## NÚMERO/O1 ANO/2013 REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE E CIÊNCIAS DO PATRIMÓNIO

ARTE PORTUGUESA NO MUNDO

ARTE E DIPLOMACIA

A "TAÇA BRASIL" DA CASA LEITÃO & IRMÃO "JOALHEIROS DA CORÔA"

C.1490-C.1540

OLIFANTES AFRO-PORTUGUESES COM CENAS DE CAÇA

1520-1750

ÉPOCA DE PRODUÇÃO DO MOBILIÁRIO LUSÍADA

ADDITITETUDA DELIGIOSA DE MINAS GERAIS

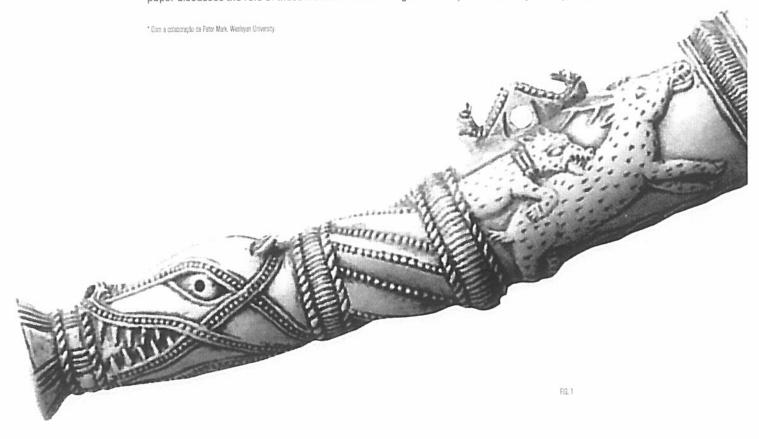
SINGULARIDADES DO BARROCO E DO ROCOCÓ

# OLIFANTES AFRO-PORTUGUESES COM CENAS DE CAÇA (2.1490-2.1540

Neste artigo estuda-se um tipo específico de olifantes sapi-portugueses decorados com cenas cinegéticas adaptadas de modelos visuais europeus. Produzidos na antiga Serra Leoa entre c.1490 e c.1540, este tipo de olifantes constitui um importante testemunho histórico da interação artística e cultural entre Portugal e as sociedades da Costa da Guiné, numa fase em que estas relações eram relativamente simétricas. Apresenta-se a fortuna crítica dos marfins afro-portugueses nas fontes dos séculos XV-XVI e caracteriza-se, em detalhe, o modo de composição e decoração destes olifantes na sua vertente europeia. Discute-se o processo de circulação dos modelos visuais que permitiu a elaboração destas obras, destacando-se as semelhanças dos motivos empregues nestes olifantes com algumas gravuras de incunábulos e com a decoração de salvas de prata manuelinas. Por fim, discute-se o papel deste tipo de peças para a identidade da aristocracia europeia da época.

## Afro-Portuguese Oliphants with hunting depictions (c.1490-c.1540)

This article studies Sapi-Portuguese ivory Olifants carved with scenes derived from European visual models. Produced in Serra Leoa ca. 1490-1540 they are important historical evidence of artistic and cultural interaction between Portugal and the societies of the Guinea Coast at a moment when the relations were relatively symmetrical. The composition and decoration of the olifants are analyzed from the European side. The circulation of visual models for the works is discussed, emphasizing similarities to some engravings and to some Manueline silver. Finally, the paper discusses the role of these ivories in establishing the identity of aristocracy of the period.





A literatura sobre os marfins afro-portugueses é extremamente vasta e parte dela encontra-se citada ao longo deste estudo, como acontece com os trabalhos de Ezio Bassani. No entanto dada a impossibilidade de apresentarmos um levantamento exaustivo, gostaríamos de destacar algumas obras, nomeadamente o estudo fundador realizado por William Fagg, a dissertação doutoral de Kathy Curnow e dois estudos relativamente recentes sobre o assunto, um de Peter Mark e outro de Eugenia Martínez. Referimo-nos, respetivamente, aos seguintes estudos: FAGG, William. Afro-Portuguese Juories, London: Batchworth Press, 1959; CURNOW, Kathy The Afro-Portuguese Ivories classification and stylistic analysis of a hybrid art form. [s.l.]: [s.n.], 1983. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Indiana. 2 vols.; MARK, Peter. Towards a reassessment of the dating and geographical origins of the Luso – African ivories, fifteenth to seventeenth centuries. History in Africa. 34 (2007), p. 189-211: MARTINEZ, Eugenia Soledad. Crossing-cultures: Afro-Portuguese Ivories of Fifteenth and Sixteenth Century Sierra Leone. [s.l.] [s.n.], 2007. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade da Flórida. sentada à 2 Escolhemos estes olifantes por serem criações híbridas muito complexas, resultantes de uma fusão de culturas e linguagens artísticas, não por m de qualidade superior aos olifantes de consumo local. Trata-se de um olifante atualmente no museu Ermitage, em S. Petersburgo, com o número de inventário F.576. Sobre esta peça vejase: BASSANI, Ezio, African Art and Artefacts in European Collections. 1400-1800. Londres: British Museum, 2000, p. 149; e BASSANI, Ezio. Ivoires d'Afrique dans les anciennes collections françaises. Paris: Actes du Sud e Musée du Quai Branly, 2008, p. 61. \* Em certa medida, estas peças retomam uma tradição do século XIV, época em que se produziram na Europa milhares de objetos em marfim, como pentes, cofres e válvulas de espelho decorados com temas profanos inspirados na cultura da aristocracia, nomeadamente nos romances de cavalaria e de amor cortés. Sobre o assunto veja-se: AFONSO, Luís U. La cultura secular y las artes suntuarias en Portugal (siglos XII-XIV). Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte. 9 (2010), p. 13-47; AFONSO, Luís U. Eros et Thanatos: the tomb of king Pedro in Alcobaça and its Wheels of Life and Fortune (1358–1363). Artibus et Historiae. 65 (2012), p. 9–41; RANDALL, Richard. Medieval ivories in the romance tradition. Gesta. 28/1 (1989), p. 30-40; RANDALL, Richard. Popular romances carved in ivory. In BARNET, P., ed. Images in Ivory: precious objects of the Gothic Age. Detroit: Princeton University Press, 1997, p. 63-79. Avelino Teixeira da Mota foi um dos primeiros autores a pesquisar informações sobre estes marfins nas fontes portuguesas da época. MOTA, Avelino Teixeira da. Gli avori africani nella documentazione portogheses dei secoli XV-XVII. Africa. 30 (1975), p. 580-589.



FIG. 2\ Photograph © The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Photo by Yuri Molodkovets.

É provável que os marfins afro-portugueses constituam uma pequena parte da produção africana realizada na época em análise, já que as peças destinadas à exportação deveriam ser pouco numerosas em comparação com as peças destinadas ao consumo local<sup>1</sup>. Tendo em conta que o nosso interesse neste estudo reside na interação entre a arte africana e a arte europeia, particularmente na utilização e adaptação de modelos visuais europeus produções artísticas africanas, restringimos a nossa análise a um conjunto específico de peças de aparato produzidas para exportação na antiga Serra Leoa, designadamente os olifantes sapi-portugueses². Estas obras recorrem a elementos iconográficos pertencentes à cultura visual europeia e combinam-nos com as tipologias e formas típicas da produção africana. São obras que resolvem engenhosamente vários problemas complexos, nomeadamente a adaptação de composições bidimensionais e retangulares a superfícies cilíndricas trabalhadas em baixo-relevo, ou ainda a integração de símbolos heráldicos em esquemas compositivos que não os contemplavam originalmente, como sucede com os olifantes sapi-portugueses representando cenas cinegéticas. Estas peças recorrem a esquemas compositivos tipicamente tardo-góticos, nos quais as ramagens servem de emolduramento a composições retangulares de plano único. Estas obras representam, sobretudo, cenas de caça, cuja fauna é claramente de matriz europeia, sendo constituída por veados de hastes longas, javalis, lebres e cervos, tal como os cães de caça e cavalos ajaezados que apoiam os caçadores. A própria indumentária e fisionomia dos caçadores, tal como o armamento utilizado, são claramente europeus, embora trabalhados de acordo com a plástica e as convenções artísticas africanas.

Estas obras incluem frequentemente a heráldica e emblemática da coroa portuguesa, com destaque para o reinado de D. Manuel (1495-1521), salientando-se a presença do escudo régio português, da cruz da Ordem de Cristo e da esfera armilar. Em alguns casos estas peças incluem breves inscrições em língua portuguesa, como o olifante que inclui uma legenda com o nome do "Imfamte dom Luis" (1506-1555), filho do rei D. Manuel<sup>3</sup> FIG. 2 Pontualmente, além das cenas de caça, algumas obras incluem composições dotadas de figuras fantásticas pertencentes ao imaginário europeu, como homens silvestres, dragões, harpias, unicórnios e centauros, além de animais exóticos africanos e asiáticos, nomeadamente elefantes, leões e rinocerontes. A profusão de peças com emblemas régios portugueses deverá resultar tanto de encomendas específicas por parte da coroa como da iniciativa de mercadores e representantes da coroa na África Ocidental, com o objetivo de agradar ao monarca e, por essa via, tentar garantir benesses ou oportunidades de negócio.

Este tipo de decoração, pelos temas, formas e composições empregues, está presente noutros suportes, nomeadamente nas salvas tardo-medievais feitas em prata dourada, ou nas gravuras impressas nas margens dos livros. Os olifantes sapi-portugueses com cenas cinegéticas correspondiam, pois, ao gosto das elites portuguesas, valorizando-se um conjunto de temas e atributos muito caros à cultura da nobreza e da alta burguesia<sup>4</sup>.

### FORTUNA CRÍTICA DOS MARFINS AFRO-PORTUGUESES NA ÉPOCA DA SUA PRODUCÃO

Temos notícias da chegada direta de marfins africanos a Portugal desde a segunda metade do século XV, acompanhando o processo de exploração da costa ocidental africana5, designadamente a partir dos contactos estabelecidos na Serra Leoa, território de fronteiras mais difusas do que o presente Estado com o mesmo nome<sup>6</sup>. Mais tarde irão chegar também a Portugal marfins produzidos mais para oriente, vindos da região do Benim7. um território que se situava na atual Nigéria, e igualmente mais para sul, com marfins produzidos no importante reino do Congo, com o qual a coroa portuguesa procurou estabelecer alianças diplomáticas e onde se procurou promover a introdução do cristianismo em larga escala. A título de exemplo registe-se a informação dada pelo cronista Rui de Pina, na sua Relação sobre o Reino do Congo de 1492 e na posterior Crónica de D. João II, a respeito dos presentes levados pelos embaixadores congoleses em 1489 a D. João II, entre os quais se destacavam vários dentes de elefante e diversos objetos esculpidos em marfim8. O mesmo cronista refere também que a embaixada portuguesa enviada em 1491 ao rei do Congo, chefiada, à chegada, por Rui de Sousa, foi recebida na corte congolesa "com muitas trombetas de marfim e atabaques"9. Nos poucos livros de contas da Casa da Guiné, em Lisboa, que sobreviveram ao terramoto, especificamente para os anos de 1504 a 1505, encontram-se também registos alfandegários que referem a chegada de colheres e saleiros africanos10. Do mesmo modo, refira-se ainda as várias colheres de marfim, saleiros e olifantes mencionados nas Cartas de Quitação do reinado de D. Manuel, documentando com precisão a origem africana do mesmo tipo de peças, nomeadamente para os anos de 1504 e 150511

Mais extraordinária aínda, no entanto, é a elogiosa apreciação dos artesãos da Serra Leoa, que Valentim Fernandes apresenta na sua Descrição da costa ocidental de África, uma obra redigida entre 1507 e 1510, para sul do rio Senegal usufruindo de informações prestadas por Álvaro Velho do Barreiro, um português que viveu oito anos na costa da Guiné. Nesse texto, Valentim Fernandes sublinha a qualidade das obras vindas da Serra Leoa, considerando-as como "obras de marífim muy marauilhosas de ver"12. Do mesmo modo, Fernandes destaca a habilidade e engenho desses artesãos, sendo perfeitamente capazes de adaptarem a sua produção aos interesses da clientela estrangeira: "fazem cousas sotijs de marffim como Colheres / saleyros e manilhas, os homens desta terra som muy sotijs negros de arte manual. a saber. de salevros de marffim e colhares, E assi qualquer obra que lhes debuxam os cortam em marfim"13. Deste modo, está claramente documentada, desde muito cedo, não só a evidente origem africana destas peças como a apreciação da qualidade escultórica e artística que elas apresentavam. No texto de Fernandes há ainda um outro ponto importante a sublinhar, nomeadamente o facto de os artesãos da Serra Leoa estarem perfeitamente preparados para ajustarem a oferta, em termos de tipologias, temas e linguagem visual das peças, aos interesses

e necessidades específicas criadas pela procura europeia, pelo que se pode falar, de facto, de uma indústria artesanal com capacidade para produzir peças para exportação.

Também Duarte Pacheco Pereira, no Esmeraldo de Situ Orbis (c.1505-1508)14, refere essencialmente o comércio de marfim em bruto, destacando a Serra Leoa, o Congo e o Benim. A propósito do Benim refere o seguinte: "(...) nesta terra há muitos elefantes dos quais os dentes, a que chamamos marfim, muitas vezes compramos"15. Uma informação referida verbatim a propósito da serra de Fernando Pó: "Nesta terra ha muitos e grandes alifantes, dos quais os dentes, que marfim chamamos, costumamos comprar; e por ũa manilha de cobre se acha aqui um grande dente d'allfante"16. Porém, de uma forma mais direta, Pacheco Pereira refere que na Serra Leoa "se fazem os [sic por as] mays sotis cohares17 [sic por colhares, isto é, colheres] de marfim e milhor lavradas que em nenhua parte"18, uma informação, aliás, dita de forma mais abreviada no capítulo anterior, a respeito dos espaços que antecedem a entrada na Serra Leoa. Estas informações são particularmente escrupulosas, visto que Pereira viajou diversas vezes pela costa da África Ocidental antes de 1505, incluindo, segundo ele próprio, quatro visitas à cidade do Benim "(...) e eu fui nela quatro vezes"19

No que diz respeito, especificamente, a referências a olifantes afro-portugueses as fontes são mais lacónicas. Ainda assim, em inventários dos bens de dois marinheiros portugueses falecidos no século XVI, Álvaro Borges e André Marques, encontramos referências a estas peças, designadas como "bocynas", sendo avaliadas por valores relativamente baixos, nomeadamente 50 reais no caso de Álvaro Borges, referente ao ano de 150720. Do mesmo modo, segundo Pedro Dias, no guarda-roupa de D. Manuel, em 1505, são referidas quatro presas de elefantes, eventualmente podendo tratar-se de olifantes, até porque alguns anos antes, em 1490, foram especificamente encomendados três olifantes com as armas de Portugal e Castela para os esponsais do príncipe herdeiro D. Afonso com a herdeira castelhana21.

Em todo o caso, apesar de estar perfeitamente documentada a proveniência destes marfins no momento de chegada a Lisboa, ou a outras cidades portuárias do Atlântico, muitos dos marfins africanos eram depois exportados para outras praças comerciais europeias. Nesses locais, fosse por desconhecimento ou fosse para acrescentar valor às peças, tais marfins eram vendidos como produções indianas. Um caso muito interessante a este respeito envolve o artista Albrecht Dürer, que numa entrada dos seus diários, em 1520, refere a aquisição de dois saleiros "de Calecut" na feitoria portuguesa de Antuérpia por três florins22. Como é óbvio, tais peças não vinham da Índia, mas sim da costa ocidental africana, um erro de identificação da proveniência geográfica que se estendia também a praticamente tudo o que vinha da Ásia até Calecut e, a partir daí, seguia para Portugal.

° No Início do século XVI, os Sapes ("Capes" do copista tardio por "Capes") contam-se entre as populações a sul do Rio Grande até ao cabo da Verga (CARVALHO, Joaquim Barradas (ed.), Esmeraldo de Situ Orbis de Duarte Pacheco Pereira (Edition critique et commentée). Lisboa: Fundação Calouste Guibenkian, 1991, p. 134), est e já na atual Guiné-Conacri; no final do século XVI, o mesmo cabo da Verga indicava o início da Serra Leoa para os navegantes (DONELHA, André. Descrição da Serra Leoa e dos Rios de Guiné do Cabo Verde (1625). An Account of Sierra Leoa e dos Rios de Guiné do Cabo Verde (1625). (Ed. do texto português, introdução, notas e apêndices por Avelino Teixeira da Mota, notas e tradução inglesa por P. E. H. Hair). Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1977, p. 98 e 178). Os limites do que se designava por "Serra Leoa" variaram no tempo e não eram consensuás (HORTA, José da Silva. A "Guiné do Cabo Verde", Produção textual e representações (1578-1684). Lisboa: Fundação Calouste Guibenkina, 2011, p. 812. Embora seja uma matéria alvo de grande discussão, pois a documentação mais antiga a este respeito data de finais do século XVI. Sobre este assunto veja-se MARK. Towards a reassessment...

\* RADULET, Carmen M. (ed.) O cronista Rui de Pina e a "Relação do Reino do Congo": mamuscrito inédito do "Códice riccardiano 1910". Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992, p. 103 e 138.

<sup>10</sup> ANTT, Livro de Receita e Despesa do Tesoureiro da Casa da Guiné, Núcleo Antigo, n. 799, fl. 13v. Citado por Peter Mark em MARK, Peter; HORTA, José da Silva. The Forgotten Diaspora: Jewish Communities in West Africa and the Making of the Atlantic World. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 140, n. 14. 

"ANTT, Cartas de Quitação del Rei D. Manuel, Chancelaria de D. Manuel, Doação, Livro 9 e Livro 29. Citado em BASSANI, Ezlo; FAGG, William. Africa and the Renaissance: art in ivory. Nova lorque: Prestel Verlag, 1988, p. 60. 

"FERNANDES, Valentim. Códice Valentim Fernandes. (Leitura paleográfica, notas e índice de José Pereira da Costa). Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1997, p. 111. O título completo da descrição em causa que abre o códice é "A descripçam de Cepta por sua costa de Mauritania e Ethiopia pellos nomes modernos prosseguindo as vezes alguas cousas do sartão da terra frime".

<sup>12</sup> Idem, p. 98 e 115. <sup>14</sup> CARVALHO (ed.). Esmeraldo de Situ Orbis... <sup>15</sup> Idem, p. 652

"Idem, p. 652.
"Optámos pela lição do manuscrito de Évora. Sobre o problema da transcrição de "colheres" ou "collares" em Fernandes e Pacheco Pereira veja-se a exposição de Peter Mark (em MARK e HORTA. The Forgotten Diaspora.... p. 141-144).

"CARVALHO (ed.). Esmeraldo de Situ Orbis... p. 14-15, 287-288, 469.
"Sobre esta vivência direta do terreno veja-se MOTA, Avelino Teixeira da. Duarte Pacheco Pereira: Capitão e Governador de S. Jorge da Mina. Mare Liberum. n. 1 (1990). p. 1-27.

"BASSANI E FAGG. Africa and the Renaissance.... p. 90.
"DIAS, Pedro. África Ocidental. Arte de Portugal no Mundo. Lisboa: Público, 2008a, vol. 4, p. 25.
"2" BASSANI e FAGG. Africa and the Renaissance.... p. 53.

### CARATERÍSTICAS DOS OLIFANTES SAPI-PORTUGUESES COM CENAS CINEGÉTICAS

<sup>23</sup> Idem. p. 97.

<sup>24</sup> BASSANI. Ivoires d'Afrique... p. 66.

<sup>25</sup> BASSANI. African Art and Artefacts... p. 162.

<sup>26</sup> BASSANI. Ivoires d'Afrique... p. 71-73.

Os olifantes afro-portugueses que selecionámos para este estudo são todos oriundos da Serra Leoa, pelo que devem ser classificados como sapi--portugueses. Estes marfins reproduzem cenas de caça, combinando tais imagens com elementos da heráldica da casa real portuguesa, destacando-se o escudo régio, a cruz da Ordem de Cristo e a esfera armilar. Estas cenas cinegéticas incluem a caça ao javali, ao coelho/lebre, ao cervo e ao veado. A sua matriz iconográfica é claramente europeia, tanto pelo tipo de animais caçados como pelo tipo de animais de apoio, cães e cavalos, como ainda pela indumentária, fisionomia e armas utilizadas pelos caçadores. De uma maneira geral, estes olifantes têm uma extensão entre os 30 e os 50 centímetros, sendo divididos em sete ou oito secções cilíndricas, desde o bocal até à extremidade mais larga.

A primeira secção diz respeito ao bocal, que é constituído por uma ou duas pequenas peças de formato troncónico justapostas. Esta peça entra pelas goelas de um animal estilizado, representado apenas ao nível da cabeça, tratando-se quase sempre de um bicho que se parece com um cão feroz. Este animal tem o focinho assanhado, mostrando dentes bem afiados a morder o bocal. Esta figura animalesca que devora o cilindro parece-se bastante com alguns bocais de armas de fogo produzidas na Europa durante a época em estudo, pelo que poderá ter sido copiada a partir das espingardas e canhões portáteis usados pelos portugueses na Costa Ocidental africana<sup>23</sup>. A terceira secção é meramente decorativa, sendo constituída por bandas dispostas obliquamente intervaladas por linhas perladas. Depois vem uma secção ocupada com uma cena de caça, destacando-se a perseguição ao veado, feita por cães

e/ou por caçadores. Normalmente, é nesta secção que se encontra esculpido o primeiro anel de suspensão, sempre no lado côncavo da peça. Esta argolinha tanto pode assumir um formato cordiforme ou zoomórfico, como pode ser meramente geométrica. A quinta secção, igualmente dotada de um anel de suspensão, inclui uma segunda cena de caça, enquadrada em espaços com muita vegetação, tendo-se o cuidado de incluir pelo menos uma árvore, ou planta, para sugerir o ambiente florestal da cena. Segue-se uma sexta secção meramente decorativa que cumpre a função de separação entre cenas iconográficas. No entanto, pela sua largura, constitui-se como uma zona dotada de identidade própria, sendo normalmente ocupada com padrões de entrelaçamento de bandas cordiformes ou laçarias. A sétima secção volta a representar uma cena de caça com elementos vegetalistas e inclui outro anel de suspensão. Esta cena é dominada, normalmente, por lanceiros, alguns dos quais tocam olifantes, num curioso jogo auto-referencial de alta relevância para o simbolismo destas peças, guiando cães de caça que perseguem pequenos roedores semelhantes a lebres. Como esta secção é normalmente uma das que ocupa maior superfície nos olifantes, às vezes inclui também apontamentos heráldicos, como a cruz da Ordem de Cristo ou o escudo real português. Finalmente, a oitava secção é constituída por um motivo vegetalista, que tanto pode ser uma planta de haste longa, contornando linearmente, de forma tosca, a superfície curva, como pode ser um enrolamento mais elaborado, recordando o delicado trabalho em filigrana.

No caso de olifantes mais curtos, normalmente medindo entre 30 e 35 centímetros de extensão, há uma secção que é eliminada, havendo apenas



duas cenas de caça em vez de três, e processa-se um ligeiro encurtamento de cada uma das restantes secções. Do mesmo modo, este tipo de peças apresenta apenas dois anéis de suspensão, em vez de três. Existem alguns olifantes ainda mais curtos, às vezes com apenas 20 centímetros de extensão. Porém, estes olifantes não constituem peças completas, tratando-se de objetos mutilados, cortados em data desconhecida, provavelmente após terem sofrido quebras ou fraturas causadas na extremidade mais larga dessas peças após décadas, ou séculos, de presença em coleções europeias. Em contrapartida, há ainda a ter em conta olifantes mais longos, alguns que chegam aos 70 centímetros de extensão. Além do tamanho, diferenciam-se dos restantes, sobretudo, pela inclusão de uma quarta cena de caça. No entanto, são objetos muito menos comuns, seguramente associados a encomendas especiais ou ofertas diplomáticas de elevada importância. Algumas destas peças antecipam também a presença da secção com o padrão de entrelaçamento de bandas cordiformes, ou laçarias, usando-a para separar a primeira da segunda cena de caça, em vez da segunda para a terceira. Além disso, estes olifantes maiores também substituem a última secção dos olifantes mais comuns, constituída por um motivo vegetalista ou um enrolamento semelhante a filigrana, colocando no seu lugar uma última cena de caça ou então uma banda ornamental com animais e vegetação.

Entre os objetos que melhor testemunham esta tipologia, ou seja, peças que apresentam cenas de caça claramente europeias, seguindo a sequência de secções que descrevemos para os olifantes de dimensões médias, destacamos as seguintes obras produzidas na antiga Serra Leoa:

- Rússia, São Petersburgo, Museu Hermitage, número de inventário F.576, com 48 cm de extensão. Tem três secções ocupadas por cenas de caça. Nesta peça deve destacar-se a presença da inscrição "Imfamte dom Luis", que ocupa a derradeira secção do olifante, em vez do habitual motivo vegetalista. Do mesmo modo, destaque-se a inclusão da esfera armilar na penúltima secção. Esta peça foi também ilustrada e descrita pelo dinamarquês Olaus Worm, em 1643, no seu Danicorum Monumentorum, tendo pertencido à coleção dos Medici até 1738. Ezio Bassani atribui esta peça ao "Mestre dos Trevos de Quatro Folhas" 24 166.2.
- França, Écouen, Musée National de la Renaissance, número de inventário E.Cl. 1859, com 48,5 cm de extensão. Tem três secções ocupadas por cenas de caça. Inclui a representação da cruz da Ordem de Cristo. Esta peça foi ilustrada e descrita pelo dinamarquês Olaus Worm, em 1643, no seu Danicorum Monumentorum, tendo pertencido à coleção dos Medici até 1738. Ezio Bassani atribui também esta peça ao "Mestre dos Trevos de Quatro Folhas" 15 paga 3.
- Itália, Roma, Museu Preistorico Etnografico Luigi Pigorini, com o número de inventário 108828, com 43 cm de extensão. Este olifante está documentado desde 1709, por escrito e por gravuras data da publicação do catálogo que Philippo Bonanni elaborou a respeito da coleção do museu dos jesuítas em Roma, fundado pelo padre Atanásio Kircher. Tem três secções ocupadas por cenas de caça<sup>26</sup> paga.
- · Itália, Turim, Armeria Reale, número de inventário Q.10, com 63 cm de extensão. Este olifante é diferente dos restantes, na medida em que logo após a terceira secção, constituída por bandas dispostas obliquamente intervaladas por linhas perladas, segue-se uma cena com animais selvagens, sob um belo anel de suspensão em forma de crocodilo seguindo possivelmente um modelo africano. Do mesmo modo, a secção ocupada com entrelaçamento de bandas cordiformes, ou laçarias, é antecipada logo para aqui, antecedendo a primeira cena de caça. Com efeito, a separação entre a segunda e a terceira cenas de caça é ocupada com um friso de enrolamentos vegetalistas com felinos, e não pelo motivo de entrançados, e o remate final é feito com motivos simples. É um olifante que inclui a representação do escudo real português27 FIG. 4.
- Portugal, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, número de inventário 988, com 32 cm de extensão. Apesar de mais curto, mantém o esquema das três cenas de caça e a cruz da Ordem de Cristo. É de execução mais débil do que a dos restantes olifantes enunciados aqui 186.3.
- França, Paris, Museu do Quai Branly, número de inventário 71.1933.6.1.D, com 77 cm de extensão. Trata-se de uma das peças de maiores dimensões existentes e tem a particularidade de incluir um conjunto de animais fantásticos, nomeadamente um centauro, um homem silvestre (ou cinocéfalo), bem como um elefante conduzido por um homem sentado no seu dorso e preso por uma corrente puxada por outro homem. De acordo com Ezio Bassani, algumas das cenas de confronto entre animais parecem ter sido decalcadas de uma gravura anónima florentina datando de c. 1500, como ocorre com o confronto entre um dragão e um leão<sup>28</sup> fic. 6.





FIG 4

### CIRCULAÇÃO DE MODELOS VISUAIS

Tal como já foi apontado por anteriores investigadores, as cenas de caça patentes nestes olifantes inspiram-se, de forma muito óbvia, em fontes iconográficas de origem europeia. Uma dessas fontes encontra-se, por exemplo, nas gravuras que compõem as margens de um livro de horas impresso em 1498, e em 1499, intitulado *Horae Beatae Mariae Virginis*. Referimo-nos a um incunábulo impresso em 1498, em Paris, na tipografia de Philippe Pigouchet para o editor Simon Vostre, e a um outro que usou as mesmas gravuras, editado em 1499, e que foi produzido na tipografia de Thielman Kerver<sup>29</sup>. Essas semelhanças são particularmente evidentes na indumentária, armamento e fisionomia dos caçadores e, em especial, na composição das cenas de caça. No olifante de Écouen o grau de mimetização das cenas de transporte de um veado morto no dorso de um cavalo é quase absoluto face às gravuras<sup>30</sup> <sub>160 a</sub> Segundo Ezio Bassani, o mesmo sucede com a marca do tipógrafo Thielman Kerver, dois unicórnios rampantes sobre um escudo com as iniciais e os símbolos do tipógrafo, adaptada pelos artífices africanos para esculpir o enquadramento do escudo real português no olifante de Turim<sup>31</sup> <sub>160 a</sub>.

Este incunábulo, aliás, teve um enorme sucesso entre os artífices africanos, tendo sido explorado na íntegra no que respeita às suas imagens. Além das cenas de caça que ocupavam as tarjas laterais ou as margens inferiores, também as cenas centrais com motivos religiosos serviram como fonte de inspiração direta para os artífices africanos. Com efeito, este livro possui várias gravuras com temas cristãos, como a Árvore de Jessé, a Visitação ou a Prisão de Cristo, que aparentam ter sido usadas como modelo para a realização de algumas peças religiosas em marfim, designadamente algumas píxides realizadas nos inícios do século XVI. 32

A maior parte dos autores considera que as imagens europeias chegariam às oficinas africanas por via de gravuras avulsas, ou desenhos de gravuras, considerando que livros ilustrados ou utensílios de aparato em metal (taças, salvas, etc.) seriam demasiado dispendiosos para ficarem ao alcance das oficinas de marfim³³. No entanto, julgamos mais provável que estas oficinas tivessem

acesso aos próprios livros impressos com gravuras sobretudo por duas vias. Independentemente da presença, rara, de eclesiásticos nos Rios de Guiné na época em causa, é possível que mercadores prósperos de origem portuguesa ou cabo-verdiana neles residentes os tivessem nas suas bibliotecas particulares, de que há evidência documental para o início do século XVII34. Além disso, há informações claras em como os livros do serviço litúrgico (tal como as vestimentas litúrgicas) eram parte integrante das oferendas diplomáticas portuguesas em África, do mesmo modo que as alfaias litúrgicas, em prata ou cobre, também eram enviadas para África. Esta prática está bem documentada, por exemplo, para a embaixada que D. Manuel enviou ao rei do Congo, em 1504, onde se incluíam órgãos, roupas de seda e brocado, cruzes, cálices e turíbulos de prata35. O mesmo ocorreu noutra embaixada organizada em 1512 ao Congo, bem como numa embaixada organizada ao Prestes João, em 1517, nas quais se incluíam hagiografias, manuais de confissão e gramáticas36. A maior parte dos estudos sobre este tema não deu a relevância merecida aos custos e esforços envolvidos nas ações diplomáticas luso-africanas, nem tem dado relevo à reciprocidade exigida ao nível dos bens de consumo e aos produtos de prestígio nas trocas comerciais, pelo menos nos mercados africanos mais exigentes e nos territórios com organização política mais forte. Nestes dois casos, para se fazer comércio, e poder adquirir os ambicionados "ouro, marfim e escravos", muitas vezes era necessário levar para troca bens mais elaborados do que simples panos, missangas, bacias de barbeiro e manilhas de cobre e latão.

No caso de também serem enviadas salvas manuelinas em prata dourada, no âmbito de oferendas diplomáticas ou como formas de facilitar negócios, ou pagar tributos a altas figuras, os motivos empregues na decoração dessas obras de aparato também podem ter servido para difundir modelos compositivos, cenas, figuras e ornamentos europeus entre os artífices africanos. A este respeito destaca-se uma salva manuelina, atualmente no Museu de San Isidoro de León, com a história de Judite e Holofernes no círculo exterior. No círculo interior



por estes tipógrafos. Destacamos, a título de exemplo. a presença de um exemplar de um livro de horas impresso em 1499 na tipografia parisiense de Phillippe Pigouchet para o editor Simon Vostre. O interesse do exemplar em questão deriva do facto de se encontrar na Biblioteca Publica e Arquivo Regional de Angra do Herofsmo, portanto na liha açoriana da Terceira. Outros exemplares, já do século XVI, encontram-se na Biblioteca Nacional de Portugal, nomeadamente a edição de 1502 (RES 329 V) e a de 1512 (RES 327 V), que têm várias diferenças face à edição anterior ao nível das gravuras.

\*\*BASSANI e FAGG. Africa and the Renaissance... p. 111-115.

\*\*HORTA. A "Guine do Cabo Verde"... p. 764-275.

\*\*BIAS, Pedro. Africa Cadental... p. 19.

\*\*DIAS, Pedro. O Espaço do Atlantico (séculos XV-XIX). História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). [s.l.]: Círculo de Leitores. 2008b (l.; ed. 1999). p. 97. SA, Isabel Guimarães. The uses of luxury: some examples from the Portuguese courts from 1480 to 1580.

\*\*Analise Social. 44 (2009). p. 589-604, especificamente p. 598.

\*\*SILVA, Nuno Vassalo. Ourivesaria Portuguesa de Aparato. Séculos XV e XVI. 15° and 16° Portuguese Ceremonial Silver. Lisboa: Scribe, 2012. p. 199.

\*\*TRNEK, Helmut; SILVA, Nuno Vassalo. Exotica. Os Descobrimentos Portuguesse e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 195-197.

\*\*MOREIRA, Rafael. "Pedro e Jorge Reinel (al.1504-60), dois cartógrafos negros na côte de D. Manuel de Portugal (1495-1521)". (Working paper). h. 3. 'Simpsiso Ibercenaricano de História da Cartografia. S. Paulo, 2010, p. 3.

desta peça, como sublinhou Nuno Vassalo e Silva, reproduz-se com inteira fidelidade as mesmas cenas de caça que decoram as margens das *Horae Beatae Mariae Virginis*, obra impressa em 1498 na tipografia de Philippe Pigouchet para o editor Simon Vostre como vimos antes³. A fortuna dessas gravuras, aliás, foi bastante grande, tanto mais que o mesmo investigador identifica estas gravuras também como um dos modelos da iconografia reproduzida num cofre cingalês realizado por volta de 1540 no Ceilão³ª. Sublinhe-se que este tipo de livros de horas impressos seriam mais facilmente encontrados entre as pequenas elites mercantis e administrativas portuguesas, em trânsito ou implantadas em África e na Ásia, do que entre os missionários, como refere com alguma ironia Rafael Moreira³º.

O grau de dependência dos olifantes face às fontes europeias tardo-medievais é também muito bem evidente no caso de certos temas e figuras. De facto, a presença de animais fantásticos como centauros, sagitários, dragões, harpias e homens silvestres significam a citação e reprodução de fontes visuais europeias, já que tais animais não integravam o bestiário africano, ou pelo menos eram criaturas que não o integravam com a mesma morfologia.

### A OSTENTAÇÃO DA RIQUEZA E A IDENTIDADE DAS ELITES PORTUGUESAS

Os olifantes são um instrumento extremamente importante na cultura e na identidade da aristocracia europeia. Estes instrumentos eram usados na guerra para comunicar com as hostes, sendo célebre a recusa heróica de Rolando tocar o seu olifante de guerra para não comprometer a retirada do exército de Carlos Magno face ao ataque dos sarracenos40. Estes instrumentos, fortemente associados à cultura de guerra, também o seriam entre os oeste-africanos, além de intervirem em rituais importantes. Exemplos observados já na segunda metade do século XVI mencionam o mesmo contexto bélico do uso de trombetas e buzinas de marfim entre os Cassangas41 na região da atual Casamansa e na Serra Leoa42.

Na Europa eram usados também nas caçadas, tanto para assustar as presas e levá-las a saírem dos seus refúgios, como para sinalizar a sua captura aos restantes membros do grupo43. O túmulo do conde D. Pedro de Barcelos, filho bastardo do rei D. Dinis, é um dos poucos monumentos funerários góticos portugueses que inclui cenas cinegéticas. Realizado na segunda metade do século XIV para o mosteiro cisterciense de Tarouca, este enorme sarcófago apresenta na face frontal uma perseguição ao javali com dois cães a abocanharem as patas e o cachaço do javali, na companhia de três lanceiros, todos eles tocando olifantes em sinal de captura bem sucedida. É particularmente interessante a escolha deste tema cinegético para o monumento fúnebre de D. Pedro, uma vez que o sepultado foi responsável por algumas das criações literárias mais relevantes da cultura literária da aristocracia portuguesa trecentista, designadamente o Livro de Linhagens e a Crónica Geral de Espanha de 1344, duas obras de enorme importância para a nobreza portuguesa, com cópias posteriores, nomeadamente a versão quatrocentista, ricamente iluminada, do segundo destes textos e que atualmente se encontra na Biblioteca da Academia das Ciências em Lisboa. Os olifantes eram, pois, peças claramente associadas à guerra e ao ócio favorito da aristocracia, a caça, sendo particularmente populares durante a Idade Média, simbolizando a virilidade, a honra e o heroísmo dos nobres.

A própria matéria de que eram feitas estas peças também sinalizava rapidamente que se tratavam de objetos de prestígio. O fascínio do marfim tem ressonâncias bíblicas, estando fortemente associado ao magnificente reinado de Salomão e algumas das suas obras mais famosas, como o seu trono de marfim, revestido a ouro fino (I Reis 10, 18-19). As riquezas que chegavam ao reino por via marítima, através da frota de Hiram, rei de Tiro, incluíam "ouro, prata, marfim, macacos e pavões" (I Reis 10, 22), pelo que Salomão "ultrapassava todos os reis da terra em riquezas e sabedoria" (I Reis 10, 23). O marfim de elefante, à semelhança do âmbar e do coral, é uma das raras matérias de origem orgânica que foi suficientemente valorizada para rivalizar com matérias mais preciosas, de origem inteiramente mineral, como as gemas ou os metais nobres, mesmo que na época se ignorasse essa proveniência orgânica. A sua origem em terras longínquas, a sua durabilidade e estabilidade, bem como a sua plasticidade, brancura e textura suave fizeram desta matéria um bem altamente apreciado ao longo da História.

Na Europa ocidental, durante o período medieval e do renascimento, o marfim dos proboscídeos foi uma matéria equiparável, em termos de simbolismo, aos materiais nobres de proveniência mineral, até pela sua origem num dos animais mais extraordinários da natureza. O impacto deste animal na sociedade europeia está bem documentado nas enciclopédias e bestiários medievais, onde o elefante é quase sempre apresentado, e representado, com um castelo de guerra sobre o lombo44. Nas raras ocasiões em que um destes paquidermes alcancava o continente, o seu efeito era tremendo, como o provam os elogiosos registos visuais e literários que alguns desses animais desafortunados receberam.

versões desta canção épica em Portugal desde o final do século XII, nomeadamente no Mosteiro de Alcobaça onde existia uma "Vita Caroli Magni et Rolandi" (BN Alc. 334). Segundo o relato de ALMADA. André Alvares de. Tratado Breve dos Rios de Guiné do Cabo Verde dês do Rio de Sanagá até os baixos de Santa Ana de todas as nações de negros que há na dita costa e de seus costumes, armas, trajos, juramentos, querras, leitura, introdução e notas de António Brásio. Lisboa, Editorial L. I. A. M., 1964 [ed. do Ms. do Porto, 1594], p. 66. 42 Segundo P. E. H. Hair citando DONELHA. Descrição da Serra Leoa..., p. 224, n. 85. BASSANI e FAGG. Africa and the Renaissance ... p. 98. <sup>41</sup>Em relação aos textos enciclopédicos citamos uma iluminura patente no livro VII do De un iverso de Rábano Mauro, existente na biblioteca da abadia de Montecassino e datada de 1022-1035 onde o elefante surge no meio de um conjunto de animais selvagens (Codex Casinensis 132, fol. 189). A respeito dos bestiários citamos também só um exemplo, em concreto uma iluminura de um manuscrito do século XIII, conservado em Oxford na Bodleyan Library, que nos mostra o paquiderme com o castelo sobre as costas, qual torre de assalto móvel (MS Bodley 764, fol. 12r). Sobre ste assunto veja-se também GSCHWEND, Annemarie Jordan. The Story of Suleyman: Celebrity elephants and other exotica in Renaissance Portugal. Zurich: Pachyderm Production, 2010. Ou seja, judeus formalmente convertidos ao cristianismo, mas que na realidade, e especialmente em África. manteriam práticas religiosas judaicas ou criptojudaicas. Sobre este assunto veja-se BROOKS, George. Eurafricans in Western Africa: commerce, social status, gender and religious observance from the sixteenth to the eighteenth-centuries Athens: Ohio University Press, 2003; MARK, Peter "Portuguese" Style and Luso -African Identity: Precolonial ambia, Sixteenth-Nineteenth Centuries. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2002; MARK e HORTA The Forgotten Diaspora...

40 Estão documentadas



Seria através destes intermediários, portanto, que os modelos documentada para os séculos XVI a XVIII, sendo muitos deles descendentes de judeus e de "cristãos novos" peninsulares  $^{45}$ canos em articulação com as elites locais, situação que está bem tentariam controlar as trocas comerciais entre europeus e afriidentitariamente constituíam um mesmo grupo na Guiné, que por euro-africanos, sobretudo luso-africanos e "lançados" que posto comercial. Ainda assim, a intermediação deveria ser feita tempo de permanência de mercadores num determinado entreque não estariam limitadas a encomendas específicas e ao curto provável que estas fossem produzidas de forma contínua, pelo Atendendo à quantidade assinalável de peças remanescentes, é tiam para África em busca de boas oportunidades de negócio. vamente acessíveis para os comerciantes e aventureiros que parnos, nomeadamente os talheres e cabos de adagas, seriam relatiregião da Serra Leoa. Aparentemente, os marinas mais pequeelevada qualidade dos artífices que trabalhavam o marfim na As fontes portuguesas de inícios do século XVI dão conta da

artísticas de contextos, e continentes, muito diferentes. que fazem a fusão, em graus desiguais, de linguagens e tradições mente produzidas para exportação, dando origem a obras únicas com temas e motivos portugueses, e europeus, sendo explicitaou em porcelana. Obras onde se combinam as tradições locais ção de obras híbridas no Ceilão, na Índia ou na China, em marrim estamos perante os mesmos princípios que motivaram a produas trocas comerciais euro-africanas e intra-africanas. No fundo, nns esculpidos uma das categorias de produtos que alimentavam provável que a sua produção ocorresse em África, sendo os mar--africanos em Lisboa. No entanto, parece-nos bastante mais lidade de ter existido uma oficina de produção de marfins lusode aparato. Com esta afirmação, claro, não excluímos a possibicenas e emblemas era muito popular, ou mesmo através de taças época designadas como "bacios de prata", onde este tipo de ticos com heraldica portuguesa, como as salvas em prata, na tugueses e afro-portugueses ou através de presentes diplomáapoio de livros de devoção privada usados por mercadores porfantásticas passariam para as mãos dos artífices locais, com o iconográficos tardo-medievais com cenas cinegéticas e figuras