

Relaciones artísticas
entre la Península Ibérica y América

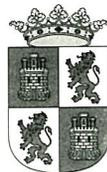
ACTAS

del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte
(11-13 Mayo 1989)

*J. Felipe Buesada
Comisario, 1990.*



UNIVERSIDAD DE
VALLADOLID



JUNTA DE CASTILLA
Y LEÓN



1492-1992
SOCIEDAD ESTATAL
PARA LA EJECUCION DE
PROGRAMAS DEL
V CENTENARIO

VALLADOLID 1990

REFLEXOS DO CICLO DO OURO E DOS DIAMANTES DO BRASIL NA OURIVESARIA PORTUGUESA

ANTONIO FILIPE PIMENTEL

Universidade de Coimbra

Durante quase dois séculos a história da colonização portuguesa no Brasil é, a bem dizer, a da busca desesperada do ouro pelos inóspitos meandros do sertão.

Era uma ambição de sempre da Coroa portuguesa, que as pressões económicas decorrentes da manutenção de um Império pluricontinental fortaleciam. Estimulada com o sucesso obtido pelos espanhóis no México e no Perú, empreende oficialmente as primeiras sondagens em 1531, com a expedição de Martim Afonso de Sousa (1) e já em 1550 insiste com o governador geral para obter notícias do metal precioso (2).

No período da união ibérica intensifica-se o movimento (3) que assiste à impressionante aventura dos *bandeirantes*. Arrostando com inacreditáveis sacrifícios, levam a cabo a penetração do interior americano numa extensão territorial imensa cujos limites, definidos pelo seu esforço, se encontravam já fixados, aproximadamente como hoje são, em 1638. Não será pois excessivo afirmar que *foi o ouro quem criou as fronteiras do Brasil* (4).

Até aos finais do século XVII, contudo, a quantidade de ouro e prata encontrados em terras brasileiras é quase insignificante. Igualmente escasso era o comércio que deles podíamos fazer nas costas africanas e, neste contexto, Portugal dependia quase em absoluto das importações de ouro e prata da Espanha para fazer face ao *deficit* da sua balança comercial (5). Se tivermos em conta o declínio da produção metalífera na América espanhola a partir da década de 1660 (6) e a situação dramática vivida pela economia portuguesa nos anos que se seguiram à Restauração, não será difícil fazer uma ideia das manifestações de júbilo com que Lisboa festejou a descoberta em 1693 de jazidas auríferas rentáveis no Rio das Velhas (Vila Rica) e, seis anos mais tarde, a chegada dos primeiros 514 Kg do ambicionado metal (7).

A produção do ouro atingiria valores sempre crescentes até 1720, com 25.000 Kg/ano, situando-se o apogeu da sua exploração entre 1735/66, após o que entra em decadência. Lentamente, a baixa acentua-se nas décadas de 1770/80 e, pouco a pouco, as jazidas auríferas vão-se esgotando a ponto de, nos primeiros anos do século XIX, ser quase nulo o seu significado nos registos aduaneiros do Brasil (8).

De 1729 em diante, todavia, vem juntar-se ao ouro a produção dos diamantes extraídos das grandes minas descobertas em 1727/28 em Minas Gerais, Mato Grosso e Baía, cujo ciclo coincide, dum modo geral, com o da exploração aurífera. O sensacional achado, completando o anterior, mergulharia a metrópole num delírio de festejos públicos, *Te-Deum* e procissões e transportaria para Lis-

boa, nos períodos contabilizáveis do regime de monopólio dos contratadores (1740/71) e da administração régia (1772/1818) — e descontando o contrabando —, algo como 3.054.770 quilates da preciosa gema no espaço de 78 anos (9).

Ao longo de quase século e meio, de 1725 a 1866, o Brasil afirma-se como o principal produtor de diamantes do mundo, à medida que se vão esgotando as jazidas orientais, até então a fonte principal dessa riqueza (10). E ao ritmo frenético da garimpagem o solo brasileiro vai revelando, dia a dia, o caudal sem fim dos seus tesouros: esmeraldas, turmalinas, águas marinhas, rubis, topázios, ametistas... muitas de invulgares dimensões (11), vêm juntar-se ao ouro e aos diamantes, alimentando a atmosfera de exaltação que se vive na metrópole e a confiança generalizada na dimensão inexaurível dos recursos. O fluxo contínuo das remessas impressiona vivamente os forasteiros, que falam das *«novas minas que os portugueses descobrem quotidianamente...»* (12).

Para o Portugal dos finais de Seiscentos que lentamente se recompõe das feridas deixadas pela campanha da Restauração, o ouro do Brasil significa o ponto de viragem. Para trás ficam os anos sombrios da guerra e da insolvência financeira; em frente rasgam-se novos horizontes de prosperidade e optimismo que originam a imagem de ostentação e luxo do reinado joanino.

Como consequência, o século XVIII desponta sob o signo de uma autêntica revolução cultural que terá por efeito a superação do nosso longo isolamento peninsular e a abertura, lenta mas decisiva, a novas formas de cultura e de mentalidade. Experimentam-se modos mais livres de sociabilidade e, em maior ou menor grau, todos os sectores da vida nacional ressentirão esta mudança; mas é talvez no plano artístico que ela assume aspectos mais brilhantes e a adesão que se opera em relação ao prestigioso figurino do Barroco internacional produz, no conjunto da sociedade portuguesa, uma visualização nova, progressivamente faustosa e mundana.

Como não poderia deixar de ser, a ourivesaria torna-se uma das artes mais em evidência. A sua vocação sumptuária e magnificente faz dela o espelho fiel das novas condições económicas de que Portugal beneficia e do gosto endémico do luxo que os portugueses traziam do século de Quinhentos (13); refreado pela longa depressão do século XVII, pode agora expandir-se livremente no emprego profuso do ouro e das pedras preciosas do Brasil.

Na verdade, os viajantes estrangeiros que percorrem Portugal durante o século XVIII fixam, em traços nem

sempre lisongeiros, a imagem de uma sociedade ainda entontecida pela emergência súbita das *luzes*. Longamente isolada do convívio europeu, manifesta-se por vezes de forma bizarra, combinando velhos e novos hábitos que despertam perplexidade. Mas, sobretudo, prende as atenções a inclinação generalizada para a ostentação, comum a todas as classes e que se lhes afigura como uma autêntica marca colectiva.

Efectivamente, já em 1730 Saussure afirmava que os portugueses eram, em regra, «*excessivamente vaidosos e vãos, gostando de ostentar magnificência*», notando ser «*frequente encontrarem-se simples artifices vestidos como grandes senhores*» (14). Já para os finais do século, Murphy opinava igualmente que as classes inferiores dos dois sexos amavam apaixonadamente os adornos, admirando-se com a quantidade de pulseiras e colares de ouro que exibiam as peixeiras (15). Mais benévolo, Gorani confirma esta informação acrescentando: «*Há, neste País, camponesas que vestem melhor que muitas damas de outros países*» (16).

Em geral, porém, são unânimes em sublinhar a beleza da mulher lusitana, os seus olhos misteriosos e os cabelos ornados de flores ou pedrarias (17), único aspecto do Portugal setecentista que, verdadeiramente, concita todos os louvores. Não deixam pois de evocar os «*colos de alabastro e seios modelados pela mão benemerente da Natureza, ornados de colares, os pulsos de braceletes e a cintura igualmente enriquecida de ornamentos*» (18); constantemente referem o gosto pelo sobrecarregado dos adornos e a superabundante quantidade de jóias usadas nos dias de gala pelas senhoras da nobreza (19). Merveilleux, que cerca de 1725 assistiu a uma tourada no Terreiro do Paço, confessava que «*o aspecto destas damas tinha muito de maravilha e que seria difícil determinar qual delas era a mais bela. O conjunto, esse, era magnífico e como as portuguesas de destaque têm grande predilecção por ouro, pedras preciosas e flores para ornamento dos cabelos, a varanda das damas constituía um espectáculo sumptuoso*» (20).

Todas estas particularidades regista a pintura da época, no dizer de Joaquim de Vasconcelos «*o espelho mais autentico dos costumes portuguezes*» (21). Nela perpassam, não apenas o luxo da elegância feminina, mas as singularidades do traje masculino, recamado também ele de pedrarias nos lavores complicados dos bordados, nos botões dos punhos de casaca, nas fivelas que cingem os calções ou que ornamentam e enriquecem os sapatos.

Todavia, a importância dos diamantes brasileiros transcende em muito os limites das fronteiras portuguesas e a sua descoberta marca um momento decisivo na evolução da joalheria europeia. Pouco usados até ao século XVIII, em parte pela dificuldade da sua lapidação, é a partir de então que ocupam o primeiro lugar entre as pedras preciosas nos gostos da clientela aristocrática (22).

De facto, o desenvolvimento de técnicas mais complexas de talhe das gemas constitui uma das grandes inovações do período barroco, em consequência da qual aumenta e importância que, nas jóias, é atribuída às pedras por oposição ao ouro. É o momento em que a joalheria se separa verdadeiramente da ourivesaria. Doravante e durante quase toda a centúria, são as pedras que, talhadas em várias formas e tamanhos, dominam o desenho e preenchem os ornatos, relegando o trabalho do metal para engastes e armações.

Um outro aspecto, não menos importante, diz respeito

às alterações verificadas na estrutura decorativa das peças. Os elementos arquitectónicos e antropomórficos, preponderantes desde a Renascença, cedem lugar aos motivos florais e vegetalistas, estilizados em combinações infinitamente variadas com laços, fitas, folhas, plumas, pássaros, insectos..., em composições fantasistas de grande complexidade, a que a abundância de pedraria confere uma aparência simultaneamente espectacular e frívola.

Divulgada por toda a Europa através da gravura, a voga dos ornamentos florais tivera início em Paris, nos finais do século XVI, com as experiências botânicas de Jean Robin, destinadas a inspirar os desenhadores de bordados. Com o tempo, este interesse pelas plantas exóticas — estimulado com o incremento do comércio oriental —, desperta a atenção dos joalheiros, fascinados pela maravilhosa fantasia de formas e cores que a natureza coloca à sua disposição e dá origem a publicações importantes, como os *Livres des Ouvrages d'Orfèvrerie* (1663) e o *Livre de Fleurs propre pour Orfèvres et Graveurs* (1680), que expandem por toda a parte o novo estilo (23).

Em Portugal, contudo, e talvez por a descoberta do ouro ter antecido a dos diamantes, e joalheria setecentista registaria sempre a presença de duas tendências simultâneas, a primeira das quais, reflectindo embora a evolução geral do gosto, se deleita no trabalho do precioso metal, com modesto recurso à pedraria (24). São as famosas *laças* nortenhas, cujo prestígio se manteve inalterável até aos nossos dias.

Pese embora o inegável parentesco que apresentam com a filigrana, o requinte da sua confecção e a estimação em que eram tidas afasta-as do nível popular, como demonstra a pragmática de 1698 em que D. Pedro II restringe o seu uso às pessoas de qualidade (25).

Realizadas a partir de uma chapa embutida e serrada, ou por fundição, completada com motivos de fios e fitas enrolados em «S», apresentam de onde em onde diamantes talhados em rosa ou de mesa quadrada aplicados em cravações tronco-cónicas que realçam os ornatos ou pendem em forma de lágrima (26).

Cruzes, pendants, brincos, colares, etc., ostentam este tipo de trabalho no qual, partindo da filigrana, os ourives portugueses reflectem as preocupações sumptuárias do tempo, criando modelos que se destacam pela variedade das formas e originalidade dos relevos, conferindo-lhes com a aplicação de pedras uma aparência de maior riqueza (27).

Na generalidade, a parte superior é constituída por uma *laçada* dupla; desta pende com frequência uma cruz de cujos braços partem raios paralelos guarnecidos como ela de enrolamentos filiformes. Nos finais do primeiro quartel da centúria, todavia, a invasão dos motivos florais empresta-lhes maior opulência, a ponto de a dupla *laçada* mal se distinguir já entre a profusão delirante dos ornatos (28); finalmente, nas últimas décadas, uma remota sugestão de classicismo impõe-lhes um contorno perlado e a configuração alongada qua empresta à *laca* propriamente dita a aparência de um coração invertido (29).

Não deixam contudo as *laças* de fazer-se eco da tendência geral europeia para o emprego de pedras preciosas de grandes dimensões e surgem exemplares onde, a par dos pequenos diamantes, avultam os cristais coloridos. Este facto, atestando o seu uso entre as classes superiores — mais receptivas às influências externas —, justifica igualmente o aparecimento de modelos realizados em prata, metal que, pelo facto de realçar o brilho das gemas, atrai a preferência crescente dos joalheiros (30).

Por último e em paralelo, surge no Sul um modelo de jóia alternativo às *laças* nortenhas, mas que pode englobar-se na mesma categoria: o *rosicler* ou *sequilé*, pendente de formato aproximadamente losangular com vários pingentes e exibindo de igual modo uma grande riqueza ornamental, a par de uma requintada confecção (31). A proximidade do ambiente cosmopolita da Corte é bem patente no alteamento das cravações (que aumenta a refração da luz nas pedrarias), na utilização frequente da prata e na criação de modelos estreitamente ligados às variações da moda.

Em contraposição a este gosto, que poderíamos definir como vernáculo, afirma-se de modo crescente a partir de D. João V a influência francesa, veiculada através das obras importadas, da gravura e mesmo dos artífices que entre nós residiram e necessariamente condicionaram o labor dos nacionais (32). Intimamente relacionada com a moda, a jóia reflecte as variações desse sector no qual a Europa inteira, da Espanha à Rússia, se converte numa província de França (33). Portugal não foge à regra.

Em termos gerais, pode notar-se o mesmo recurso aos motivos florais mesclados com folhas e ramos, entre volutas e fitas formando lacos em arabescos decorativos. A evolução, até ao advento do Neoclassicismo, opera-se no sentido da densidade ornamental: o desenho, de início relativamente sóbrio, torna-se progressivamente naturalista e complexo reflectindo, ora a opulência do Barroco, ora a graciosa assimetria do Rococó (34).

Este fascínio pela natureza, aliado ao crescente domínio das técnicas de lapidação, faz com que grande número das jóias desta época se distinga pelo seu aspecto colorido: a montagem conjunta de pedras de tonalidades diversas contribui desse modo para realçar a harmoniosa *naturalidade* dos elementos florais que compõem o desenho da jóia (35).

Em regra, a cravação das peças é executada em prata, ajustando-se cada pedra no lugar através de um elemento convexo destinado a realçar-lhe o brilho, ficando aparente apenas o metal considerado estritamente necessário à sua segurança (36).

A melhoria das condições económico e a generalização dos hábitos de convívio na sociedade portuguesa, coloca igualmente a joalheria ao alcance da burguesia enriquecida e as doações feitas a servidores ou as vendas em hasta pública, possibilitam a extractos cada vez mais amplos da população a fruição de jóias inicialmente concebidas para as classes elevadas (37). Neste contexto, o aumento da procura e o alto preço das gemas estimula a sua imitação e dá origem a um lucrativo mercado paralelo de que temos notícias em Lisboa, nos fins do século XVIII, exercido por artífices franceses (38).

A grande novidade, contudo é constituída pelo aparecimento de modelos realizados em prata e cravejados de pedras semi-preciosas. São geralmente cristais de rocha, as chamadas *minas-novas*, exploradas nos arredores do Porto, em Entre-os-Rios e lapidadas nas mais variadas configurações, de molde a poderem ajustar-se na perfeição ao desenho da peça já executada em prata pelo joalheiro. Estas e outras de menor valia, como os topázios citrinos ou *crisólitas*, eram forradas no reverso com folha prateada e as jóias assim obtidas pouco diferiam, no desenhos ou na execução, das verdadeiras (39).

Um último capítulo da joalheria setecentista, não menos interessante que os precedentes, é o que diz respeito às insígnias das Ordens Militares.

Na sociedade eminentemente simbólica e hierárquica do Barroco, o seu carácter honorífico e nobilitante confere-lhes uma inegável importância, suficiente para justificar as excepções feitas em seu favor nas sucessivas pragmáticas sobre o luxo (40).

Solicitadas em função do seu significado prestigiante e dos proventos que lhes eram inerentes, foram atribuídas durante o século XVIII —especialmente a Ordem de Cristo—, a um número verdadeiramente impressionante de pessoas, não só da aristocracia, como da média a mesmo da pequena burguesia (41). Este facto explica a quantidade de exemplares chegados até nós e o cuidado posto na sua execução, quer pelo apreço em que eram tidas, quer pelas funções que desempenhavam enquanto complemento quase obrigatório do traje masculino.

Sabemos, com efeito, que D. João V se empenhou em obter informações e desenhos dos hábitos dos cavaleiros do Espírito Santo, ornados de pedrarias, com a recomendação de serem os mais ricos e de melhor gosto (42) e deste modo se inicia uma orientação que transformará as insígnias de cavalaria em verdadeiras jóias, recamadas de granadas, esmeraldas, brilhantes ou *minas-novas*, consoante as posses do encomendante.

Entre todas, evidentemente, merecem destaque as que foram realizadas para os monarcas. A placa e a grã-cruz das Três Ordens Militares de Cristo, Avis e Santiago, o Tosão de Ouro, são pretexto para a elaboração de peças de espectacular magnificência pela aplicação das gemas mais preciosas das colecções reais.

Este fenómeno a que se assiste de generalização do luxo e da ostentação em todas as classes, leva à publicação periódica de leis sumptuárias (43) visando impor aos portugueses uma austeridade que refreasse a sua prodigalidade natural. Todavia, por não ser mais que a «*limitada demonstração do que devemos às coisas sagradas*» (44), exceptuavam-se destas disposições a Igreja e o culto divino.

E assim, porque esta sociedade, tolhida ainda nas suas manifestações pelas sequelas do seu ancestral isolamento, apenas se exteriorizava verdadeiramente na miuda observância de uma devoção essencialmente espectacular, uma fatia considerável deste espólio é aplicada em ofertas pias e ao serviço das solenidades litúrgicas.

No interior dos aposentos domésticos as imagens religiosas rivalizam entre si nas refulgências das pedrarias e as donas fidalgas, quando entram nos conventos, despojam-se das suas galas enriquecendo com elas o Objecto da sua fé (45).

Em algumas igrejas e capelas, a devoção gerada em torno de uma imagem milagrosa origina o surgimento de verdadeiros tesouros formados pelo fluxo contínuo das ofertas. Reutilizadas e montadas sobre hastes flexíveis, tremeluzindo e brilhando com a própria aragem, ressurgem jóias outrora de uso pessoal, expiando no fervor da prece o pecado da vaidade que abrigaram no mundo... Pérolas e aljófares, entrançados por mãos hábeis, cingem as mãos divinas do *Ecce Homo* e este culto espontâneo e individual vai lentamente dando forma a algumas das mais belas criações da joalheria barroca.

Mas há também o culto organizado, disciplinado pela hierarquia eclesiástica e vocacionado para o esplendor litúrgico. É aquele que faz da religião uma das mais coloridas atracções de Lisboa e, dum modo geral, de todo o Portugal.

«Apegados às exterioridades e por isso (...) sempre dispostos a gastar as suas riquezas no embelezamento das igrejas e na celebração de festividades» (46), os portugueses transformam a missa num espectáculo que, no dizer dos estrangeiros, desempenha entre eles as funções da ópera (47) e as inumeráveis celebrações do tempo da Quaresma substituem com vantagem o carnaval de outras nações (48).

Entre as múltiplas alfaias solicitadas pela pompa das encenações litúrgicas, destacam-se as custódias onde, pela sua função de expositores da hóstia consagrada, se concentra o esforço máximo de ourives e ofertantes. Nelas se confundem todas as riquezas conseguidas pelas instituições a que se destinam —ouro, prata, pedraria— e esse factor é com frequência determinante na condução do processo artístico:

O ostensório do Convento de Jesus, de Aveiro, apresenta rodeando a lúnula os elos embutidos de um colar de diamantes —oferta devota de uma monja?— a partir do qual o ourives modelou a delicada peça que, desse modo, lhe serve de estojo. Pelo contrário, o de Vila Pouca da Beira, dum eclético neoclassicismo, aplica sem critério as jóias oferecidas por Carlota Joaquina sobre ornatos que as não previam (49).

Mas, nos grandes centros, tem lugar um trabalho mais subtil e delicado onde as pedras preciosas, realçando as linhas construtivas ou criando pontos luminosos, envolvem num halo de cintilações misteriosas a adoração da sagrada partícula. Está neste caso a rica custódia do mosteiro clarista do Lourical, protegido pela realeza e, mais ainda, a da Sé Primacial de Braga, refulgente nos seus 450 brilhantes de pura água (50).

Sobretudo, porém, impera entre o conjunto da ourivesaria sacra portuguesa a que o infante D. Francisco encomendou (51), provavelmente a Ludovice, para a ca-

pela do seu Paço da Bemposta. Mais de 4.000 pedras preciosas, parte das quais teriam pertencido à Rainha de Inglaterra D. Catarina de Bragança (52), imprimem a esta sumptuosa peça o aspecto triunfal requerido pela solene e complicada liturgia do Barroco. Mas, essencialmente, seduz nela a perfeição do modelado, a esbelta elegância do desenho e o extraordinário equilíbrio alcançado entre a inspiração do ourives e a do joalheiro.

Na custódia da Bemposta atingia-se assim, antes dos meados do século e ao serviço da pompa cortesã, um dos momentos mais altos e significativos da produção nacional no campo das artes sumptuárias (53) graças à espantosa fecundidade das aluviões americanas. Algumas décadas mais tarde, cerca de 1785, um ignoto ourives de nome Putete terminava em Lisboa a mais espectacular jóia religiosa realizada em Portugal e destinada a atravessar o Atlântico rumo à ilha açoreana de S. Miguel —o resplendor do Senhor Santo Cristo dos Milagres (54) que, num dilúvio fulgurante de gemas preciosas escorrendo entre os lavores da prata repuxada, atesta de modo magistral o requinte alcançado no trabalho dos ourives portugueses ao findar a centúria de Setecentos.

País sensível como nenhum outro às coisas de aparato, no dizer dos estrangeiros (55), Portugal transforma em joalheria a sua ourivesaria a conduz-nos, através dela, a um universo mágico e faustoso, eminentemente sensorial e emotivo, onde a imaginação não conhece peias. Sublinhando as linhas enfáticas do vocabulário ornamental do Barroco ou o delicado grafismo rococó, o esplendor colorido das gemas imprime-lhe uma feição original, em sintonia com uma sensibilidade basicamente portuguesa, que atinge na volúpia do ouro e no brilho das pedras preciosas a plena realização das suas ambições estéticas.

NOTAS

(1) MARIA FERNANDA ESPINOSA GOMES DA SILVA «Ouro do Brasil» in JOEL SERRÃO (dir. de), *Dicionário de História de Portugal*, Livraria Figueirinhas, Porto, 1979, IV, p. 499.

(2) ARAUJO CORREIA, *O Ouro Através dos Séculos*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1932, p. 37.

(3) Cfr. ANTONIO CRUZ, «História Breve da Ourivesaria e dos Ourives no Norte de Portugal», *Ourivesaria do Norte de Portugal*, Cat., Porto, 1984, p. 45.

(4) Veja-se A. H. DE OLIVEIRA MARQUES, *História de Portugal*, Edições Agora, Lisboa, 1973, I, p. 479.

(5) *Idem, ibidem*, p. 529.

(6) *Idem, ibidem*.

(7) *Idem, ibidem*.

(8) Cfr. *Idem, ibidem*, pp. 529 e 592/93; MARIA FERNANDA ESPINOSA GOMES DA SILVA, ob. cit., p. 499.

(9) JOSE ROSAS JUNIOR, *Catálogo das Jóias e Pratas da Coroa no Palácio Nacional da Ajuda*, Porto, 1954, p. VIII.

(10) JULES ROGER SAUER, *Brasil, paraíso de pedras preciosas*, Grafica Riex Editora S. A. Rio de Janeiro, 1982, pp. 7 a 11.

(11) Cfr. *idem, ibidem*; GUIDO GREGORIETTI, *Jewellery through the ages*, Hamlyn, London-New York-Sydney-Toronto, 1973, publ. pp. 308/312 um mapa da distribuição mundial da produção de pedras preciosas que regista no Brasil a existência de: diamantes, esmeraldas, águas-marinhas, rubis-spinel, topázios, cristal de rocha, ametistas, quartzo rosa, quartzo girassol, jaspe,

calcedónias, cornalinas, sárdios, agatas, andalusites, granadas, turmalinas, rubelitas, crisólitas, crisoberilos, jacintos e jade.

(12) *Descrição da Cidade de Lisboa...*, 1730, in CASTELO BRANCO CHAVES, *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, Série Portugal e os Estrangeiros, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1983, p. 73.

(13) Cfr. A. DE MAGALHÃES BASTO, *Da vida e dos costumes da sociedade portuguesa no século XVII*, Edições Marânus, Porto, 1940.

(14) CESAR DE SAUSSURE, *Cartas escritas de Lisboa no ano de 1730*, in CASTELO BRANCO CHAVES, ob. cit., p. 270.

(15) JAMES MURPHY, *Voyage en Portugal*, Paris, 1797, II, p. 115.

(16) JOSE GORANI, *Portugal, a Corte e o País nos anos de 1765 a 1767*, Editorial Ática, Lisboa, 1945, p. 105.

(17) Cfr. *idem, ibidem*, p. 104; ARTHUR WILLIAM COSTIGAN, *Cartas de Portugal*, Edições Ática, II, Lisboa, s/d., p. 111.

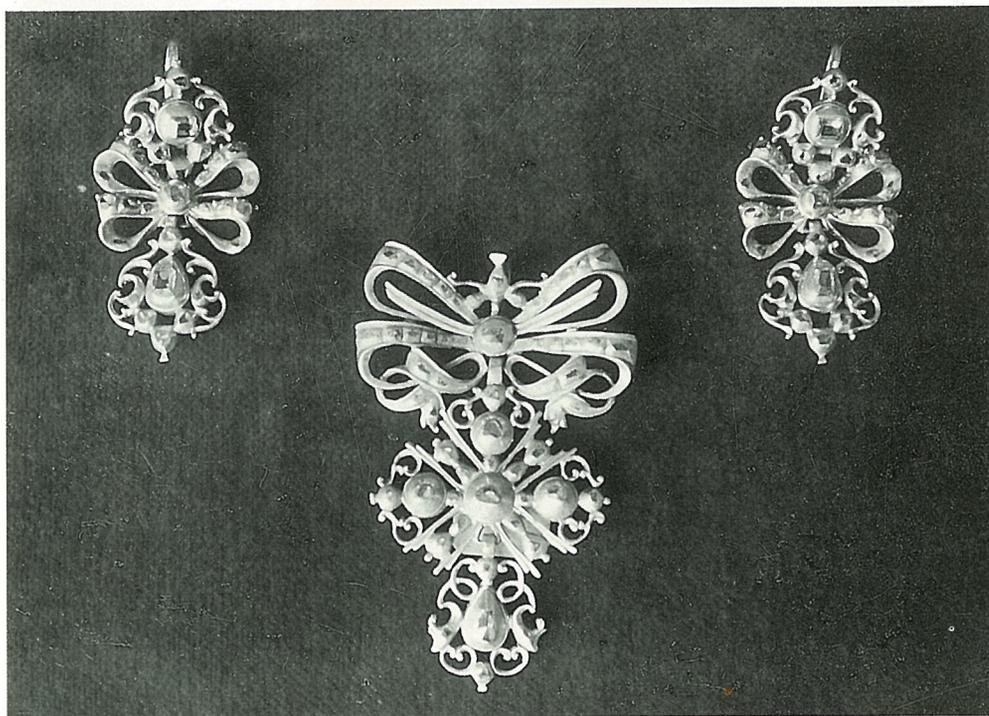
(18) JOSE GORANI, ob. cit., p. 104.

(19) CARL ISRAEL RUDERS, *Viagem em Portugal, 1798-1802*, Série Portugal e os Estrangeiros, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1981, pp. 27 a 165.

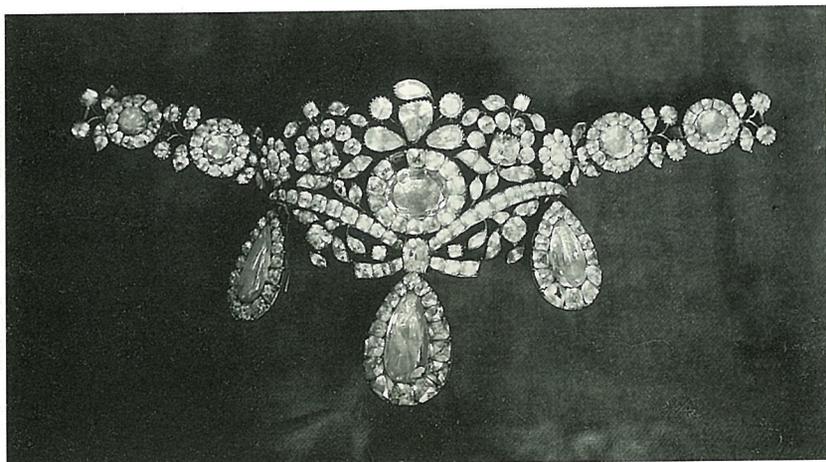
(20) CHARLES FREDÉRIC DE MERVEILLEUX, *Memórias instructivas sobre Portugal, 1723-1726*, in CASTELO BRANCO CHAVES, ob. cit., p. 208.

(21) *Ourivesaria e Joalheria Portuguezas, ensaio histórico*, Porto, 1912 (inédito), p. 101.

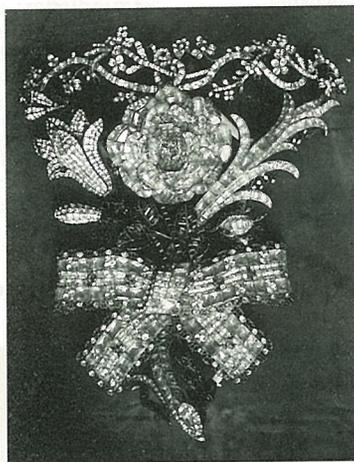
- (22) Cfr. GUIDO GREGORIETTI, ob. cit., pp. 210/212 e 219.
- (23) *Idem, ibidem*, p. 207.
- (24) Cfr. MANUELA RIBEIRO, «Laças de Ouro e jóias afins, elementos para o estudo das jóias portuguesas de carácter popular», *In Memoriam António Jorge Dias*, Lisboa 1974, vol. III, Sep., p. 327.
- (25) *Idem, ibidem*, p. 330.
- (26) Veja-se MANUEL ROSAS, «Introdução às jóias e ao ouro no Norte de Portugal», *Ourivesaria do Norte de Portugal*, Cat., Porto, 1984, pp. 93/94.
- (27) Cfr. JOSÉ ROSAS JUNIOR, *Jóias Portuguesas, as «laças» de ouro*, Imprensa Moderna, Lda, Porto, 1942, p. 11.
- (28) MANUEL ROSAS, ob. cit., p. 98.
- (29) MANUEL ROSAS, «Laças», *Actas do Colóquio Ourivesaria no Norte de Portugal*, Porto, 1986, p. 223.
- (30) GUIDO GREGORIETTI, ob. cit., p. 237.
- (31) MANUEL ROSAS, ob. cit., p. 224; JOSÉ ROSAS JUNIOR, ob. cit., p. 14.
- (32) MANUEL SANTOS ESTEVENS, «Jóias Francesas na Corte Portuguesa», *Ourivesaria Portuguesa*, nº 10, Porto, 1950, p. 103.
- (33) Veja-se GUIDO GREGORIETTI, ob. cit., p. 233.
- (34) Cfr. *idem, ibidem*, pp. 236 e 240.
- (35) *Idem, ibidem*, p. 240.
- (36) *Idem, ibidem*, p. 237; MANUEL ROSAS, «Introdução às jóias e ao ouro no Norte de Portugal», p. 99.
- (37) Cfr. MARGARIDA RIBEIRO, ob. cit., p. 346.
- (38) Veja-se SOUSA VITERBO, *Artes Industriais e Indústrias Portuguesas - Ourivesaria, Quinquilharia e Bijutaria*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914, pp. 75/78; MANUEL ROSAS, ob. cit., p. 100.
- (39) Cfr. MANUEL ROSAS, ob. cit., pp. 99-100.
- (40) MARIA ALBA DE ABREU HORTA MONTEIRO, *Alguns Aspectos da Sociedade Portuguesa do Século XVIII (preocupações sumptuárias)*, (tese de licenciatura dactilografada), Fac. de Letras, Lisboa, 1956, p. 68.
- (41) Veja-se a este respeito CESAR DE SAUSSURE, ob. cit., p. 270 e JOSÉ PEDRO FERRÁS GRAMOZA, *Sucessos de Portugal, memorias historicas, politicas e civis... desde 1742 até ao anno de 1804*, Lisboa, 1883, II, pp. 91-94.
- (42) MARIA ALBA A. H. MONTEIRO, ob. cit., p. 13.
- (43) *Idem, ibidem*, p. 67.
- (44) *Idem, ibidem*.
- (45) Para fazer uma ideia das riquezas acumuladas no interior dos institutos religiosos, veja-se *Contas Correntes dos objectos preciosos de ouro, prata e jóias que pertenceram aos Conventos suprimidos do Continente do Reino*, Lisboa, 1842.
- (46) CHARLES FREDERIC DE MERVEILLEUX, ob. cit., p. 214.
- (47) Cfr. MARQUIS DE BOMBELLES, *Journal d'un Ambassadeur de France au Portugal, 1786-1788*, Fondation Calouste Gulbenkian, Publications du Centre Culturel Portugais, Paris, 1979, p. 283.
- (48) Cfr. *idem, ibidem*: «Voici le temps des spectacles de Lisbonne, car on peut regarder comme tels les processions multipliées et extraordinaires qui se font» (p. 100); «les spectacles que la dévotion des Portugais donne ici en carême se suivent, se varient et se multiplient à l'infini» (p. 120); «On parle d'un carnaval de l'Ascension à Venise: l'on peut dire que le vrai carnaval de la cour et du peuple à Lisbonne est le temps du careme et principalement celui de la semaine sainte» (p. 283).
- (49) A. NOGUEIRA GONCALVES, «A Custódia de Vila Pouca da Beira», *estudos de Ourivesaria*, Porto, 1984, p. 264.
- (50) Veja-se MANUEL DE AGUIAR BARREIROS, *Catálogo e Guia do Tesouro da Sé Primaz de Braga*, Edição de Marques Abreu, Porto, 1954, p. 69.
- (51) LUIS MOTA, «A Custódia cujo desenho é atribuído a Ludwig (o arquitecto de Mafra)», in «A Bemposta (o Paco da Rainha)», *Olissipo*, ano XVII, nº 65, Lisboa, 1954, p. 48.
- (52) Cfr. ERNESTO SALES, *Nosso Senhor dos Passos da Graça (de Lisboa)*, Lisboa, 1925, p. 18 e VIRGINIA RAU, *Inventário dos bens da Rainha da Grã-Bretanha D. Catarina de Bragança*, Coimbra, 1947, pp. 33-35.
- (53) Veja-se o que a seu respeito escreveu NELSON CORREIA BORGES in *Do Barroco ao Rococó, História da Arte em Portugal*, 9, Publicacoes Alfa, Lisboa, 1986, p. 82.
- (54) Veja-se HUGO MOREIRA, «O Resplendor do Senhor Santo Cristo», *Correio dos Açores*, Ponta Delgada, nº 14.616, 03.05.1970 e *Açoriano Oriental*, Ponta Delgada, nº 8.016, 24.05.1981.
- (55) MARQUIS DE BOMBELLES, ob. cit., p. 171.



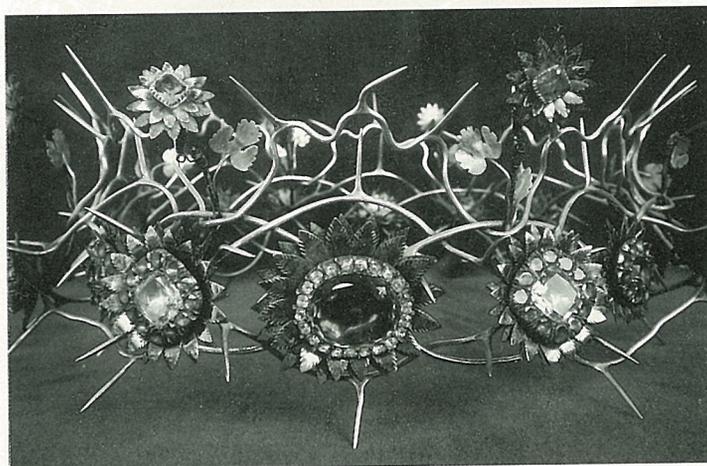
Par de brincos e cruz em forma de *laça* (ouro e diamantes. Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra).



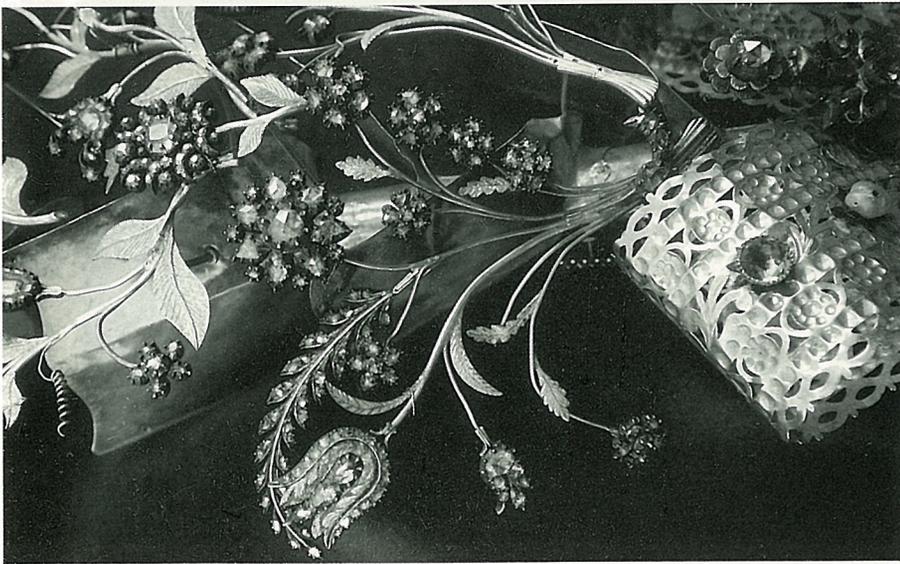
Colar (prata, *minas-novas*, e topázios de imitação. Museu Nacional Soares dos Reis, Porto).



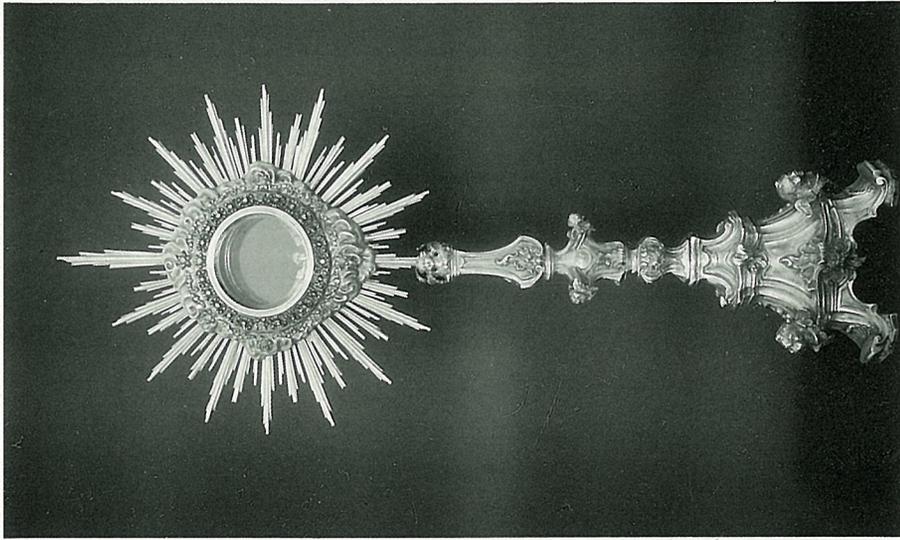
Grande peitoral (prata, *minas-novas* e cristais coloridos. Museu Nacional Soares dos Reis, Porto).



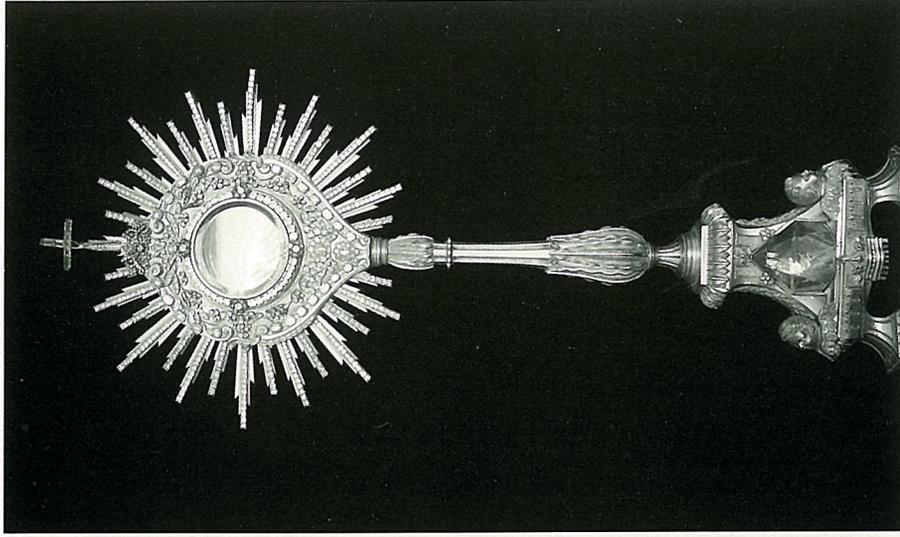
Coroa de Espinhos do Senhor dos Passos (ouro, prata e pedras preciosas. Convento da Esperança, S. Miguel, Açores).



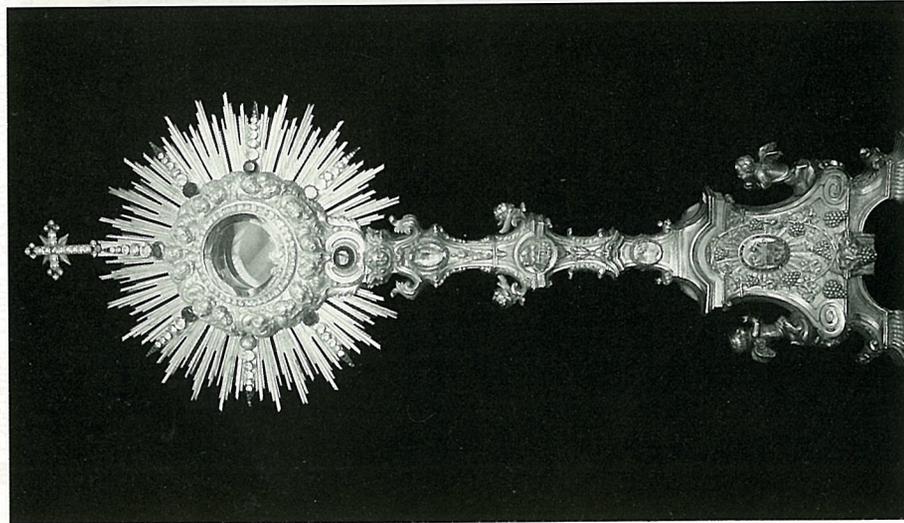
Cetro do Senhor Santo Cristo dos Milagres (porm. ouro, prata e pedras preciosas. Convento da Esperança, Ponta Delgada, S. Miguel, Açores).



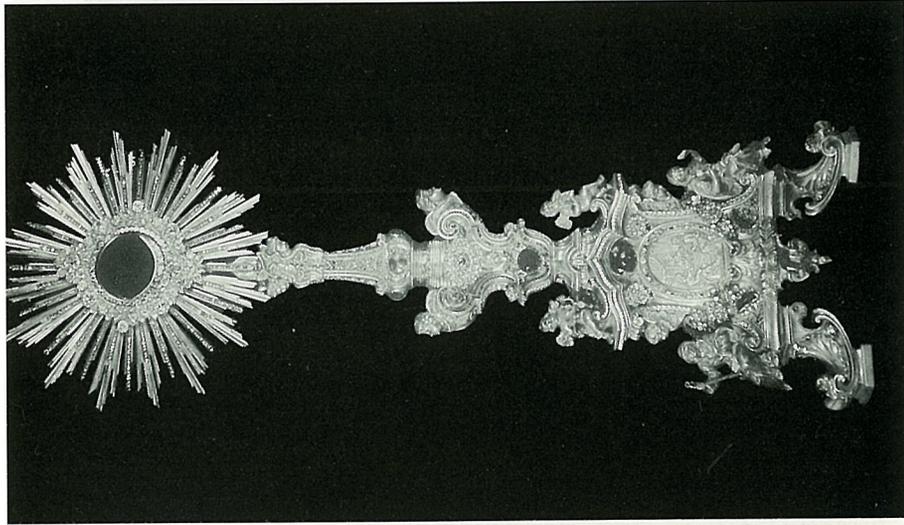
Custódia do Convento de Jesus de Aveiro (prata dourada e pedras preciosas. Museu de Aveiro).



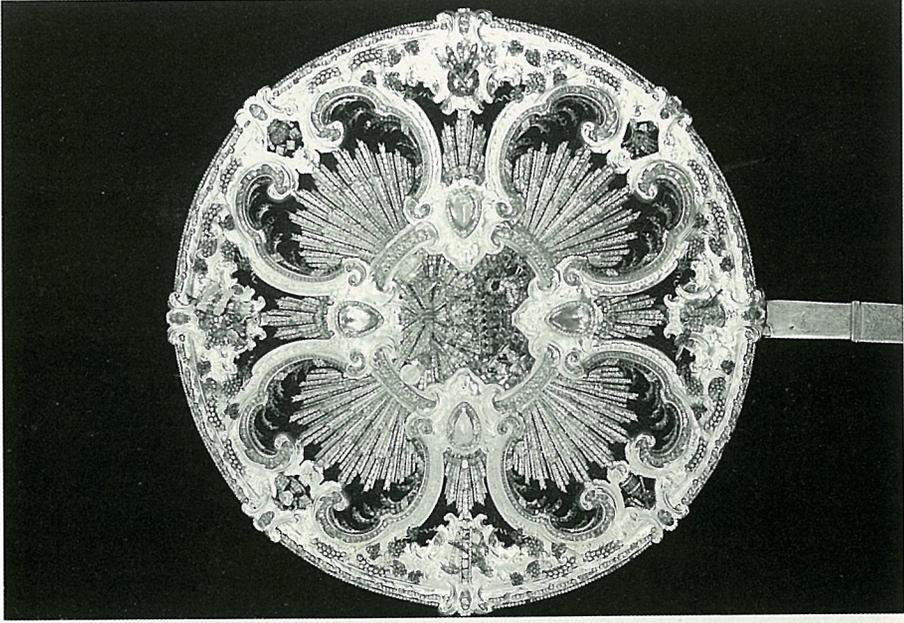
Custódia do Convento de Vila Pouca da Beira (prata dourada e pedras preciosas. Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra).



Custódia do Mosteiro do Louriçal (prata dourada e pedras preciosas. Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra).



Custódia da Capela do Paço Real da Bemposta (prata dourada e pedras preciosas. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa).



Resplendor do Senhor Santo Cristo dos Milagres (prata dourada, ouro e pedras preciosas. Convento da Esperança, Ponta Delgada, S. Miguel, Açores).