-94, 111, 115-116; Valladares, 1968: 26-30; Franceschi, 1988: 32-39, 42). Nesta, como em Portugal, o ofício da prata viabilizava-se ao derreter moedas – os ourives eram os tradicionais suspeitos de provocar escassez de meio circulante na colônia, independente das crescentes remessas de numerário para a metrópole – e objetos de prata danificados, modestos ou fora de moda, para atender ao aumento da demanda religiosa e leiga por prataria (Valladares, 1968: 31, 32, 34, 44, 106, 125, 133, 141; Franceschi, 1988: 30, 42, 97, 208, 209). Os metais nobres sofriam os controles de praxe a fim de verificar, pelo toque no ouro e pela burilada na prata, o teor deles na liga de metais e o peso da peça, embora, possivelmente na Bahia o regimento de 1689 tenha tido maior eco, “a maioria das nossas alfaias e jóias não apresenta marcas: nem de autor, nem de inspeção, ou seja, nem do ourives nem do ensaiador” (Valladares, 1968: 17, 115, 154), até porque escravos de ganho e, em princípio, “mulatos de capote” não podiam constar no mundo dos contrastes e das punções (Valladares, 1968: 120; Franceschi, 1988: 94, 265). A cobrança do quinto é estabelecida pelo Bando de 11.02.1601 de D. Francisco de Souza (Franceschi, 1988: 32), primeira grande vaga da maré montante de cerceamentos e proibições da

prática do ofício na colônia, que vai culminar na “famigerada Carta Régia” (Alves, 1962: 11) de 30.07.1766, que tenta dar fim à ourivesaria no Brasil (Alves, 1962: 9-12; Valladares, 1968: 62, 134-139; Franceschi, 1988: 169-170). Apesar de tudo, foi impossível deter “a marcha triunfal da ourivesaria, entre nós, até os albores do século XIX” (Alves, 1962: 16). De fato, a carga dos mulatos e pretos esteve boa parte da prataria realizada na América portuguesa, durante o período da proibição do ofício algumas das peças mais emblemáticas da ourivesaria no Brasil foram realizadas (como os lampadários do Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro), e peças feitas na colônia iam atender ao consumo de outras plagas, feito as baixelas de prata que seguiam da Bahia para Angola no final do século XVII e as obras que o conde da Cunha noticiava, em 1767, partirem do Rio de Janeiro com destino a Buenos Aires. Não foi por acaso que o conde de Rezende deparou-se, em 1792, com 375 mestres e 1.500 oficiais de ourivesaria em livre exercício público do *métier* no Rio de Janeiro (Valladares, 1968: 32, 55-57, 69, 125, 139; Franceschi, 1988: 47, 54, 91, 94-97, 169, 177, 210-211).

A insistência nas dificuldades do cotidiano, na simplicidade da cultura material profana e no alheamento da população a qualquer forma leiga de sedução estética na América portuguesa, equipara seus habitantes aos espartanos celebrando a Jacíntia na versão corrente da “miragem espartana” (Sahlins, 2006: 53, 72)²⁹. Esta apreciação caminha junto com a ênfase na excepcionalidade das poucas peças de artes decorativas laicas luso-brasileiras conservadas nos museus brasileiros, pois as habitações, ao contrário das igrejas e abstraindo-se os oratórios domésticos, eram marcadas pelo seu despojamento, mesmo entre os abastados, até o advento da família real com a corte em 1808, a travessia do Rubicão do luxo leigo. Algumas ressalvas cautelares a esta penúria devem ser feitas. Quadros monocromáticos são de notória raridade, o ascetismo não vai tão longe assim (Lipovetsky, 2005: 19) e concepções de escassez e de “razão prática” só fazem sentido enquanto construções históricas no bojo de um projeto social específico, que delimita desejos e define formas de satisfazê-los (Sahlins, 1978, 1979). Em seguida, o horror ao vazio vitoriano relativo às residências era desconhecido no século XVIII e, mesmo no século das luzes, guardadas as devidas proporções e distâncias em relação à situação das colônias, os interiores europeus, para amplos setores da população, foram sendo lentamente guarnecidos com equipamento doméstico quantitativa e qualitativamente significativo pelos padrões de consumo e de conforto das elites da época (Roche, 1997; Madureira, 1992).

Declarar também que os modestos acervos porventura ainda existentes nos museus falseiam a nossa percepção do que devem ter sido os interiores das residências dos abonados existentes, do século XVIII em diante, nas cidades do Rio de Janeiro, da Bahia, de Minas Gerais e de Pernambuco é uma falácia que só o cabal desconhecimento do mercado de arte permite vicejar. Na sua face mais pública e oficial, os grandes leilões, a circulação de obras e de objetos de arte antigos, permanecendo no ou vindo

para ou saindo do Brasil, de particulares para particulares, demonstra que, pelo menos neste país, sem acesso ao mercado de arte, às coleções particulares, às heranças recompostas, às compras para a decoração do lar fica muito difícil fazer alguma estimativa mais razoável para iniciar uma avaliação do que pode ter sido o universo da cultura material luso-brasileira em termos de artes decorativas³⁰. Aliás, para se ter uma idéia da importância do mercado de arte, basta lembrar a quantidade de porcelana chinesa que encontrou novos donos nos grandes leilões do século XVIII, como aconteceu com a dos espólios do conde de Sabugosa, em 1758, e de Joaquim Inácio, em 1782 (Dias, 1996: 31). Num universo todo estruturado pela confiança e pelo segredo, cujo acesso depende de sua inserção em redes altamente personalizadas e excludentes, do oligopólio do “conhecimento” expresso no “olho”, atravessado por mediações cheias de ambigüidades, recortado por pactos de lealdade e por competições incessantes num cenário de incertezas onde as evidências empíricas e as pistas são continuamente verificadas pelos caçadores, pois todos, em algum momento, podem se enganar (Veiga, 1998, 2001, 2001a, 2002, 2003, 2004, 2004a, 2005), as informações não estão disponíveis para o grande público. Ele pode, por exemplo, visitar as exposições dos museus e dos leilões públicos, residenciais ou não, mas, sem acesso ao “conhecimento” dos compradores e vendedores profissionais do “centro” dos mercados de arte português e brasileiro e às obras clássicas de referência, a probabilidade maior é claudicar na busca da compreensão das artes decorativas luso-brasileiras.

Ora, foi justamente por isso que recorremos ao acervo dos museus e das fundações e às publicações que nos permitem indicar objetos de coleções particulares. Isto nos permite escapar do espaço privado e individualizado ao extremo das redes de iniciados, e incorporar setores mais amplos ao nosso debate. Antes de discutirmos o “significado que estamos dispostos a atribuir à evidência antropológica” (Leach, 1983: 118) e de que lado está o peso maior dela, é preciso que ela seja facilmente conferida pelo leitor. Se os museus brasileiros, comparados com as coleções particulares e o mercado de arte, têm apenas uma parcela reduzida do que ainda existe das artes decorativas luso-brasileiras, e é exatamente isto o que os torna pouco representativos (e não apenas neste setor), este é um outro problema, mas, pelo menos, suas peças nos permitem dar uma dimensão pública à questão que nos interessa.

Assim, é preciso ler com muito cuidado as assertivas de Freyre (1959), ao expor sua perspectiva das transformações sociais no Brasil entre 1870 e 1920, sobre a substituição do referencial cultural anterior pelo francês, concorrendo com o inglês. Esse período, segundo Freyre (1959), em termos de “expressões de ordem estética” foi “bem pouco criador”, ainda mais que, para ele, com o advento da República “viveu o Brasil, em arquitetura e escultura, um período de grandezas apenas cenográficas”, sendo o autor condescendente o bastante a ponto de considerar, os “pintores de alguma importância – Almeida Júnior, Teles Júnior, H. Bernardelli, Antônio Parreiras, Visconti, Batista da Costa, o alagoano Rosalvo Ribeiro” dignos de menção, além

da referência a Décio Vilares como expressão artística do Positivismo republicano (Freyre, 1959, 1º T.: LXXVIII). Na ótica do Solar de Apicucos, a inspiração nacional refugiou-se, por exemplo, na música, com o “arrojo” de “compositores do feito de Brasília Itiberê da Cunha (...) e de Alexandre Levy” (Freyre, 1959, 1º T.: LXXIX). Não iremos debater, neste texto, nem a compreensão nem a qualidade da informação de Freyre (1959) sobre o que ele aceita como arte no Brasil – basta lembrar que, para ele, o “pianeiro” “Ernesto Nazareth, que nada tendo escrito!” (Freyre, 1959, 1º T.: LXXIX) – muito menos contrapô-las, por exemplo, às análises de Gonzaga-Duarte (1995), mas essas primeiras indicações já são relevantes para se desconfiar da valoração estética e do conhecimento de causa de Freyre (1959).

De acordo com ele, a sociedade do Império deixou a desejar em termos de vida mundana e de referências estéticas – exceto no campo musical (Freyre, 1959, 1º T.: 104-109, 116-120) – até por não ter sido seu representante máximo “mais dramaticamente monárquico em seu comportamento (...) mais esteticamente monárquico no seu viver menos público” – São Cristóvão não era Herrenchiemsee, o malogrado Versailles bávaro, e, no plano republicano, o exemplo das escolhas artísticas do pródigo mecenato da III República pode não ter sido o melhor, por mais dramáticos que ambos sejam para alguns –, o que não ensejava contacto “com a Europa jovem, experimental, vibrante, das exposições de pintura, das escolas de escultura, das faculdades de arquitetura” (Freyre, 1959, 1º T.: 98). Neste contexto da virada do século XIX para o XX, segundo o autor, os leilões residenciais de estrangeiros que “após anos de residência no Brasil se retiravam para seus países de origem” (Freyre, 1959, 1º T.: 92) desempenharam um papel importante entre nós, como agentes de civilidade e de refinamento (Freyre, 1959, 1º T.: 92, 101, 135), junto com os colégios, os hotéis, e, sob certos aspectos, as *cocottes* e a cortesã “de alto bordo” (a partida de algumas delas ensejando leilões disputados (Freyre, 1959, 1º T.: 92-94, 100, 136), ilustração da aliança entre a cortesã e a indústria de luxo (Veiga, 2003). No seu entender havia, contudo, uma contrapartida preocupante no universo dos leilões residenciais deste período:

Também a época de grandes leilões, cujos anúncios se espalhavam por páginas inteiras dos diários. Leilões de jacarandás e pratas de avós. Repúdio ao passado nacional.

Políticos e grandes da Primeira República não querem em suas casas os móveis pesados dos avós e dos pais, nem mesmo as boas pratas antigas, os grandes paliteiros portugueses de prata, tão característicos das mesas do Segundo Reinado. Os novos salões são mobiliados à francesa. Nos gabinetes de estudo se instalam ‘maples’ ingleses. Os jacarandás desaparecem, comprados às vezes – ironia das ironias! – por ingleses e franceses; por argentinos e anglo-americanos (Freyre, 1959, 1º T.: LX-LXI).

Da sua perspectiva ocorre um “desorientado ‘progressivismo’ que começou a descaracterizar essas casas particulares” (Freyre, 1959, 1^o T.: 103), com a perda de “uma ordem ou harmonia que se não era primor de estética, fazia-se respeitar pela autenticidade dos objetos que constituíam seus conjuntos de móvel, prata, louça de mesa e vasilhame de cozinha; e pelas combinações já estabilizadas, dentro dêsses conjuntos, de valores europeus com os tropicais ou os da terra” (Freyre, 1959, 1^o T.: 102). Portanto, na ótica de Freyre (1959) era “civilidade” *versus* “autenticidade”.

A leitura que ora apresentamos implica numa dupla refutação a Freyre (1959). Em primeiro lugar, ele refere-se a um contexto no mínimo 50 anos posterior à chegada da corte e ao advento da Missão Artística Francesa, dupla transformação que, para o Rio de Janeiro, ocasionou efeitos consideráveis. França (1966) argumenta que “Foram importantíssimas para o Brasil as conseqüências da ida desta espécie de ‘missão artística’ francesa para o Rio, e nulas para Portugal”, e lamenta que o conde da Barca não tenha podido agir de forma equivalente em Lisboa, beneficiando “a arte nacional, completamente desnorteada neste período que se estenderá até meados do século”, embora esta seja uma daquelas “hipóteses inverificáveis, sem valor histórico...” (França, 1966, V. I: 204, 205). A sistematização e a orientação estéticas dadas pela Missão Artística vão, com todos os percalços possíveis, em ritmos e combinações diferentes, se infiltrar pelas artes decorativas brasileiras, incorporadas até nos setores populares, a exemplo da marquesa “feita em jacarandá do litoral, pinho e canela, em estilo Império, numa interpretação rústica e regional do norte de São Paulo e sul do Estado do Rio de Janeiro”, o que vai fazer parte de um amplo processo de reorientação estética também expresso na cadeira híbrida paulista, em caviúna clara, “com elementos de Neoclássico francês e inglês (Diretório e Regência)”, sem esquecer o papel do mobiliário Beranger no nordeste, combinando Neo-rococó, Império francês e “motivos ornamentais da fauna e da flora brasileiras” (Museu da Casa Brasileira, 2002: 114, 130, 154). Em síntese, mais de meio século após a iniciativa da coroa portuguesa dando início à carreira oficial de estilo império francês no Brasil, com a reformulação das nossas artes decorativas, e mais uma realocação das várias influências e modas anteriores, já assinaladas por nós, francesas e inglesas que, mediadas por Portugal, aqui aportaram ao longo do século XVIII e início do XIX, em uma posição estética subalterna, Freyre (1959) vai questionar o surgimento e a ascendência de modelos franceses e ingleses que vão descaracterizar a casa “brasileira” a partir de 1870...

Em seguida, é preciso considerar o crescimento e as transformações do comércio internacional – em especial, no contexto da nação como mercado a partir do século XIX – e a inserção francesa nele. Em termos de valor, o primeiro, de 1720 a 1780, havia mais que dobrado, de 1780 a 1840 ido além do triplo e, para a segunda metade do século, por exemplo, só as exportações britânicas para as Américas Central e do Sul pularam de 6 milhões de libras para 25 milhões, de 1848 a 1872 (Hobsbawm,

1982: 69). A participação francesa na nova ordem econômica busca sua referência em Colbert, pois o “empresário francês inteligente fabricava mercadorias de luxo e não mercadorias para o consumo de massa” (Hobsbawm, 1981: 197)³¹. O que vale para o mundo vale para Portugal, cujo papel de “entreposto comum” no regime do pacto colonial findara para o Brasil. O Chiado, a nova região elegante e mundana de Lisboa, já é francês em 1840, de igual modo são francesas as damas mais cotadas do mundo galante, até o advento das espanholas em 1870 (França, 1993: 157-158, 169, 261-262, 399). D. Fernando, o mecenas régio, é o precursor da inclinação pelo brique-à-braque, e ao fazer compras para suas coleções de artes plásticas e decorativas também minora “uma espécie de hemorragia dos objetos de arte que, comprados por um preço miserável, passavam para o estrangeiro” (França, 1993: 215). A invenção dos museus, o colecionismo e novos gostos e releituras do passado das artes plásticas e decorativas engatinham em Portugal de meados do século XIX, porém o oligopólio do conhecimento funciona bem desde cedo. Décadas mais tarde, nessa outra conjuntura de hegemonia cultural do luxo francês, cada uma delas com suas possibilidades materiais e simbólicas de assimilação e respeitadas as soluções de continuidade, Portugal e Brasil construíram novas interdependências via mercado de arte na sua acepção mais lata. Para os portugueses que viviam dos livros, das revistas literárias, e dos artigos em jornal o acesso ao consumidor brasileiro era fundamental no final do século XIX (Ramos, 1993: 46-47, 58, 330).

A época de Eça de Queirós é a de Silva Porto. A carreira desse pintor é um bom caminho para analisarmos os desdobramentos estéticos em Portugal da permanência dos bolseiros em Paris, da importância dos artistas de Barbizon e, em especial, da de Charles-François Daubigny, do *Salon* e de como o “Grupo do Leão” vai assimilar tudo isso e tornar-se um marco na pintura lusitana. Se o “esforço por ‘restituir’ algo de verdadeiramente ‘português’” (Ramos, 1993: 572) busca uma arte portuguesa que seja a representação da nação no conturbado reinado de D. Carlos I, José Malhoa e o “Grupo do Leão” vão ser investidos por seus conterrâneos dos poderes que o nacionalismo vigente atribui à cultura. O sucesso destes pintores no Rio de Janeiro não pode ser creditado apenas à importância da colônia lusitana na capital da República Velha. Ao trilharem rotas não estranhas aos nossos prêmios de viagem do Salão das Belas Artes, eles inserem suas carreiras internacionais no grande circuito das glórias oficiais da arte acadêmica e mundana do século XIX, e tentam integrar-se na vida artística francesa, em que pesem algumas diferenças de percurso, vide Malhoa. Em linhas muito gerais, seu horizonte é “primeiro a bolsa, depois o ‘Salon’, um prêmio a seguir – e finalmente o museu, coroamento da carreira acadêmica...” (França, 1966, V. II: 92). As concepções da identidade e da carreira de pintor consagrado, do que seja arte e de como lidar com o mercado, o gosto e os padrões de consumo dessa fase histórica – aliás compartilhados com os seus clientes – abrem as portas das residências cariocas, através da colônia portuguesa, para o “Grupo do

Leão”. Tratados atualmente como *petits maîtres de la peinture*, pouco lembrados nos textos universitários, que hoje privilegiam o barroco e o modernismo, a arte acadêmica do século XIX tem neles uma expressão que nos ajuda a entender seus pares no Brasil, e de que forma, nos dois países, os que se voltaram para a arte oficial e premiada francesa mantiveram uma conexão cultural específica na virada do século XIX para o XX, em mais um dos intercâmbios artísticos Portugal/Brasil.

Uma terceira consideração liminar é sobre as hastas com as quais Freyre (1959) nos acena. Leilões continuam a ter um papel de agente de civilidade hoje – junto com outras funções tradicionais suas de resolver partilhas e insolências, reclassificar publicamente objetos, processar variações de gosto e incorporar novas tendências, fixar um preço público para um bem usado, com defeito ou ímpar, etc., atravessadas por competições agônicas e incertezas – com exposições atraentes, inclusivas e didáticas para seduzir, guiar e ganhar o arrematante pouco experiente. Em que pese ser o mercado de arte estruturado pela confiança e pelo segredo, para quem aliena e para quem adquire por intermediário para se preservar (Veiga, 1998, etc.), Freyre (1959) em momento algum detalha uma compra dos leilões aos quais alude (podem ser residenciais com a promessa embutida de comprar em conta) e não descreve nunca, de fato, uma única peça que seja, explicitando características de estilo e/ou fatura, contentando-se com generalidades soltas a este respeito. As hipóteses a serem exploradas incluem brasileiros pechinchando móveis de jacarandá e pratarias manufaturados na Europa, herança de avós de outros brasileiros; estrangeiros que chegam e, na disputa com os da terra, montam casa lançando em vendas de conterrâneos e/ou europeus que retornam aos seus países e de brasileiros dando cabo a um espólio; ou então móveis de jacarandá e de vinhático que avós portugueses radicados no Rio aqui compravam em 1840, já feitos por marceneiro francês trabalhando no Brasil – numa fase particular de migração de mão-de-obra qualificada européia – e, visto que residências não são exercícios profissionais de cenografia, esses avós podiam, nos anos seguintes, recheiar sua casa obedecendo os ditames Napoleão III, e adquirir peças para o seu uso diário, de luxo intermediário, feito louça industrializada julgada superior à pintada artesanalmente, conforme Renoir logo descobriu no seu difícil início de carreira na Limoges de 1858³², e artefatos *Sheffield*, patrocinados por Robert Adam, ou *silver plate*, quando não os ainda mais atraentes para o crescente mercado consumidor *Puiforcat*, *Christofle* e *Ercuis*, produtos cuja fabricação necessitava de um conhecimento técnico e de instalações industriais não disponíveis para os brasileiros. Em 1890, tudo isso corria o risco de estar sendo alegremente leiloado, junto com cómodas papeleiras e mesas de encostar, pelos netos. Há todo um elenco de possibilidades, baseado em indícios a saírem do limbo das “hipóteses inverificáveis”, tão caras a Freyre (1959), graças aos catálogos de leilões residenciais do Rio de Janeiro da primeira metade do século XX – mesmo com todos os seus problemas de leitura (Veiga, 2004) –, que Freyre (1959) ignorou. Se políticas museológicas e valorações positivas do “antigo”

colecionado privada e publicamente ainda não constam das vagas lembranças de Freyre (1959) de um passado sem profundidade e suspeito de anacronismo, isto não é o bastante para as casas do Rio de Janeiro tornem-se “francesas”. O que é um interior “francês” na *Belle-Époque*? Se formos examinar as fotografias de Paul Nadar das opulentas residências do príncipe Constantin Radziwill em Paris e em Ermenonville, o ecletismo *fin-de-siècle* das propriedades do pai do amigo de Proust salta aos olhos (Bernard, 2003: 142-151).

Iniciamos este artigo com a mais conhecida citação do *The Go-Between* e a sua releitura por Sahlins (2006) (talvez a versão mais famosa do romance seja a de Joseph Losey, a partir da adaptação de Harold Pinter). Acreditamos que Mello (1998) adotaria esta perspectiva, e que seria o caso de incluirmos as relações entre os mercados de arte do Rio de Janeiro, de Lisboa e do Porto, que vigoraram pelo menos até as duas primeiras décadas do século XX, nos lamentáveis casos que ilustram “o pouquíssimo ou o nada que nós, brasileiros, conhecemos da história portuguesa” e, pelo que compartilhamos, da nossa própria (Mello, 1998: 16). Se houve uma ruptura significativa causando o fim desta interdependência dos mercados de arte carioca, lisboeta e portuense, este é um problema dos modernistas, por conseguinte surge *após 1920*. Ao menos no Rio de Janeiro, foram os senhores que redescobriram o barroco mineiro, na década de 1920, investindo-o com novo significado, que romperam com Portugal, e *não outros setores da sociedade carioca*. O passado do qual Freyre fala parece ser o dos setores das vanguardas das gerações que produziram literatura e artes plásticas e decorativas a partir dos estertores da República Velha, ou seja, o dos seus contemporâneos... Pensar a importância do mercado carioca para o “Grupo do Leão” e a carreira de suas telas, as múltiplas potencialidades dos objetos, que “têm uma vida complicada” (Canclini, 1999: 91), até as duas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro, é buscar entender: 1. o circuito internacional da pintura acadêmica e as carreiras dos pintores *salonnards* de 1870 a 1920, ligados às instâncias públicas de consagração estética, que vão legitimar os lotes dos leilões de arte no Rio na primeira metade do século XX; 2. de que forma Portugal e o Brasil participaram deste mundo, com estratégias paralelas ou não; 3. como e quais identidades culturais relacionais se construíram, se desconstruíram e se reconstruíram nesta época, e quais significados que estamos dispostos a lhes atribuir hoje, uma vez que “Ficareis oferecida / à Fama, que sempre vela, / fruta de mim tão querida; / porque, mudando-se a vida, / se mudam os gostos dela”, de Babel e Sião ao Rio de Janeiro.

Roberto de Magalhães Veiga
Professor da PUC-Rio

Notas

1. “167 – **Escultura.** Porcelana. Personagem caricatural com pintura policromada (Amigo da onça) 1947-1968. alt. – 255mm. Inv. 1518. S/marca. MVA.” (Exposição Vista Alegre, 1998: 127). Se a instalação de Fábrica da Vista Alegre data de 1824, inicialmente fabrica-se “uma porcelana imperfeita, vulgarmente chamada ‘pó de pedra’” (Souza, 1998: 32). Para obter um produto de qualidade, o filho do fundador da empresa vai procurar a orientação do diretor da Fábrica de Sèvres, Alexandre Brogniart, na França, para adquirir os conhecimentos necessários. A melhoria desejada só acontece, de fato, após a descoberta do caulim em 1832, no Aveiro. O circuito de influência dos e aprendido com os franceses se estende por vários dentre os 9 períodos nos quais a história de Vista Alegre é dividida (Souza, 1998: 31-33; Exposição Vista Alegre, 1998: 53-61; Santos, 1953: 434-437).
2. Há antecedentes bem interessantes, como o registrado na capela, de 1730, da Casa da Barrosa, em Vila Franca (Viana do Castelo), dedicada a N.S. do Rosário, em cujo interior “o interessante trabalho de talha revela, ao invés do tradicional anjo ou querubim, a figura de um índio, com o seu cocar” (Sampaio, 2000: 4, 28, 29, 143).
3. Em perfeita consonância como gosto eclético de sua época, as casas construídas e/ou reformadas pelos “brasileiros” em Portugal evidenciam as várias tendências arquitetônicas, em vigor na era dos “neos”, e a diferença revela-se no cromatismo das moradas dos “brasileiros”. Jaime Salazar Braga as critica por serem “na maior parte dos casos, uma reprodução ‘desfocada’ de soluções formais de uma arquitetura ‘elegante’ adaptada na construção residencial brasileira a partir de meados do século XIX” (Sampaio, 2000: 55-56; Lima, 2001: 144-145). Contudo, não só a estas residências eram sincronicamente atribuídos diferentes significados pelos seus proprietários, pelos seus vizinhos e pelos escritores urbanizados de então (Monteiro, 2005: 189), mas hoje são exemplo de “alguma da boa arquitetura civil construída em Portugal na viragem do século” (Sampaio, 2000: 85), e do importante fluxo de arquitetura luso-brasileira ao longo do século XIX, inclusive em São Paulo (Lima, 2001: 145). Na verdade, chamados de “galegos” no Brasil e “brasileiros” em Portugal, estes mediadores tornaram-se o alvo predileto de chacotas dos dois lados do Atlântico, traço de união preconceituoso, fartamente evidenciado na literatura da época, que mascara sua real importância. Para uma compreensão do papel destes mediadores, ler Ramos (1993), Lobo (1994) e Cervo e Magalhães (2000).
4. Não confundir a Fábrica de Santo António do Vale da Piedade, em Gaia, retomada por Francisco da Rocha Soares (Sampaio, 2000: 58), com a Fábrica de Santo Antonio do Porto, Gaia, muito famosa no Brasil (Brancante, 1981: 116), e cujas peças para os jardins e os telhados (as estações do ano, os vasos, as telhas esmaltadas, etc.) ainda podiam ser encontradas, no último quartel do século passado, nos antiquários do Rio de Janeiro.
5. “o mais internacionalizado dos pintores portugueses do fim do século que, tendo vivido quase permanentemente na Bretanha, nunca quebrou, no entanto, as ligações com Portugal” (Silva, 1996: 30).

6. “Pair of Namban room screens showing a Portuguese ship arriving in Nagasaki harbour. Japan, early 17th century. Ink, colours and gold on paper; H.169cm, W.363cm (CAA)” (Meijer, 1985: 153).

7. “ORATÓRIO DE PENDURAR. Madeira lacada de negro (Uruxi). Pintura (óleo sobre cobre). Pó de ouro e prata (maqui-é). Vestígios de laca vermelha. Incrustações de madrepérola (raden). Ferragens, fechadura e dobradiças de cobre lavrado e dourado. Japão – séc. XVI (final). Período Momoyama – Arte Namban. Dim: 50x33,5x46cm. Inv. 1186” (Freire, 1999: 46).

8. “CANAPÉ SHERATON BRASILEIRO. Século XIX. Filiação artística: Sheraton. Origem: Brasil. Na Europa, no período de transição do século XVIII para o XIX, desenvolvem-se estilos com grande influência da Antiguidade Clássica. À linha neoclássica inglesa correspondem os estilos Adam, Hepplewhite e Sheraton. No Brasil, o Sheraton foi o mais difundido, sendo aqui reinterpretado sob a designação de Sheraton Brasileiro. Em forma de quatro cadeiras unidas, este canapé, em jacarandá e canela, tem no espaldar tabelas horizontais com filetes marquetados e o assento de palhinha” (Museu da Casa Brasileira, 2002: 162), e também “*canapé e cadeiras jacarandá e palhinha*; século XIX. Minas Gerais; Estilo D. Maria I; 0,933 x 1,930 x 0,643m; 0,850 x 0,432 x 0,359. Conjunto exemplificador da clareza e leveza alcançadas pelo estilo D. Maria I, inspirado no Sheraton inglês. A decoração floral em marchetaria que aparece nos espaldares é típica de Minas Gerais” (Museu da Inconfidência, 1995: 231).

9. “CANAPÉ. Jacarandá e tecido. Transição dos séculos XVIII ao XIX. Dimensões: alt. 0,99; larg. 1,83; prof. 0,56m. Espaldar formado por três encostos em forma de escudo, com tabela vazada, no estilo Hepplewhite. Na moldura superior do encosto, pequenos entalhes em forma de flor com ramos. Assento estofado. Abas onduladas com frisos e entalhes em forma de pequenos medalhões com laços. Oito pernas retas, afinando para baixo de corte quadrangular. Peça de grande influência inglesa. Coleção Djalma Lessa, Rio de Janeiro” (Canti, 1999: 217).

10. “Monocultural não significa nada, porque jamais existiu uma sociedade assim. Todas as culturas resultam de flutuações, de empréstimos, de miscigenações, que não pararam de acontecer, embora em ritmos diferentes, desde a origem dos tempos. Todas pluriculturas pelo seu modo de formação, cada sociedade elaborou, no correr dos séculos, uma síntese geral. E a essa síntese, que constitui sua cultura em determinado momento, elas se apegam mais ou menos rigidamente” (Lévi-Strauss, 1990: 196-197).

11. A proposta de Sahlins (1992) é discutir “a idéia de que a expansão global do capitalismo ocidental, ou o chamado Sistema Mundial, fez dos povos colonizados e *periféricos* objetos passivos e não autores de sua própria história, e transformou analogamente sua cultura em bens adulterados, através de relações econômicas tributárias” (Sahlins, 1992: 8).

Analisando três estudos de caso (China, Ilhas Sandwhich e sociedades da costa noroeste da América do Norte), ele busca “o modo como os povos nativos tentaram

organizar o que os afligia nos termos de sua própria cultura” (Sahlins, 1992: 10). Numa linha muito próxima da discussão de “virtuosismo semiótico” e de que “os bens exercem muitas funções, e que a mercantil é apenas uma delas” (Canclini, 1999: 90-91), Sahlins procura trabalhar de que modo os integrantes de uma região periférica “percebem múltiplas possibilidades de satisfazer necessidades com que os fabricantes jamais sonharam” (Lederman apud Sahlins, 1992: 11) e chegam a conformar a ordem global “pelos diversos modos como articularam culturalmente o que lhes estava acontecendo” e a repor distâncias e diferenças culturais significativas (Sahlins, 1992: 11).

Sahlins nos convida, na sua crítica à percepção da “cultura como um reflexo do ‘modo de produção’” (Sahlins, 1992: 10), a recusarmos uma leitura que constrói uma hegemonia que, pura e simplesmente, destrói qualquer laivo de auto-determinação e de etnocentrismo do outro. Convenciona-se uma alteridade na qual um dos pólos tem seu passado aniquilado, o seu presente reduzido à total submissão e o seu futuro inviabilizado, portanto negando – última etapa da dominação – a dimensão de agentes históricos para os habitantes da periferia, destituídos, ao contrário de seus interlocutores dominantes – inclusive estudiosos –, de capacidade crítica, de iniciativa, de possibilidades de manipulação e de táticas, em suma, de dinâmica interna, de filtros que lhes forneçam algo mais e melhor do que uma mera realidade de bens culturais adulterados, pastilhas a serem sumariamente descartados em qualquer discussão séria sobre “autenticidade”. Ele repudia a visão de que não há humanos na periferia, segundo a qual, por conseguinte, a assimilação criativa e a exploração do “virtuosismo semiótico” são inexistentes, e a região de fronteira separando cultura e sociedade, de um lado, e natureza, do outro, é esbatida cromaticamente a ponto de diluir-se, e os seres subalternos da periferia resvalam para a mesma condição existencial das aves que repetem sons humanos, ou dos animais que adotam geneticamente o mimetismo para assegurar sua sobrevivência – e tudo isso patrocinado pela denúncia dos malefícios da dominação...

É importante observar, adianta Finley (1980) o estranho hábito de nunca conceder a um povo estudado o crédito da originalidade, tornando-o dependente de empréstimos de invenções alheias. Finley (1980) argumenta que originalidade não significa nunca criação a partir do nada, e que uma invenção não perde o seu valor e a sua importância por que inicia-se a partir de uma idéia que vem de fora do grupo em questão. O espírito de invenção original pode trabalhar repensando e redesenhando os empréstimos vindos do exterior, o que não diminui em nada o valor da assimilação (Finley, 1980: 32, 48).

Ao concluir, Sahlins se pergunta de que maneira “do ponto de vista ‘nativo’, uma exploração pelo Sistema Mundial pode representar um enriquecimento do sistema local” (Sahlins, 1992: 11), e não perde de vista que “É claro que a capacidade de reduzir propriedades sociais a valores de mercado é exatamente o que permite ao capitalismo dominar a ordem cultural. Entretanto, às vezes pelo menos, essa mesma capacidade torna o capitalismo mundial escravo de conceitos de *status*, meios de

controle do trabalho e preferências por certos bens, que são locais, e que ele não tem vontade de eliminar, visto que não seria lucrativo. Uma história do Sistema Mundial deve, portanto, descobrir a cultura mistificada no capitalismo” (Sahlins, 1992: 12).

12. “O lótus é um elemento da iconografia budista que simboliza a pureza por nascer imaculado das águas pantanosas” (Matos, 1997: 48).

13. A despeito da proibição de importação de móveis de meados do século XVIII, a prática continuou, sendo particularmente significativa a entrada de móveis ingleses em Portugal, sobretudo pela barra do Douro, e dos franceses no reinado de D. Maria I (Canti, 1999: 135, 139, 144, 159). A admissão de mobiliário estrangeiro permaneceu e chegou a incomodar a ponto de, em 1836, 200 marceneiros destruírem os móveis estrangeiros guardados nos armazéns da alfândega (Madureira, 1992: 171).

14. De acordo com o glossário de Canti (1999), ensamblar significa “reunir a madeira por meio de entalhes e encaixes” (Canti, 1999: 256). Trindade (1945), no seu texto sobre as igrejas no bispado de Mariana, refere-se às atividades de carpinteiros, sembradores e entalhadores (Trindade, 1945: 190-191), e à pintura e ao douramento das talhas do altar, dos tocheiros, das credências, das cadeiras, etc. (Trindade, 1945: 171-172, 191). Embora o seu estudo esteja centrado na discussão da inserção e das práticas dos ofícios mecânicos na cidade de Salvador, Flexor (1974) argumenta que as distinções entre os vários artífices da madeira parecem funcionar melhor nos glossários e nas regulamentações oficiais do que no cotidiano deles (Flexor, 1974: 41-47, 83). Se legalmente, no período que nos interessa, marceneiros podiam executar trabalhos “assim de obra negra como de branca”, as cartas de examinação entre 1740 e 1760 conferindo-lhes o direito a realizar obras brancas (trabalho de carpintaria) somadas às negras (mobiliário), os carpinteiros restritos às brancas ou carpintaria de construções, na prática os artesãos embaralhavam e esboroavam diferenças, fronteiras e regras, e as brigas não eram poucas (Flexor, 1974: 41, 46, 83). No Rio de Janeiro, consoante os autos do litígio de 1759-1761, alguns entalhadores, grupo já isento de exame e compromisso, estendiam suas atividades à marcenaria, com a convivência geral, e eram “solicitados por outros ofícios – pedreiros, carpinteiros, marceneiros e ourives – para dar o risco, moldes ou executar obra de talha, o que era hábito também em Lisboa” (Flexor, 1974: 41). Desta forma a delimitação de trabalhos específicos separando as atividades dos artesãos da madeira “sempre foi muito mais teórica que realmente prática. Houve sempre intromissões de uns nas tarefas ou obras dos outros, intromissões estas que geraram, tanto na cidade do Rio de Janeiro quanto em Lisboa, conflitos que muitas vezes tomaram grandes proporções” (Flexor, 1974: 47). Quanto à bem conhecida relação entre entalhadores, escultores e ourives, as vicissitudes e dificuldades do *métier* (Hayward, 1983: 20, 24, 26) faziam com que, do mesmo modo que os outros artistas, os ourives precisassem otimizar a eficiência e a economia da sua produção. O uso de recursos mecânicos para ornamentação tornou-se comum na segunda metade do século XVI na Europa, vide a matriz que permitia ao ourives imprimir um repetido padrão na borda de uma peça de qualidade, caso do jarro de porcelana azul e branca chinesa, período Wan Li, montagem em prata

dourada, trabalho inglês c. 1600 (Hayward, 1983: 26; Schroder, 1983: 112, 113, 115). A forma mais óbvia de poupar trabalho, que podia ser comprada nas grandes feiras anuais de Frankfurt, Leipzig e Linz (Hayward, 1983: 18), “was in the use of casting patterns, which seem to have circulated among goldsmiths. (...) Some, particularly those involving figure sculpture, were extremely complex (...). It is possible that the models were retained by the carvers and rended out to goldsmiths as and when required” (Hayward, 1983: 26). Isto a visão panorâmica de Lipovestsky (2005: 18-19, 42-45) não nos permite avaliar corretamente.

15. Mesmo levando-se em conta que André-Charles Boulle faleceu em 1732, e feitas as ressalvas quanto às diferenças de época, de contexto de corte francesa do século XVII e de mercado inglês do século XVIII, das características próprias dos *metiers* de *ébéniste* e de *cabinet-maker*, pode-se ter uma primeira idéia do impacto da publicação de Chippendale, em 1754, pois a obra *Nouveaux Deisseys de Meubles et Ouvrages de Bronze et de Marqueterie. Inventés et gravés par André Charles Boulle* é uma série de oito pranchas. O artista, cuja longa e profícua carreira, continuamente experimentando, inovando e criando, incluiu trabalhos para a esposa do neto de Luis XIV, fornecendo móveis para três gerações da família real francesa, foi *maître ébéniste* antes de 1666, *ébéniste du Roi* desde 1672, ano da primeira encomenda para Maria Theresa, e um talento também no desenho, na gravura e, possivelmente, na pintura fora do comum, conforme o *Dictionnaire des Artistes*, de 1776, do Abbé de Fontenai (Ronfort, 2005: 10, 11).

Contemporâneos de Thomas Chippendale, pai e filho, e de George Hepplewhite, que merecem destaque e nos legaram suas publicações além de seus móveis – estes as vezes de atribuição mais complicada –, foram artistas como William Ince e Thomas Mayhew, responsáveis pelo *Universal System of Household Furniture*, 1759-1763, Robert Manwaring, autor do *The Cabinet-Maker’s and Chair-Maker’s Real Friend and Companion*, 1765, e Thomas Sheraton, com seu *Cabinet-Maker and Upholsterer’s Drawing Book*, 1791-1794, e seu *Cabinet Dictionary*, 1803. Os irmãos Adam, lançando *The Works in Architecture* (3 vols.), 1773, 1777, 1822, têm uma inserção um pouco diferente nesta história (Kenworthy-Browne, 1975: 14).

16. “CADEIRA. Pau-santo pintado e palhinha. Último quartel do século XVIII. Dimensões: 0,96 x 0,56 x 0,49m. Espaldar e assento em palhinha. Madeira pintada em creme com frisos dourados. Entalhes delicados no cachaco, aba do assento e pernas. Sem amarração. Peça de linha ondulada, de influência predominantemente francesa. Palácio Nacional de Queluz, Portugal” (Canti, 1999: 155).

17. “CÔMODA-PAPELEIRA. Jacarandá e diversas madeiras em marchetaria. Estilo D. Maria I. Assinada e datada: DOMINGOS TINUTA AFES EM BELÉM ANNO 1790. Dimensões: 1,03 x 0,93 x 0,50m. Caixa com três gavetões marchetados. Vestígio dos puxadores originais. Na parte superior tampa cilíndrica com tirante para abrir e tampo de puxar para escrever. Decoração em marchetaria formando cubos. Parte interna do móvel em jacarandá liso. Peça de grande influência francesa. Estilo Luís XVI. Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro” (Canti, 1999: 163).

18. De acordo com Alves (1962), quando do seqüestro dos bens dos jesuítas, em Salvador, do inventário da igreja do colégio, feito em 25/01/1760, constava “Hum calix com sua patena, e colher obra moderna feita em Roma, com a vara, eo pé Lavrado, ea copa Liza com seo sobre posto de roda, tem de pezo quatro marcos e sette oitavas, emeya” (Alves 1962: 79). Independente do que se entendesse por “obra moderna” na Salvador de 1760, cidade cuja “mania das reformas” (Alves, 1962: 49) da prataria sacra para adequá-la às exigências do serviço divino significava fundir a anterior, sob a alegação de objetos antigos e/ou danificados – na reforma de 1790 de “2 lâmpadas antigas do altar do Santo Cristo (...) O ourives recebeu as 2 lâmpadas velhas e, como não bastasse a prata, foram queimados ornamentos ricos, considerados imprestáveis, inclusive um pálio de tecido da Índia, bordado, com galões e franja de ouro” (Alves, 1962: 51) – ou cuja busca de novas peças de prata para substituir as de madeira ou de metal então em uso – “etãobem dous castiçais pequenos da moda para alumiar em ao Sm^o. Sacramento nos dias festivos junto ao Sacrario” (Alves, 1962: 30) – são fartamente exemplificadas por Alves (1962), vale registrar que alguns exemplares da prata litúrgica italiana ainda atravessavam o Atlântico, o que era facilitado, sem dúvida pelo recorte da fidelidade romana das ordens religiosas, ainda mais de uma que professava especial obediência ao Papa. Não era apenas da Itália que vinha prataria sacra para o consumo da corte portuguesa, como demonstram os seis tocheiros de prata, feitos na Alemanha em 1767, aos quais foram apostos as armas portuguesas do reinado de D. Maria I, e que foram utilizados na coroação de D. Pedro I. As peças foram trazidas pelos cônegos do Cabido de Lisboa e hoje integram o acervo da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro (Franceschi, 1988: 108). A respeito da prática *ancien régime*, mantida pela Revolução, de, após os móveis, as baixelas e os faqueiros seguirem para *la Monnaie*, como um dos últimos recursos queimar as tapeçarias para obter ouro e prata, consultar Beurdeley (1981: 167, 172-176).

19. Havia uma divisão entre ourives do ouro e o da prata, independente do material utilizado, ao primeiro competia obra miúda, joalheria e cravação, ao segundo a confecção de peças grandes, a “tassaria”. Ourives da prata que fizesse jóias mesmo que de prata estava se intrometendo em seara alheia. Do mesmo modo que em outros ofícios, na prática os limites eram desrespeitados, e os desentendimentos se sucediam (Valladares, 1968: 47-50; Franceschi, 1988: 230-234). De toda forma, em Portugal, os exames para o ourives do ouro e para o da prata eram diferentes, como eram distintas as avaliações para o lapidário de diamantes e o de rubis (Valladares, 1968: 82-85). Considerados os artesãos mais ciosos de suas prerrogativas – no século XVIII D. João V outorga o privilégio, aos ourives do Porto, de usar na procissão de Corpus Christi indumentária de gala igual à dos vereadores do município, incluindo espadim –, os ourives sabiam que “a vaidade abre as portas da intimidade e da gratidão” (Valladares, 1968: 72) e, no melhor estilo durkheimiano, invocavam o contágio como sagrado, pelas obras para o culto religioso de sua lavra, no intuito de colocarem-se sob sua égide e, inclusive, alijar os “impuros” do ofício. Valiam-se de suas relações privilegiadas com o glaivo a fim de se apresentarem como uma nobreza

do mundo do trabalho manual (Valladares, 1968: 73-81; Franceschi, 1988: 95).

20. Estas obras do acervo da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, em Lisboa, “PAR DE CASTIÇAIS. Prata. E, de Évora, 1769-1776. A/N.S. António Nunes da Silva. A-235mm. Inv. 472” (Orey, 1999: 112), são do mesmo modelo do par da coleção do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, “*Castiçais (Típico castiçal de saia)*. prata fundida, cinzelada e recortada século XVIII. Marca: HH (*não identificada*). 0,225 x 0,236m. De base de forma campanular, retorcida e ondulada, coluna de vaso invertido, também retorcida, apresenta pétalas de tulipa na arandela” (Museu da Inconfidência, 1995: 190). Os dois pares só não são absolutamente idênticos por conta de pequenas variações de tamanho, de retorcido e de decoração gravada na base da saia das peças da Fundação lisboeta.

21. Versailles nos oferece exemplos de homogeneidade na arquitetura e decoração de interiores, por um lado, e da profusão e diversidade igualmente aí possíveis, por outro, de acordo com as tendências e escolhas da própria família real. André-Charles Boulle é encarregado por Jules Hardouin-Mansart, *Premier Architecte*, cargo que acumulava com o de *Surintendant des Bâtiments du Roi*, de criar móveis obedecendo ao bem documentado novo programa decorativo para La Ménagerie, agora destinado à duquesa de Bourgogne, todos vigiados de perto por um fiel a seus hábitos Luís XIV que, no problemático final do seu reinado, não media esforços para agradar à mulher do seu neto e herdeiro (Ronfort, 2005: 67-71). Roche (1997: 197) chama a atenção para “comportamentos transversais” na família de Luís XVI, o rei com tendências mais conservadoras, Maria Antonieta mais receptiva às inovações, algumas princesas mantendo um gosto tradicional até 1785, depois mudando seus hábitos de consumo. Ao ampliarmos o leque para incluirmos outros grupos, este quadro fica ainda mais interessante se prestarmos atenção, por exemplo, nos já voltados para as antiguidades, que procuram móveis Boulle. Para atender a esta demanda, alguns móveis necessitam de recuperação, caso do *Armoire*, do período 1705-1710, no qual extensa restauração foi feita pelo não menos mitológico Jean-Henri Riesener, em 1774, o que o levou a apor sua *estampille* no móvel, agora duplamente realçado (Roche, 1997: 197; Ronfort, 2005: 20-21).

22. Na perspectiva do preceptor do duque de Bourbon, de agosto de 1684 a dezembro de 1686, e que, na qualidade de secretário, permaneceu ligado aos Bourbon-Condé: “8. La cour ne rend pas content; elle empêche qu’on ne le soit ailleurs”, “10. La cour est comme um édifice bâti de marbre: je veux dire qu’elle est composée d’hommes fort durs, mais fort polis” e, para concluir, a imagem do cortesão-máquina, cuja suprema arte antecipa e supera por larga margem a de Coppélia/Olympia (e ainda é dotado de alma) pois “65. Les roues, les ressorts, les mouvements sont cachés; rien ne paraît d’une montre que son aiguille, qui insensiblement s’avance et achève son tour: image du courtisan, d’autant plus parfaite qu’après avoir fait assez de chemin, il revient souvent au même point d’où il est parti.” (La Bruyère, 1965: 203, 217-218).

23. Estes referenciais são internalizados por todos os escalões deste microcosmo, algumas vezes gerando até episódios pitorescos, mas que fornecem uma idéia da

dimensão atigida pelo problema. Madureira, reporta-se à história de José de Brito Castro e Melo “pessoa pouco respeitada e sem crédito, embora nascida de tronco fidalgo”, um dos “Fidalgos de meia-tigela e fidalgos de contrabando” descritos por Cavaleiro de Oliveira (Madureira, 1992: 151-152). Aquele distinto senhor possuía um solar em Évora, utilizado como residência estival e, ao saber que uma importante cerimônia iria se realizar na Sé, preparou-se para o evento. Na igreja escolheu imediatamente o assento que considerou digno de sua pessoa, junto ao altar-mor. Ao ser informado que o móvel estofado, com pavilhão e cortinados, era para D. José, filho natural de D. Pedro II, José de Brito Castro e Melo, com toda a empáfia possível, recusou-se a desocupar o assento, ainda mais para cedê-lo a um bastardo. A sua chegada, o irmão do rei, que mais tarde chegou a ser bispo da diocese, foi inteirado do que se passava e ordenou que expulsassem-no à força do seu lugar. Foi o bastante para José de Brito empunhar a sua espada para enfrentar a tantos quantos o viessem enxotar. Na cena de capa-e-espada que seguiu, após muita confusão, e reduzido aos murros, foi vencido pelos numerosos defensores do filho do rei anterior, algemado e despachado para Lisboa (Madureira, 1992: 152).

Em Versailles, as casas de Lorraine, Rohan e La Tour d’Auvergne eram verdadeiras especialistas em interstícios, jogando com uma hipotética mobilidade de fronteira, *a seu favor*, entre os príncipes de sangue e os duques e pares de França. A morte da primeira mulher do delfim, filho de Luís XV, foi uma ocasião não desperdiçada para a princesa de Turenne (La Tour d’Auvergne) atribuir-se o direito de lançar água-benta sobre o cadáver da espanhola *antes* das duquesas que tinham o privilégio de secundar as princesas de sangue em seus deveres fúnebres. Apenas o recuo voluntário de Mesdames de Brissac e de Beauvilliers impediu uma luta sobre o corpo da delfina, mas os La Tour d’Auvergne marcaram o seu ponto e, mesmo que o gesto não mais pudesse ser repetido em uma corte agora de sobreaviso, ficava uma memória e o indicativo de futuras escaramuças.

24. Mesmo no *Grand Siècle*, La Bruyère já reconhecia que “31. Il ne faut quelquefois qu’une jolie maison dont on hérite, qu’un beau cheval ou un joli chien dont on se trouve le maître, qu’une tapisserie, qu’une pendule, pour adoucir une grande douleur, et pour faire moins sentir une grande perte” (La Bruyère, 1965: 271).

25. Dias (1996) traz à baila que D. Catarina, esposa de D. João III foi “por certo, a primeira européia de família real a ter, por exemplo, mobiliário Ming, cuja chegada a Lisboa está clara em documentação coeva” (Dias, 1996: 25), somado às tão apreciadas porcelanas chinesas, com as quais se regalaram os portugueses abastados, desde o reinado do Venturoso, a exemplo de D. Beatriz, mãe de D. Manuel, cujo inventário não deixa dúvidas (Dias, 1996: 24-25). Entretanto, até o presente momento, não dispomos de evidências convincentes de que estas importações de móveis Ming, para atender às demandas da rainha, tenham exercido uma influência de monta no trabalho dos marceneiros portugueses da época. Canti (1999: 135), ao explicitar influências chinesas no mobiliário inglês de fins do século XVII, atribui aos artífices das Províncias Unidas, que acompanharam Guilherme de Orange à Inglaterra, a

incorporação da perna cabriolé no móvel inglês, novidade logo acompanhada pela adoção da tabela lisa recortada nos espaldares das cadeiras, elemento igualmente procedente do Celeste Império e que, por via da Inglaterra, chegaram a Portugal, face ao “intercâmbio de influências entre os dois países na área do mobiliário” (Canti, 1999: 135).

Comentando o impacto do mobiliário chinês na Inglaterra, os Beurdeley (1979) datam de 1614, do inventário do conde de Northampton, um “China guilt cabinette”, móvel importado indicando uma tendência de consumo, também clara no caso de Lady Arundel, em 1641, de laca chinesa, sobretudo na forma de biombos, caixas e miniaturas, carga mais fácil de transportar pela East India Company (algumas destas peças, de acordo com a prática da época, sendo vendidas como “trabalho de Bantam”, sede da Companhia em Java), que atinge o seu auge no final do século XVII (Beurdeley, 1979: 181-182). Segundo os Beurdeley (1979: 181-182), a despeito do enorme êxito obtido pelos bens chineses, disputados por todas as classes da sociedade, que tal se podiam permitir, nas vendas organizadas pela East India Company, o mobiliário chinês, visto como pouco diversificado, não se ajustava ao modo de vida inglês. Esta apreciação motivou a mão-de-obra inglesa a desmontar móveis e biombos trazidos do Império do Centro, para reaproveitar as partes desejadas como tampo de mesa, moldura de espelho e outras utilizações consideradas oportunas, o que gerou eventuais protestos, vide a reação de John Stalker e George Parker, autores de *Treatise on Japanning and Varnishing*, de 1688. A alternativa, sempre de acordo com os Beurdeley (1979: 182), era mandar fazer móveis na China, obedecendo ao desenho inglês, ou então os britânicos tentarem imitar as lacas chinesas. Baseado em Symonds, Santos (1953) avalia “a importância e natureza das exportações da marcenaria artística inglesa para Portugal e Espanha no período 1700-1760” (Santos, 1953: 389). Atentos para as especificidades do consumo de móveis no mercado ibérico, para as preferências culturais e gostos locais (Sahlins, 1992), os ingleses utilizavam, de preferência à nogueira e ao mogno, “a faia, lacada e dourada” (Santos, 1953: 391-392). Embora, corroborando os Beurdeley (1979), a laca fosse do agrado de alguns britânicos “desde o último quartel do século XVII, a verdade é que a grande maioria do mobiliário inglês não era lacado nem dourado” (Santos, 1953: 392). Quando o era, a escolha na ilha era pela adoção de fundos escuros – negro, azul ou verde-azeitona – para a decoração chinesa a ouro. De olho nos lusitanos, os *cabinet makers* remetiam-lhes lacas que “eram mais claras, vermelhas ou alaranjadas, de tons mais brilhantes” (Santos, 1953: 392). Em relação às tabelas dos espaldares, os chineses podiam caligrafar na madeira, como é o caso do móvel no qual o poeta Zhou Tianqiu, do século XVI, gravou um poema e o pintor Wu Yun, do século XIX, fez dois registros sobre como adquiriu a peça, da mesma forma que um outro poema foi grafado na tabela de um móvel do século XVIII (Beurdeley, 1979: 49, 75). A respeito de diferentes práticas e atitudes de estetas, colecionadores, falsários, etc. do que consideramos obras e objetos de arte chineses, em diferentes eras da história do Império do Centro, conferir Beurdeley e Lambert-Brouillet (1984). Para objetos

européus, os “tributos” que os bárbaros traziam para o Filho do Céu, ler Peyrefitte (1989) e Sahlins (1992) sobre a expedição de lord Macartney, de setembro de 1792 a setembro de 1794, à China, quando ele tentou firmar a supremacia britânica, espionar e ensinar padre-nosso a vigário...

26. “CADEIRA (BAIANA). Jacarandá preto e couro. Segunda metade do século XVIII. Dimensões: alt. 1,29; assento 0,49 x 0,42m. Espaldar alto com tabela lisa e recortada em balaústre; montantes laterais em forma de violão. Cachaço recortado, com concheados e ornatos rocalha laterais. Assento de couro lavrado. Aba recortada com entalhes concheados ao centro. Pernas dianteiras com joelheira entalhada e pés de garra e bola com pelugem; pernas traseiras retas reforçadas na base. Amarração em H ondulado e torneada entre as pernas traseiras. Originária de antigo Solar do Recôncavo Baiano. Procedente da coleção Miguel Calmon. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro” (Canti, 1999: 220).

27. “Meu respeito pela história, o gosto que tenho por ela, provêm do sentimento que ela me dá de que nenhuma construção do espírito pode substituir a maneira imprevisível como as coisas realmente aconteceram. O acontecimento, em sua contingência, aparece-me como um dado irreduzível. A análise estrutural deve, se me perdoa a expressão, *‘faire avec’* (Lévi-Strauss, 1990: 161-162).

O que não significa, em absoluto, ruínas a serem imaginativamente “reconstruídas” pelo desejo ou fragmentos e peças mais ou menos íntegros manipulados para se encaixarem nas expectativas de um pesquisador, pretensões essas transfiguradas em axiomas norteando todas as suas conclusões “vindouras”, numa obstinada e teleológica “participação observante” que nunca revê suas premissas. O objeto é um documento polissêmico que explicita uma maior ou menor alteridade e que, devidamente trabalhado, aponta caminhos possíveis. Como evidência, esse convite à reflexão e à cautela – no fundo, ele é um constante e sedutor desafio a ser apenas parcialmente respondido – está sujeito a todas as críticas e revisões às quais as fontes são submetidas, para avançar ou ser desqualificado no processo de formulação de hipóteses, e não para reificar uma dada realidade social. Em suma: há uma relação a ser construída entre o objeto empírico e o puro artefato mental, para viabilizar a nossa aproximação com o que um *‘founding father’* designou o mais evasivo dos materiais. Arqueólogos, por exemplo, sabem que o potencial de indução a visões equivocadas neste processo pode gerar distorções mais resistentes à crítica do que rematadas fraudes à Piltown, uma vez que o escavador, imbuído da sua versão das idéias correntes de sua época, é progenitor e parteira, criador e descobridor do que escava, feito um Michelangelo que via as figuras a serem libertadas nos blocos de mármore de Carrara (Mac Gillivray, 2002: 14).

28. A eles se aplicam as muito conhecidas assertivas de um outro *‘founding father’* sobre criação, visto que paixão, inspiração, acaso, intuição e trabalho dialogavam no mundo dos artesãos/artistas do *‘ancien régime’*, que encontravam e obedeciam ao demônio responsável pela tecitura das teias de suas difíceis existências, distinguindo-se dos que meramente acatavam regras de ordenação social. As suas realizações

que alguns admiram hoje em dia, que lutam para preservar da usura do tempo e do desprezo absoluto de milhões de nossos contemporâneos, e cuja discussão sobre a atribuição acertada de autoria, individual ou coletiva, de tal ou qual peça os preocupa, comprovam que apenas os que se colocaram ao serviço de sua arte/ofício, anônimos ou não, assinaram suas obras com personalidade. Com certeza, não será no “centro” do mercado de arte que a dita “cultura erudita” vai se tornar um arcaísmo estigmatizado, feito os minúsculos sapatos das chinesas que atrofiavam seus pés para deleite, inclusive erótico, de seus pares. Outros deveriam envergonhar-se da sua indolência, apoiada nas muletas do preconceito e do ressentimento, nem que seja por um mínimo de respeito ao trabalho de incontáveis excelentes e sofridos artesãos/artistas, alforriar estas obras das artes decorativas da canga do jargão profissional fácil das condenações *a priori*, uma vez que “participação observante” e “experiência pessoal” são farinha do mesmo saco, e olha-las para vê-las, dando-se o direito de recolocar a questão do significado e da polissemia simbólica. Caso contrário, é melhor os pedantes abandonarem Weber e Goethe.

29. Ao discutir Esparta e Atenas como “antítipos culturais”, caracterizados de forma evidente nas ritual e politicamente excludentes Jacíntias – a exibição do “puro núcleo esparciata do Estado” – em oposição às inclusivas Panatenéias, Sahlins (2006) analisa a identidade espartana mais divulgada enquanto uma construção histórica relacional em oposição complementar especialmente em relação a Atenas, numa “dialética complexa que interligava suas condições internas a suas relações mútuas” (Sahlins, 2006: 71) – ou uma “*bagarre à trois*” envolvendo messênios e atenienses em conjunturas específicas –, séculos posterior a Licurgo e à localização de Tucídides e de Plutarco de quando seria a origem do perfil típico espartano. Para Sahlins importa não a dimensão de “invenção de tradições” presente na “miragem espartana” de “austeridade sistemática” e de xenofobia, mas sim a de entender a importância de um processo tardio de 4 a 5 séculos em relação à atribuição histórica presente nos relatos clássicos (Sahlins, 2006: 71-82). Baseado em Paul Cartledge, Sahlins comenta que as atividades comerciais de Esparta no circuito mediterrâneo de bens e matérias-primas de luxo, e a sua correlata abertura para o mundo externo, “estenderam-se até bem tarde no sexto século”, atestado pelas trocas mercantis e culturais a longa distância, inclusive com o Oriente não grego, recebendo e/ou criando artefatos de “ouro, prata, marfim, faiança, âmbar” (Sahlins, 2006: 76-77). Outrossim, ele faz uma analogia entre maneira de os espartanos administrar proximidades e distâncias em relações de alteridade com os éditos chineses relativos às expulsões periódicas de forasteiros, promulgados desde os Tang (Sahlins, 2006: 73), alguns dos quais os portugueses e os jesuítas sentiram na própria pele, contornando-os ou com práticas mercantis clandestinas que beneficiavam mandarins e comerciantes regionais, ou com competências científicas e técnicas europeias valorizadas pelo Filho do Céu.

30. Um bom exemplo do peso do mercado de arte e das coleções privadas, para uma visão mais equilibrada, face ao reduzido acervo dos museus brasileiros, das artes decorativas, relevantes para este artigo, produzidas e circulando em Portugal

e no Brasil, está no catálogo do leilão da Obraprima.net, de 15 agosto a 08 de setembro de 2002, em São Paulo. A importância deste documento já é evidente na sua abertura, pois “Todas as obras reproduzidas e descritas neste catálogo têm a autenticidade garantida pela Obraprima.net através do crivo de Mara Sílvia Nobili da Fonseca, Museóloga, inscrita no Conselho Regional de Museologia – 2ª Região sob número 185-I e Leiloeira Pública Oficial, matriculada na Junta Comercial do Rio de Janeiro em 09 de março de 1983 sob número 34” (Lopes, 2002: 2). Além do principal lote desta venda, capa do catálogo, a cômoda-oratório lacada e dourada, presente do amoroso rei fidelíssimo à Madre Paula, digno sucessor que foi do conde de Vimioso nas graças da freira, e da coleção de 26 navetas (das quais 11 em forma de ave, inclusive o citado emblemático macuco, e 15 mais tradicionais) e de 11 turíbulos (a peça litúrgica mais sacrificada) de prata brasileira e portuguesa, dos séculos XVI ao XVIII (Lopes, 2002: 4-8, 140-151), lotes como as seis cadeiras de jacarandá, da segunda metade do século XVIII, Portugal (Coleção Góis Calmon, Salvador; Coleção Arthur do Vale Mendes, Belo Horizonte; Coleção José Ribeiro Filho, Porto Velho; Coleção particular, Rio de Janeiro) (Lopes, 2002: 60-63), a bacia de lava-pés, de “Prata repuxada com a borda perolada”, século XVIII, Bahia (Coleção Plácido Gutierrez, Rio de Janeiro; Coleção Regina e Paulo Ferraz, Rio de Janeiro; Coleção particular, Rio de Janeiro) (Lopes, 2002: 154) e os serviços de porcelana de D. João VI dos pavões, com 166 peças, e das Rosas, com 50 peças, somados ao Companhia das Índias, Família Rosa, Quianlong, com 100 peças, todos os três de coleções privadas cariocas (Lopes, 2002: 102-105, 108-109), dão uma idéia das antiguidades que circulam entre os *happy few*, e o que, havendo a oportunidade, se pode aprender neste mundo a respeito de obras e objetos de arte.

31. Não foi casual a escolha da designação Comitê Colbert para a articulação de 15 casas produtoras de bens de luxo em 1954, organização que hoje congrega 75 delas, que vão de Mellerio, dito Meller, criada em 1613, a Parfums Van Cleef & Arpels de 1976 (Roux, 2005: 175-176, 190).

32. “Os primeiros testes de impressão sobre faiança e porcelana acabavam de ser feitos; logo o público se encantara com o novo método, como todas as vezes em que o trabalho manual é substituído pelo mecânico. Como o ateliê teve de ser fechado, tentei fazer concorrência à máquina, trabalhando pelos mesmos preços. Mas logo tive de desistir. Os comerciantes aos quais eu ia oferecer minhas xícaras e pires pareciam ter ensaiado a resposta: ‘Ah! É feito à mão! Nossa ‘clientela’ prefere o trabalho feito à máquina, que é mais regular.” Auguste Renoir foi então pintar leques... (Vollard, 2000: 164).

Referências bibliográficas

ALVES, Marieta. *Mestres ourives de ouro e prata da Bahia*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia: Museu do Estado da Bahia – Publicação nº 16, 1962.

BAYEUX, Glória. Acervo Permanente. In: *Museu da Casa Brasileira*. São Paulo: Banco Safra, 2002. pp. 21-25.

- BECKFORD, William. *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983.
- BERNARD, Anne-Marie. *Le monde de Proust vu par Paul Nadar*. Paris: Centre des monuments nationaux / Monum, Éditions du patrimoine, 2003.
- BEURDELEY, Michel. *La France à l'encan 1789-1799 – Exode des objets d'art sous la Révolution*. Fribourg: Office du Livre, S.A., 1981.
- BEURDELEY, Michel e LAMBERT-BROUILLET, Marie-Thérèse. *LeunIQUE aux trois joyaux – Collectionneurs et esthètes chinois*. Fribourg: Office du Livre; Paris: Éditions Vilo, 1984.
- BEURDELEY, Cécile e Michel. *Le mobilier chinois: le guide du connaisseur*. Fribourg: Office du Livre; Paris: Éditions Vilo, 1979.
- BOXER, Charles Ralph. *Salvador de Sá e a luta pelo Brasil e Angola, 1602-1686*. São Paulo: Editora Nacional: Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- BRACANTE, Eldino da Fonseca. *O Brasil e a cerâmica antiga*. São Paulo, 1981.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica completa I*. Vila da Maia: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1986.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- CANTI, Tilde. *O Móvel no Brasil – Origens, Evolução e Características* (Edição abreviada por Fernanda Castro Freire). Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva: Editora Agir, 1999.
- CERVO, Amado Luiz; MAGALHÃES, José Calvet de. *Depois das caravelas: as relações entre Portugal e Brasil: 1808-2000*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- DIAS, Pedro. Símbolos e imagens do cristianismo na porcelana chinesa. In: PINA, Isabel et alii. *Reflexos: símbolos e imagens do cristianismo na porcelana chinesa: Exposição Museu de São Roque*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996. pp. 17-59.
- EULÁLIO, Alexandre. A obra menor de Joaquim Felício dos Santos. In: SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1978, pp. 34-46.
- EXPOSIÇÃO VISTA ALEGRE - Porcelana Portuguesa Testemunho da História. Lisboa: Estar Editora Ltda., 1998.
- FINLEY, Moses I. *Les premiers temps de la grèce: l'âge du bronze et l'époque archaïque*. Flammarion, 1980.
- FLEXOR, Maria Helena M. Ochi. *Oficiais Mecânicos na Cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador – Departamento de Cultura – Museu da Cidade, 1974.
- FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa 1898 – Estudo de factos socioculturais*. Lisboa: Comissariado da Exposição Mundial de Lisboa de 1998, 1997.
- _____. *Museu Militar: pintura e escultura*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996.
- _____. *O Romantismo em Portugal – Estudo de factos socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte, Ltda., 1993.
- _____. *A Arte em Portugal no século XIX*. Vol. I, primeira parte (1780-1835) e segunda parte (1835-1880) e Vol. II terceira parte (1880-1910) e quarta parte (depois de 1910). Lisboa: Livraria Bertrand, 1966.

- FRANCESCHI, Humberto Moraes. *O ofício da prata no Brasil, Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1988.
- FREIRE, Fernanda Castro. Mobiliário. In: *Fundação Ricardo do Espírito Santos Silva*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1999. pp. 40-86.
- FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959.
- GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GELLNER, Ernest. *Antropologia e política: revoluções no bosque sagrado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- GONZAGA-DUQUE (Luiz Gonzaga Duque Estrada). *A arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.
- GOUVEIA, António Camões. Estratégias de interiorização da disciplina. In: *História de Portugal* (Direção José MATTOSO), *Quarto Volume. O Antigo Regime (1620-1807)*. Editorial Estampa, Ltda., 1993. p. 415-449.
- GUERDAN, René. *La Sérénissime – Histoire de la Republique de Venise*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1971.
- HARTLEY, L.P. *The Go-Between*. New York: Avon Books, 1971.
- HAYWARD, J.F. The Art of the European Goldsmith. In: *The Art of European Goldsmith – Silver from the Schroder Collection*. New York: The American Federation of Arts, 1983. pp. 15-29.
- HERPANHA, António Manuel e SANTOS, Maria Catarina. Os poderes num império oceânico. In: *História de Portugal* (Direção de José MATTOSO) *Quarto Volume. O Antigo Regime (1620-1807)*. Editorial Estampa, Ltda., 1993. pp. 395-413.
- HOBSBAWM, Eric J. *A era do capital: 1848-1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- INTINO, Raffaella d'. À procura do Catai. In: *Lisboa ultramarina: 1415-1580: a invenção do mundo pelos navegadores portugueses* (Org. Michel Chandeigne). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992. pp. 210-223.
- KENWORTHY-BROWNE, John. *Chippendale and his contemporaries*. London: Orbis Publishing, 1975.
- LA BRUYÈRE, Jean de. *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caracteres ou Les Moeurs de ce Siècle*. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.
- LANE, Frederic C. *Vênise: une république maritime*. Flammarion, 1985.
- LEACH, Edmund R. Nascimento Virgem. In: *Edmund Leach: Antropologia*. São Paulo: Ática, 1983. pp. 116-138.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *De perto e de longe*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.
- LIMA, Roberto Pastana Teixeira. *Modelos portugueses e arquitetura brasileira*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- LIPOVETSKY, Gilles. Luxo eterno, luxo emocional. In: LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. *O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pp. 11-86.
- LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. *Portugueses en Brasil en el siglo XX*. Madrid: Editorial MAPFRE, S.A., 1994.

- LOPES, Fernanda. *Leilão Obraprima.net*. MF Consultoria de Arte/Obraprima.net, 15 de agosto a 08 de setembro de 2002.
- MACEDO, Diogo de. *Columbano*. Lisboa: Artis, 1952.
- MacGILLIVRAY, Joseph Alexander. *Minotauro: sir Arthur Evans e a arqueologia de um mito*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- MADUREIRA, Nuno Luís. *Cidade, espaço e cotidiano: Lisboa, 1740-1830*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda. 1992.
- MATOS, Maria Antónia Pinto de. Catálogo. In: DESROCHES, Jean-Paul et alii. *Azul e branco da China: porcelana ao tempo dos descobrimentos: coleção Amaral Cabral*. Ministério da Cultura: Instituto Português de Museus: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 1997. pp. 47-183.
- MEIJER, Emile. *Treasures from the Rijksmuseum Amsterdam*. Amsterdam: Rijksmuseum Foundation; London: Scala/Philip Wilson, 1985.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *O negócio do Brasil: Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641-1669*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- MONTEIRO, Miguel. Representações materiais do 'brasileiro' e construção simbólica do retorno. In: *Turbulência cultural em cenários de transição: o século XIX ibero-americano* (Org. Neide Marcondes e Manoel Belloto). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. pp. 165-189.
- MUSEU DA CASA BRASILEIRA. São Paulo: Banco Safra, 2002.
- MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. São Paulo: Banco Safra, 1995.
- NORWICH, John Julius. *A history of Venice*. New York: Vintage Books, 1989.
- OREY, Leonor d' (Maria Leonor Sampayo Borges Souza d'Orey). Ourivesaria. In: *Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1999. pp. 88-115.
- _____. *A baixela da coroa portuguesa*. Edições Inapa, 1990.
- PEYREFITTE, Alain. *L'Empire immobile ou Le Choc des mondes*. Librairie Arthème Fayard, 1989.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1969.
- QUATRO SÉCULOS DE ARTE SACRA: a Igreja de São Francisco, o Convento de Santo Antônio e a Capela da Ordem Terceira. Rio de Janeiro: Bloch Ed.; João Pessoa: Governo do Estado, 1990.
- RAMOS, Rui. *História de Portugal* (Direção José Mattoso) Sexto Volume. A Segunda Fundação (1890-1926). Editorial Estampa, Ltda., 1993.
- ROCHE, Daniel. *Histoire des choses banales – Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVII e – XIX e siècle)*. Librairie Arthème Fayard, 1997.
- RONFORT, Jean Nérée. André-Charles Boulle (1642-1732): chronologie nouvelle de sa vie et de son oeuvre e Commandes pour la duchesse de Bourgogne à Versailles et au château de la Ménagerie. In: *Boulle – les commande pour Versailles*. Dossier de l'Art, nº 124, nov. 2005. Dijon: Éditions Fatou, S.A.S., pp. 8-31, 66-89.
- ROUX, Elyette. Tempo do luxo, tempo das marcas. In: LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. *O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pp. 87-177.

SAHLINS, Marshall David. *História e cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. Cosmologias do capitalismo: o setor transpacífico do “Sistema Mundial”. In: *Religião e Sociedade*, V. 16, nº 1/2, Rio de Janeiro: Iser, 1992. pp. 8-25.

_____. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979.

_____. A primeira sociedade da afluência. In: *Antropologia econômica* (Org. Edgard Assis Carvalho). São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas Ltda., 1978, pp. 7-44.

SAMPAIO, Jorge Pereira de. O Brasil do ouro e dos diamantes e os solares de setecentos e As “Casas de Brasileiros”. In: SAMPAIO, Jorge Pereira; BOTELHO, Candida de Arruda. *Casas portuguesas e brasileiras: duas visões, dois testemunhos*. Lisboa: Edições Inapa, 2000. pp. 21-89.

SANTOS, Reynaldo dos. *Exposição de arte portuguesa em Londres*. Londres: Royal Academy of Arts, 1956.

_____. As artes decorativas dos séculos XVII e XVIII. In: SANTOS, Reynaldo dos; MACEDO, Diogo. *História da arte em Portugal*, vol. III. Porto: Portucalense Editora, S.A.R.L., 1953. pp. 225-456.

SCHRODER, Timothy B. Catalogue. In: *The Art of the European Goldsmith – Silver from the Schroder Collection*. New York: The American Federation of Arts, 1983. pp. 31-185.

SERRÃO, Vitor. A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e o seu impacto no Brasil colonial. In: GUITIERREZ, Ângela et alii. *O território do barroco no século XXI – Barroco 18 – Anos 1997/2000*. Ouro Preto: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2000. pp. 269-291.

SILVA, Raquel Henriques da. Invocação do Grupo do Leão e do naturalismo português. In: *O Grupo do Leão e o naturalismo português: a pintura* (Org. Emanuel Araújo et alii). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, pp. 27-31.

SOUZA, Maria Vasconcellos e. A fábrica da Vista Alegre. In: *Exposição Vista Alegre porcelana portuguesa testemunho da história*. Lisboa: Estar Editora Ltda., 1998. pp. 31-33.

TEYSSÈDRE, Bernard. *L'Art au siècle de Louis XIV*. Paris: Le Livre de Poche/Librairie Générale Française, 1967.

TRINDADE, Cônego Raimundo Otávio. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde: Imprensa Nacional: SPHAN, public. nº 13, 1945.

VALLADARES, José Gisela. *As artes plásticas no Brasil – ourivesaria*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica S.A., 1968.

VEIGA, Roberto de Magalhães. Sociedade de consumo, mercado de arte e indústria cultural. In: *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, V. 6 – nº 11 – Jul./Dez. 2005, Rio de Janeiro: PUC, Depto. de Comunicação Social, pp. 153-184.

_____. A “autenticidade” e seus usos. In: *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, V. 4 – nº 7 – Jul./Dez. 2003, Rio de Janeiro: PUC, Depto. de Comunicação Social, pp. 115-140.

_____. O mercado de arte na visão de um *marchand*. (Resenha). In: *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, V. 2 – nº 4 – Jan./Jun. 2002, Rio de Janeiro: PUC, Depto. de Comunicação Social, pp. 191-203.

_____. Colecionadores e artistas: co-autores? In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Vol. 33. 2001a. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, pp. 73-86.

_____. Leilão de “objetos de arte”: uma instância pública de reclassificação de objetos. In: *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, V. 1 – nº 2 – Jan./Jun. 2001, Rio de Janeiro: PUC, Depto. de Comunicação Social, pp. 89-107.

_____. *Autenticidade e perigo: um estudo sobre leilões de “objetos de arte” no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. PPGSA-IFCS. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1998, Mimeo.

_____. *Catálogos de leilão: problemas de leitura*. Rio de Janeiro, 2004, Mimeo.

_____. *Cópias: honestas, criativas e úteis*. Rio de Janeiro, 2004a., Mimeo.

VOLLARD, Ambroise. *Ouvindo Cézanne, Degas, Renoir*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

VOLTAIRE (François-Marie Arouet). *Romans*. Éditions Gallimard e Librairie Générale Française, 1961.

Resumo

O objetivo deste artigo é chamar a atenção para as inserções conjuntas de Portugal e do Brasil em circuitos de trocas culturais européias.

Palavras-Chave

Arte; Mercado de arte; Leilões; Portugal; Brasil.

Abstract

The object of this article is to discuss the joint participation of Portugal and Brazil in European circuits of cultural exchange.

Key-words

Art; Art market; Auctions; Portugal; Brazil.