

TELO DE MORAIS

COLEÇÃO

MOBILIÁRIO, ESCULTURA, PRATAS,
CERÂMICA E OUTRAS PEÇAS



CÂMARA MUNICIPAL
DE
COIMBRA



**PATRIMÓNIO
CULTURAL**

Director-Geral do Património Cultural



COLECIONAR COMO QUEM RESPIRA

Um voo rasante sobre a história do colecionismo em Portugal revela uma realidade antropológicamente interessante, decerto, mas não seguramente rica. E tal situação justamente se reflete na inexistência de uma tradição epistemológica sobre esse domínio, afinal relativamente pobre e onde, de facto, apenas nos últimos anos se ensaiaria, entre nós, primeiro um interesse, depois uma investigação académica.

Na verdade, se deixarmos de fora o colecionismo enquanto investimento (prática essencialmente contemporânea), entendendo este, antes, como ato de *amor* ou mesmo de paixão – nas próprias palavras de Telo de Moraes, proferidas em 16 de Julho de 2001, na inauguração da exposição musealizada do seu espólio, no Museu Municipal – Edifício Chiado de Coimbra e que se incluem no respetivo catálogo de pintura e desenho¹ –, compreendendo uma relação emotiva que pode, inclusive, redundar em *vício*; se aceitarmos o colecionismo como a reunião compulsiva de objetos, numa busca de representatividade assente numa coerência interna agregadora, o fenómeno, exceção feita às *coleções* de livros, partituras ou estampas, que não vêm ao caso, é, efetivamente, realidade recente. A custo nos remete para o tempo da Ilustração.

De então nos chega, com efeito, o eco de coleções mais ou menos notáveis, como essa, magnífica, de maquetas arquitetónicas, reunida por D. João V no Paço da Ribeira e, ao serviço do mesmo monarca, a prodigiosa *coleção de estampas* organizada pelos Mariette, mentores do próprio *Cabinet d'Estampes* de Luís XV; a memória, deixada por um ou outro aristocrata, sobre a aquisição, não raro por junto e na oportunidade de leilões de espólios, de *coleções de quadros*, com que dar lustre e atualizar esteticamente as suas residências; a *coleção iconográfica* de Diogo Barbosa Machado, adquirida por D. José I a fim de colmatar as dramáticas perdas ocasionadas pelo Terramoto de 1755 (e hoje glória da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro), ou, já no declinar do século, a coleção arqueológica de Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas, base das coleções do Museu de Évora.

Quase sempre, todavia, mais do que a mera sedução afetiva ou estética (na essência o escopo do colecionador-*amateur*), se ocultam nelas objetivos didáticos, de curiosidade ilustrada ou de

¹ SILVA, Raquel Henriques da, ed. lit. - Telo de Moraes : coleção : pintura e desenho. Coimbra : Câmara Municipal de Coimbra, 2009, p. 22.

(legítima) ostentação, sobrepondo-se ao comprazimento voluptuoso do olhar cultivado. Outro tanto, obviamente, presidiria, ainda em finais de Setecentos, à formação de coleções sistémicas nos domínios das ciências naturais, ao serviço das quais empreenderia Alexandre Rodrigues Ferreira a sua extraordinária *viagem filosófica* (ou de conhecimento) pelas terras da Amazónia, e que hoje enriquecem os museus universitários de Lisboa e Coimbra e deverão incluir-se no âmbito enciclopédico acima enunciado, as bibliotecas ou acervos musicais ou iconográficos, por muito que o *desejo de melhor conhecer* sempre constitua projeção natural do ato de acumular espécies (ao menos para uma acumulação culta), como o mentor da coleção que nos ocupa não deixaria igualmente de referir.

De fora do entendimento do fenómeno, no escopo em que aqui nos detemos, ficam, de igual modo, as coleções *eclesiásticas*, conceito oposto ao de coleção particular nos próprios verbetes de uma das mais remotas reflexões sobre o tema produzidas em território nacional (o *Dicionário de Pintura Portuguesa*, de Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos e José-Augusto França, editado em 1973)²: não pela sua dimensão institucional (reunidas no decurso do tempo pela Igreja), mas pelo seu carácter de *acervo patrimonial*, resultante da acumulação proporcionada pela História, em ampla parte em contexto funcional.

Outro tanto se aplica, naturalmente, às sumptuosas coleções reais, irremediavelmente mutiladas, no caso português, por sucessivas vicissitudes e que entram neste sentido de património acumulado pelo tempo, mesmo que, no seu contexto, núcleos de teor colecionístico se tivessem, aqui e além, desenvolvido. Coleção de dignidade régia e coerência intrínseca, na verdade (e relevante para uma exegese do ato de colecionar, na aceção que nos importa), tão somente a que D. Fernando II reuniu, no Paço Real das Necessidades, fundada no seu amor à arte e aos artistas e depois prolongada por seu filho, D. Luís I, estro donde brotaria a Galeria Real da Ajuda, como embrião de pinacoteca pública.

É neste húmus cultural, na verdade, que mergulha o entendimento do ato de colecionar como ele chegaria aos nossos dias – com reflexos ainda no acervo reunido pelo casal Telo de Moraes. Efetivamente, é assaz vago, antes do período romântico, quanto sabemos e mais ou menos recorrentemente se mistifica em torno de vultos ou espólios de épocas mais recuadas e é então, de facto, que se estabelece um paradigma, de *amador de objetos*, de maior ou menor sofisticação (declinado por pintura, escultura e *antiguidades*), que chegaria até aos dias de hoje e nos reporta ainda, não raro, à leitura de *Os Maias* e às páginas queirosianas sobre a constituição do Ramallete enquanto décor e ao cultivo do *bric-à-brac* como dandismo e atitude cultural. É esse mesmo cenário, efetivamente, que claramente reconhecemos, em plena sincronia e devidamente amplificado, nos ambientes que as velhas imagens nos devolvem sobre as áreas privadas do Paço das Necessidades, seja com D. Fernando II ou ainda com D. Carlos I – e D. Manuel II estenderia à sua residência de exílio em Fullwel Park. Como é ele que

² CHICÓ, Mário Tavares ; SANTOS, Armando Vieira ; FRANÇA, José-Augusto - Dicionário da pintura universal. Lisboa : Estúdios Cor, 1962-1973, s.v. "Coleções Eclesiásticas" e "Coleções Particulares", pp. 87 e 88-90.

surpreendemos igualmente em colecionadores contemporâneos, como os duques de Palmela ou o banqueiro Burnay³: A coleção é o *habitat* do colecionador (e nisso entra uma parte substantiva do seu *ethos*), mesclando, com naturalidade, o prazer estético e a funcionalidade, numa atitude que, de resto, presidiria ao movimento artístico contemporâneo *Arts and Crafts*, derivando, mais tarde, no cosmopolitismo elegante da Arte Nova.

Como é ainda de então que nos chegaria, em paralelo, o conceito de museu enquanto coleção pública: o atual Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), emergiria, paradigmaticamente, do êxito estrondoso que então rodeou a organização da *Exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e espanhola*, em 1882, para cuja organização contribuiriam numerosos colecionadores privados e, desde logo, os próprios monarcas, D. Fernando II e D. Luís I. E, com ele, não tardaria a criar corpo o conceito de casa-museu, cristalizando, em torno da evocação *reconstituída* da personalidade musealizada, a dos ambientes e objetos que acumulou (coleccionou) e lhe enquadraram a existência, permitindo fixar-lhe um retrato ideal tardo-romântico.

Assim, na verdade, com José Relvas e a Casa dos Patudos e o seu notável espólio; assim com Anastácio Gonçalves e a casa que fora de Malhoa (casa e coleção simbioticamente incorporados, no objetivo que presidiu à sua própria aquisição pelo erudito médico oftalmologista); assim com José Régio, em versão dupla de Portalegre e Vila do Conde; assim ainda, recentemente, em alternativa mais complexa, com a Casa-Museu Passos Canavarro, em Santarém, para citar somente um punhado de casos, de relevância patrimonial, de entre um vasto elenco de todos conhecido. De semelhante tentação, porém, fugiriam argutamente José Carlos e Maria Emília Telo de Moraes, ocultando-se a si mesmos por detrás do acervo por ambos reunido.

Uma parte da coleção pelo casal constituída, todavia (pode bem assumir-se que o espólio acumulado compreende duas grandes áreas, correspondentes, de resto, aos dois volumes em que se processa o seu estudo e divulgação) – a de pintura e desenho –, tem um norte, que o tempo amadureceu e definiu: e se desvenda na referida alocação, retomando, sintomaticamente, o repto lançado pelo seu autor mais de um quarto de século atrás: a criação de um Museu de Arte Contemporânea em Coimbra⁴, que em nossos dias parece, enfim, materializar-se.

Nesse sentido, a reunião, nos limites proporcionados pelos meios de fortuna, de um núcleo configurando, nas palavras de Raquel Henriques da Silva, uma *pequena mas qualificada coleção*, compondo uma “*súmula de século e meio de história da pintura portuguesa, com algumas peças de exceção de autores referenciais*”, espólio a cuja reconstituição o casal Telo de Moraes se dedicaria ato contínuo ao ingresso da primeira parte no Museu Municipal de Coimbra – Edifício Chiado – sem ocultar a intenção de, por seu intermédio, poder “*a cidade começar um museu de arte contemporânea que não tem; a esse núcleo poderão mecenas e outros colecionadores contribuir de maneira decisiva para a realização de tão desejado*

³ SERRÃO, Vítor - As coleções artísticas Sousa e Holstein/Palmela : notas sobre um recheio coleccionístico de excepção. In UMA FAMÍLIA DE COLECCIONADORES : poder e cultura : antiga coleção Palmela. 1ª ed. Lisboa : IPM. Casa-Museu Anastácio Gonçalves, 2001, p. 11.

⁴ SILVA, Raquel Henriques da, ed. lit. - Telo de Moraes : coleção : pintura e desenho. Coimbra : Câmara Municipal de Coimbra, 2009, p. 23.

museu”⁵ –, afasta-se do escopo atrás enunciado, enfileirando antes, mesmo que remotamente, nos objetivos que conduziriam D. Luís I a propiciar, por intermédio da sua pinacoteca, a formação da Galeria Real da Ajuda.

A aventura coimbrã enquadra-se, com efeito – e importa ressaltá-lo – no diminuto campo de um colecionismo que amadurece a sua vocação em orientação a uma vertente institucional e pública, preenchendo uma lacuna claramente identificada e por isso determinadamente vocacionado para os domínios da criação contemporânea, mesmo que, no seu caso, com antecedentes românticos e naturalistas e alguma episódica atenção a referências estéticas anteriores. A *Coleção Telo de Morais* e a disponibilidade para a sua fruição pública, na verdade, inscrevem-se entre nós no austero grupo onde, por junto, se reúnem o *Núcleo de Arte Contemporânea – Doação José-Augusto França*, de Tomar (porém desprovido das obras mais significativas reunidas pelo doador); a *Elipse Foundation for Contemporary Art Collection*, de Cascais; o *Centro de Arte Manuel de Brito*, de Oeiras; o *Museu Coleção Berardo de Arte Moderna e Contemporânea*, de Lisboa; o *Museu de Arte Contemporânea Coleção António Cachola*, de Elvas, a *Fundação António Prates*, de Ponte de Sor (já desativada enquanto museu) e o *Museu do ‘Design’ e da Moda Coleção Francisco Capelo*, de Lisboa, todos significativamente constituídos na primeira década do século XXI. Grupo esse (e atitude) onde, importa referir, a *Coleção Telo de Morais* se inscreve com pioneirismo⁶.

Caso diverso é, porém, o das restantes áreas abrangidas pela coleção e em simultâneo disponibilizadas à fruição pública no âmbito do Museu Municipal – Edifício Chiado e justamente constituem a matéria que agora nos ocupa: o núcleo de escultura, reunido sem preocupações sistémicas – “*Em virtude da nossa confissão cristã, não será de estranhar que a ‘escultura’ seja na maioria constituída por imaginária religiosa*”, elucidaria o próprio Colecionador – e aquilo a que chama o “*grupo diversificado das Artes Decorativas*” (mobiliário, ourivesaria, arte oriental e todo um mundo heterogéneo de objetos, reunidos no decurso de décadas), onde, não obstante, entende (e com justiça) “*merecer destaque o de cerâmica chinesa*”, âmbito no qual, de novo, se imiscuiria, nas dobras do amor e do vício, uma curiosidade *filosófica*, por isso que “*o seu estudo minucioso e imprescindível se converte num verdadeiro desafio e numa exigente sedução*”⁷.

Porém, no exterior da pintura enquanto disciplina, o colecionismo de José Carlos e Maria Emília Telo de Morais remete, naturalmente, para outras ancestralidades, necessariamente mais conservadoras. Deverá enquadrar-se antes, mais latamente, no contexto do que poderemos designar de um *coleccionismo português*, que importará delimitar, radicado ainda, mais ou menos remotamente, na tradição oitocentista – onde sempre “*o bricabraque tinha maior importância que a pintura, por razões de gosto, de cultura e de moda*”, como referiria o citado

⁵ SILVA, Raquel Henriques da, ed. lit. - *Telo de Morais : coleção : pintura e desenho*. Coimbra : Câmara Municipal de Coimbra, 2009, pp. 17 e 33.

⁶ DUARTE, Adelaide Manuela da Costa - *Da Coleção ao Museu : o colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal, na segunda metade do século XX : contributos para a história da museologia*. Coimbra : Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012. Tese de doutoramento policopiada, pp. 32-33.

⁷ SILVA, Raquel Henriques da, ed. lit. - *Telo de Morais : coleção : pintura e desenho*. Coimbra : Câmara Municipal de Coimbra, 2009, p. 22.

Dicionário de Pintura Portuguesa na sua ponderação das coleções particulares⁸ –, não sem sublinhar devidamente o esforço colocado na constituição metódica do acervo de pintura (e mesmo no de cerâmica oriental) e a sua evidente desproporcionalidade (e o correlativo mérito) em relação aos meios de fortuna (ou condições de acessibilidade) das situações afins atrás referenciadas. É, de facto, no contexto do colecionismo cultivado em Portugal na segunda metade do século XX, onde a coleção se assume como *habitat* do colecionador, que este *grupo diversificado das Artes Decorativas* e mesmo o espólio de escultura (imaginária religiosa, talha e marfins orientais, pela maior parte), adquirem a sua inteligibilidade intrínseca, possibilitando uma leitura coerente com a área paralela da pintura e desenho e integrando simultaneamente a atenção prestada ao núcleo da cerâmica chinesa, em cuja constituição reconhecemos a mesma persistência e idêntico comprazimento de investigação.

Neste âmbito, onde é possível identificar um *típico gosto português*⁹ como elemento unificador, centrado na valorização das artes decorativas nacionais (ou nesse marco intelegíveis) – com destaque para o mobiliário português, as pratas, as faianças, a porcelana chinesa, as artes luso-orientais –, a *Coleção Telo de Morais* inscreve-se num entramado claramente reconhecível, na esteira de outras, mais ou menos contemporâneas, como as reunidas por José Abecassis, Mário de Gusmão Madeira, António Capucho, Maldonado de Freitas, Jorge de Brito, Francisco de Barros e Sá, Guilherme Moreira, o já referido Anastácio Gonçalves (*portuguesa* ainda na pintura, como, aliás, igualmente será a de Telo de Morais), Ricardo do Espírito Santo Silva, Pedro Lima, Manuel Amador Valente, Juvenal Esteves, Francisco Hipólito Raposo, Francisco de Castro Pina, Humberto Müller, Ruben Andresen Leitão (Ruben A.), João Gonçalo do Amaral Cabral, João Teixeira, etc. Coleções essas onde, transversalmente, se vislumbra no propósito do colecionador a “*atitude patriótica de fazer reter, dentro das nossas fronteiras, o que de melhor se tinha acumulado em território nacional ao longo dos séculos*”¹⁰; coleções, contudo, em grande parte constituídas, objetivamente, com outros meios de fortuna, beneficiando de outra centralidade em relação ao mercado antiquário e mesmo de outra militância crítica (une, não raro, estas personalidades, a sua comparticipação em tertúlias de amadores centradas no meio lisboeta).

Coleções, todavia, pela maior parte dispersas, por venda no mesmo mercado antiquário, com a morte do seu constituidor, com as contadas exceções das de Anastácio Gonçalves (legando o seu espólio inteiro ao Estado Português – origem da respetiva Casa-Museu), de Ricardo do Espírito Santo Silva (base do Museu de Artes Decorativas que tem o seu nome), de Ernesto de Vilhena (cujos herdeiros doariam ao Museu Nacional de Arte Antiga – MNAA, o núcleo de escultura medieval), de Guilherme de Barros e Sá (onde igualmente ao MNAA seria concedida a prerrogativa de seleccionar quanto lhe interessasse no esplêndido acervo de ourivesaria),

⁸ CHICÓ, Mário Tavares ; SANTOS, Armando Vieira ; FRANÇA, José-Augusto - Dicionário da pintura universal. Lisboa : Estúdios Cor, 1962-1973, s.v. “Coleções Eclesiásticas” e “Coleções Particulares”, pp. 89-90.

⁹ BASTOS, Celina ; FRANCO, Anísio - Coleccionar Português : a Coleção de Francisco de Castro Pina. In COLECCIONAR em Portugal : doação Castro Pina. Lisboa : IMC. Museu Nacional de Arte Antiga ; SCML, 2011. ISBN 978-972-776-432-7.

CHICÓ, Mário Tavares ; SANTOS, Armando Vieira ; FRANÇA, José-Augusto - Dicionário da pintura universal. Lisboa : Estúdios Cor, 1962-1973, s.v. “Coleções Eclesiásticas” e “Coleções Particulares”, pp. 19-20.

¹⁰ *Ibidem*, p. 22.

ou ainda de Francisco de Castro Pina, já recentemente, cuja coleção, de quase 900 peças, inteiramente doada por sua viúva ao mesmo Museu, seria objeto da exposição sintomaticamente designada *Coleccionar em Portugal. Doação Castro Pina*, em 2011¹¹.

A despeito do seu tópico comum de remissão em relação ao *património nacional*, que lhes outorgaria uma vocação generalista, com frequência estas mesmas coleções se comprazem no desenvolvimento sistémico de áreas de interesse, que se convertem, assim, em *pontos fortes*, em associação a áreas informais (mas não irrelevantes) de investigação do respetivo mentor: assim com Anastácio Gonçalves e a pintura naturalista e porcelana chinesa; assim com Ernesto de Vilhena e a escultura medieval portuguesa; assim com Barros e Sá e a ourivesaria; assim com Castro Pina e a cerâmica nacional. Assim com Telo de Moraes e o binómio pintura portuguesa – cerâmica oriental. E por isso, mau grado o quadro efémero que marcaria globalmente a sua existência, a constituição destas coleções contribuiria ativamente para ampliar o conhecimento e estudo desses patrimónios, para lá do círculo, necessariamente confinado, das coleções públicas – que, justamente, em algumas felizes situações, por este modo se permitiria enriquecer.

O interesse académico pelo colecionismo seria, pois, precedido mesmo (e acompanhado) da divulgação de obras inscritas em coleções particulares, seja por ocasião de exposições temáticas, seja no âmbito da historiografia da especialidade, seja ainda em quadro específico monográfico, de que são exemplos clássicos, depois dos trabalhos pioneiros de José Queiroz, *Cerâmica portuguesa e outros estudos* (1907) e de Alfredo Guimarães e Albano Sardoeira, *Mobiliário artístico português: elementos para a sua história* (1924), obras como *Leitos e camilhas portuguesas*, de José Nascimento (1950), *Cadeiras portuguesas*, de Augusto Cardoso Pinto (1952), *Loiça brasonada*, de José de Campos e Sousa (1962), *O Móvel pintado em Portugal*, de Artur de Sandão (1966), *Ourivesaria portuguesa nas coleções particulares*, de Reynaldo dos Santos e Irene Quilhó (2ª edição, revista e ampliada, 1974), *Faiança portuguesa: séculos XVIII a XIX*, de Artur de Sandão (1976), *A casa das porcelanas. Cerâmica chinesa da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, de Maria Antónia Pinto de Matos (1996), *Heráldica portuguesa na porcelana Ming*, de Pedro Dias (2010), ou *Pratas portuguesas em coleções particulares. Sécs. XV a XIX*, de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (1998), a quem se deve, aliás, a metódica divulgação de acervos privados do Norte do País, nos domínios da ourivesaria e joalheria. O avanço do conhecimento científico na área das designadas artes decorativas muito deve, pois, a coleções e colecionadores.

É neste contexto que a coleção que aqui se apresenta muito releva e ocupa de direito o seu lugar, no marco específico da sua constituição, entre os limites físicos do aro regional, com recurso a cujo mercado seria maioritariamente construída, e, obviamente, os próprios recursos financeiros disponíveis – “à medida das posses do casal”, como o próprio Telo de Moraes, médico-artista (que não apenas médico-amador), se não esqueceria de referir¹². Coleção nesse sentido desproporcionada e que não deixa, por isso, de suscitar admiração, enquanto obra

¹¹ COLECCIONAR em Portugal : doação Castro Pina. Lisboa : IMC, Museu Nacional de Arte Antiga ; SCML, 2011.

¹² SILVA, Raquel Henriques da, ed. lit. - Telo de Moraes : coleção : pintura e desenho. Coimbra : Câmara Municipal de Coimbra, 2009, p. 21.

(afinal tão somente parcial) de uma vida (ou de duas, fundidas numa: José Carlos e Maria Emília).

O maior património com que pôde contar (o que nunca faltou) foi, desse modo, com o entusiasmo, permanentemente juvenil, que presidiu à sua tecitura, urdida fio a fio, num ato de *amor*, de sempre renovada *paixão* e do benigno e saudável *vício* de nunca desistir, numa relação feliz do casal com cada (novo) objeto, que mais não será – atrevemo-nos a julgar com o privilégio de quem *de sempre* os conheceu – que o sal que temperou a sua própria união, afinal o elo central de toda a história que a sua própria constituição relata.

Uma coleção construída *como quem respira*, no ritmo fruído a meias dos dias de uma vida partilhada a dois. Nesse sentido, pede meças a muitas. Nesse sentido se entendeu dever frutificar em dom e em partilha, que a sua exposição no Museu Municipal – Edifício Chiado objetivamente configura. Nesse sentido, será lá nos confins da Beira, cremos, perto da Viseu natal dos Telos e dos Morais que, *mutatis mutandis*, se poderá reconhecer-lhe o paradigma: na utopia entusiasta de Abel de Lacerda, convocando generosidades inverosímeis, com vista a construir, com fé inabalável, no seu Caramulo, um museu original, feito das colaborações generosas e por si galvanizadas de colecionadores amantes de artes plásticas, artistas incluídos.

Energia de onde nasceria, em tempo também inverosímil, um museu inverosímil no mais inverosímil dos locais. Aqui chegados, os Telo de Morais ainda não pararam (não sabem parar): a casa de ambos não tardou a encher-se de novos móveis e de novos quadros. Agora direcionados com vista a promover o fito desejado: a criação (um dia) do museu que a Coimbra falta: um Museu de Arte Contemporânea. Pudesse o seu modelo replicar-se – mesmo que, quem os conhece, saiba serem (ambos) únicos e irrepetíveis.

Uma palavra final merece, naturalmente, o empenho do próprio Museu Municipal – Edifício Chiado de Coimbra na valorização, estudo e divulgação do notável acervo de que é o mais zeloso guardião. Este livro é, assim, na sua essência, fruto da determinação da instituição e da tenacidade de Berta Duarte e da equipa que, dia a dia, faz dele uma instituição viva e colaborou na sua realização – neste caso se impondo uma referência especial a Joana Barata, Paula Moura Relvas e Ângela Tavares Rente. E assim pôde ele reunir, como se impunha (reunir em torno do acervo generosamente legado pelo casal Telo de Morais), uma equipa pluridisciplinar, como exigia a diversidade de domínios por que se reparte este setor da coleção, sob a forma de um nutrido punhado de especialistas de referência nas diversas áreas – Maria Antónia Pinto de Matos, figura incontornável no estudo da cerâmica, designadamente oriental e por isso eminente diretora do Museu Nacional do Azulejo; Maria da Conceição Borges de Sousa, Luísa Penalva e Anísio Franco, de igual modo reputados especialistas em cada um dos temas de que aqui tratam, na condição que partilham de conservadores do primeiro museu nacional (o MNAA), respetivamente, de mobiliário e artes orientais, de ourivesaria e de escultura. Na estrita congregação deste notável grupo se encerra, em toda a extensão, a consagração plena da Coleção Telo de Morais. E se lhe faz elementar justiça.

António Filipe Pimentel

A COLEÇÃO ENQUANTO HABITAT

MOBILIÁRIO EUROPEU E ORIENTAL

Não existiam *quadros* na casa em que, em Viseu, se criou José Carlos Telo de Morais: “Havia retratos, muitos retratos, pintura não”, afirmaria o próprio, intimado a evocar onde educara o gosto, onde lhe haveriam de nascer, um após o outro, a *paixão* e o *vício* do objeto, depois da arte¹. Não custa, decerto, evocar-lhe o ambiente, naturalmente regulado pelo padrão médio do cenário doméstico da casa portuguesa de província, no quadro de uma *família, digamos, afidalgada*, como a fixaria na sua evocação: sólidos móveis, de madeiras lustradas pelo cuidado de uma ancestral manutenção, numa heterogenia onde avultaria, certamente, em ambiente ainda *fin de siècle*, uma que outra peça de maior ponderação e estima – em regra acumulada ao ritmo das efemérides familiares ou de heranças e partilhas; o fulgor das pratas, polidas, sobre a mesa e aparadores da sala de jantar (o coração da casa e o cómodo, sobre todos, onde se codificava o *status*), ou brilhando sobre o linho gomado das toalhas nas grandes ocasiões de reunião social ou familiar; as loiças, velhas porcelanas do Oriente, iluminando, aqui e além, móveis e paredes (ou as europeias, da Vista Alegre ou de *velho Paris*), tudo sob o olhar, grave e sisudo, dos *retratos, muitos retratos*, de familiares vivos e defuntos. E algures, decerto num canto secundário, a pícara litografia dos abades, no ato de brindar com Porto Calém, que alguém entendera encaixilhar e onde o então jovem futuro colecionador-artista entenderia ensaiar as primícias da sua vocação (discreta) de pintor, em adusta adição de óculos, pêras ou bigodes aos bonacheirões protagonistas². Nesse mundo abriria pela primeira vez os olhos, na irracionalidade de um olhar infante-juvenil, à sedução pela sensualidade da forma, do brilho, da textura, que mais não faria, com efeito, que intensificar-se pelo tempo além. Nesse mundo se lhe inocularia o amor do objeto, numa relação fiel e para a vida – relação depois temperada e de contínuo maturada (como na pintura), no estudo e na leitura. Aos 12 anos, porém, uma experiência iniciática haveria de marcar-lhe o percurso, imprimindo uma orientação sistémica ao que fora até então, essencialmente, uma relação de sensualidade pura (sem necessariamente a comprometer): frequentando o Liceu Alves Martins, o extraordinário magistério de Francisco Almeida Moreira, militar, professor de ginástica, amante de arte e esclarecido colecionador, isolado na urbe no seu próprio carisma, projeta-o (como faria a tantos outros) no horizonte novo que resultaria da possibilidade de contemplar esses objetos (de permeio com pintura, com *quadros*) agora criticamente inscritos, em contexto formal e histórico, ao franquear-lhes as portas da instituição que dirigia e da qual seria o verdadeiro fundador: o Museu de Grão Vasco. Aí, onde, de permeio com a obra do mestre tutelar, cintilavam de novo móveis, pratas, loiças (e depois na própria residência do capitão Moreira, onde haveria de aceder, já numa consciência de devoto), aprenderia a *ver* – “Porque eu via lá um renascentista, que é o *S. Pedro* e via em Tarouca o mesmo *S. Pedro*, mas ainda gótico!”³. E aprenderia a distinguir, pouco a pouco, épocas, estilos, materiais e o mundo complexo e fascinante das origens, formas e funções, num aprendizado, de facto, sem alicerces no currículo escolar.

A prática da Medicina, primeiro em Castelo Branco, depois em Coimbra, dando-lhe, *sem nunca querer ser rico*, a necessária estabilidade financeira; a própria estabilidade decorrente do início de uma vida familiar, após o casamento com Maria Emília, e, com ela, a construção mental (antes que material) de um *habitat* para ambos, bem como o natural decurso das heranças,

¹ SILVA, Raquel Henriques da, ed. lit. - Telo de Morais : coleção : pintura e desenho. Coimbra : Câmara Municipal de Coimbra, 2009, p. 28.

² *Ibidem*, p. 28.

³ *Ibidem*, p. 28.

promoveriam, quase insensivelmente, o desenvolvimento de um acervo de móveis, articulado entre as necessidades funcionais e o comprazimento estético, à medida que, um a um, também os quadros vão agora entrando, outorgando à coleção (antes ainda que em consciência o fosse) um sentido precocemente crítico. Mas assumindo-a desde logo como *habitat*. Nesse sentido e como é natural, não partilharia o domínio estrito do mobiliário do escopo narrativo desde cedo outorgado ao acervo de pintura e desenho, antes objetivamente se articulando com as condicionantes materiais que enquadrariam a existência do casal: a saber, a sua própria casa – mesmo que, pouco a pouco, pela metódica aposta na qualidade e inquestionável beleza das espécies aí acumuladas, objetivamente em muito superior à média ostentada no seu círculo amplo de relações, esta pudesse configurar, para os que tinham o privilégio de frequentá-la, a noção de um autêntico *museu*...

É, pois, essencialmente no quadro da sua própria repartição vital, que aí se vão acumulando, num universo densamente povoado e objetivamente *coleccionista* na sua apresentação – porém indeclinavelmente habitado e habitável –, mesas, mesinhas e bufetes de múltiplos usos e funções; cómodas e contadores; estantes e armários; leitos, cadeiras, tamboretos e *fauteils*; maquinas de oratório, espelhos ou cofres, pela maior parte paulatinamente adquiridos no meio antiquário regional ou, menos frequentemente, lisboeta, de que o Museu Municipal – Edifício Chiado viria a colher cerca de seis dezenas de exemplares. Alguns setores, como o das cómodas ou o dos móveis de assento, orientados também, decerto, por necessidades de ordem prática, alcançariam uma extensão quase pedagógica, não raro apostando em sequências de pares, num contexto de gosto onde tanto pesaria a tradição do consumo nacional nesta matéria (sucessivamente bebido na casa família, nas próprias expedições pedagógicas aos acervos do Museu de Grão Vasco e do capitão Almeida Moreira e, pouco a pouco, no conhecimento ampliado a outras coleções individuais de referência), como a intenção de reunir modelos representativos do percurso evolutivo da produção nacional, na esteira, de facto, de outras coleções afins, com as quais, como é natural, a do casal Telo de Moraes se inter-relacionava, mesmo que, por naturais razões, nas limitações da funcionalidade⁴.

Nesse sentido, merecem destaque os dois leitos seiscentistas de tradição maneirista (um já agitado pelo frémido barroco dos *torcidos e tremidos*), os diversos exemplares de cómodas e mesas de encostar, em madeiras preciosas, de *estilo D. Maria* ou os diversos espelhos de talha barroca ou *D. José*, em madeiras sedosas e ornatos sublinhados a ouro, as maquinas de oratório, igualmente no gosto *D. José* e, certamente, o diversificado conjunto de cadeiras (com e sem braços), por regra emparelhadas, pela maior parte ilustrativas (mesmo que com mais remotos exemplares) do êxito conhecido em Portugal, na segunda metade do século XVIII, pelos modelos de importação inglesa divulgados por Thomas Chippendale e George Haplewhite, que justamente correspondem à introdução nos ambientes domésticos da aliança entre conforto e estética. A par, contudo, regista-se um investimento objetivamente crítico no mobiliário de tradição seiscentista, especialmente ilustrado num contador, numa pequena mesa costureira de encostar, num par de leitos, em cadeiras *de sola* – e no que testemunha o confronto cultural luso com o Oriente, seja em relação à Índia (caso do contador indo-português e do escritório), seja à China (com um armário). Uma pequena secretária de gosto francês, de finos embutidos e aplicações de bronze, ao invés, avulta isoladamente como um *bibelot* num quadro aquisitivo objetivamente marcado, neste domínio, por um gosto nacional.

No contexto de um acervo global objetivamente vasto e insuscetível, por isso mesmo, de detalhar neste local, algumas espécies exigem, todavia, inegável atenção e por isso aqui emergem com a visibilidade que amplamente justificam. É o caso do contador de pau-santo e vinhático, adquirido em Lisboa, característico da produção portuguesa de finais do século XVII, com os seus frisos ondedados (de *tremidos*), as pernas torneadas (de *torcidos*), assentes em bolachas e o avental entalhado, num gosto ainda tardio de *brutescos*, onde emerge já, timidamente, a linguagem barroca pouco a pouco emergente no sóbrio mobiliário nacional. Será o caso, também, da cómoda de pau-santo, outrora integrante da importante coleção conimbricense dos condes de Ameal (adquirida na Figueira da Foz, anos após a sua infausta dispersão), de uma maquina de oratório, em castanho escurecido, ou da bela cadeira de secretária, ainda de pau-santo e assento de couro, aquisição coimbrã, móveis todos que, porém, representam a qualidade da produção nacional num âmbito cronológico mais tardio, já bem entrada a segunda metade de Setecentos. A primeira, de facto, com as belas ferragens de latão originais fulgindo ainda no acetinado da madeira, e a ampla elegância do seu bojo sobre as pernas curtas e galbadas e os delicados pés *de garra e bola*, constitui belo exemplar daquele que será, porventura (como o contador e o bufete o tinham sido para o século anterior) o móvel sobre todos emblemático do *século das*

⁴ SOUSA, Maria da Conceição Borges de – Mobiliário. In COLECCIONAR em Portugal: doação Castro Pina. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2011, p. 28.

luzes, na multifuncionalidade do seu uso, que denuncia a crescente civilidade da vida familiar; a segunda, maquina devocional ou oratório, destinado a assentar sobre móvel de apoio (eventualmente cómoda, como a atrás tratada), de exuberante decoração interna – oculta na intimidade de aposentos privados ou, ao invés, exibida em salas, num decorativismo piedoso culturalmente enraizado na própria religiosidade do viver doméstico –, não deixa de denunciar, na exuberância nortenha do seu fabrico original, contaminações exógenas do mobiliário inglês de Chippendale; enfim a cadeira, de igual modo adquirida no mercado antiquário coimbrão e também ela impregnada da influência inglesa, datável do último quartel do século, constitui exemplar, fino e raro, no seu próprio uso funcional e masculino (dita *de secretária*), de um intimismo renovado, indutor de hábitos de conforto e de gradual informalidade, que denota igualmente uma redefinição dos interiores domésticos: alterações que irão por sua vez implicar uma maior importância dada ao mobiliário, justamente repercutida numa súbita proliferação formal dos móveis de assento, com novas e inusitadas designações decorrentes do seu uso. Donde a associação desta cadeira ao núcleo concreto de móveis e objetos idealizados especificamente para a prática da escrita, em atividades de ordem intelectual, administrativa ou comercial. Donde o valor cultural que sempre se associa a cada móvel em casa dos Telo de Moraes. É justamente este fenómeno, de diversificação tipológica dos móveis (num quadro civilizacional afinal adequado à fruição contemporânea) que ilustra, no diversificado conjunto reunido pelo casal, o elegante par de cadeiras de braços, em nogueira e palhinha, datável do último quartel do século XVIII, adquirido a um conhecido antiquário de Condeixa. De costas abauladas, na designação francesa consagrada de *en cabriolet*, mesmo que, uma vez mais, devedor dos modelos divulgados em Inglaterra por Thomas Chippendale, com delicados labores de gosto *rocaille*, testemunha uma ampla e feliz fortuna do modelo, no mercado setecentista português, ao mesmo tempo que, na sua elegante sobriedade, denuncia já uma iminente alteração do gosto, exuberantemente demonstrada na esplêndida cómoda de pau-cetim, pau-santo e pau-rosa, com tampo de mármore. Produção portuguesa do último quartel do século XVIII, adquirida na Figueira da Foz, afirma, de facto, na sua rica decoração marchetada de motivos geométricos, um novo gosto, de orientação classicizante, inspirado no mobiliário francês do período de Luis XVI, mesmo que difundido em Portugal, de novo, por intermédio do mobiliário inglês. Um caso à parte, porém, será o que protagoniza o faldistório, obra de finais do século XVIII ou mesmo do XIX, de uso litúrgico, destinado a ser vestido, de almofada e saia, em associação com as vestes sacerdotais nas cores convencionais e que aqui surge na sua integridade estrutural, com benefícios funcionais e pedagógicos.

Dois outros casos denunciarão, enfim, a abertura da coleção Telo de Moraes ao universo produtivo de influência portuguesa, concretamente a Índia: um contador indo-português, belo móvel goês, de teca e sissó de produção seiscentista e um pequeno escritório de origem mogol, igualmente em teca, sissó e embutidos de marfim e latão, dos séculos XVI/XVII, de Gujarate ou Sínde, adquirido em Coimbra no refinado estabelecimento de Jacinto Silva, bom exemplar do sincretismo estético local. As peças destacadas e criticamente analisadas nesta obra mais não são, contudo, que pontos luminosos, credores de objetiva atenção, num acervo global que, *parecendo um museu*, pela qualidade das espécies e pelo gosto inquestionável da apresentação, sempre se recusou objetivamente a sê-lo. Antes foi, na estrita ligação funcional e técnica que patenteia em relação às necessidades vitais de quem o reuniu, a melhor testemunha do sábio norte que presidiu à sua agregação: o de ser, antes que a generosidade do casal dele voluntariamente se despojasse, uma coleção feita para habitar.

António Filipe Pimentel

ESCULTURA, IMAGINÁRIA E MARFINS: ENTRE ARTE E DEVOÇÃO

Ponderando sobre a presença, no acervo reunido no decurso da vida, da disciplina que genericamente se chama de *escultura*, afirmaria José Carlos Telo de Moraes: “Em virtude da nossa confissão cristã, não será de estranhar que a ‘escultura’ seja na maioria constituída por imaginária religiosa”¹. Efetivamente, com uma presença dominante de exemplares de carácter devocional, entre portugueses, europeus e luso-euro-orientais, mau grado uma que outra incursão em domínios mais contemporâneos, e – de todo – sem preocupações de carácter sistémico (que, à margem do núcleo central da pintura e do desenho, se reconhecem contaminar ainda as áreas do mobiliário ou da ourivesaria), a escultura (cuja integração na coleção Telo de Moraes o seu próprio mentor resumiria na rápida referência que acima se regista) ocuparia decididamente um lugar periférico (mesmo que não despidendo, nas suas cinquenta peças) nas respetivas preocupações. Assim mesmo, ser-lhe-ia impossível, afigura-se, escapar de todo à sua apetência atávica pela criação de núcleos, potencialmente mais ilustrativos, como sucederia decididamente na imaginária barroca (em madeira ou barro) e mesmo nos marfins, áreas ambas da predileção do colecionismo português novecentista.

Neste último domínio, com efeito, avultam um Cristo crucificado, uma Virgem com o Menino e uma Santa Teresa de Ávila, peças todas de origem goesa, de produção seiscentista, além de uma interessante placa de madrepérola, representando o Calvário, de igual modo produzida no século XVII, na China ou Filipinas, adquirida em Coimbra e que configura um raro espécime ilustrativo da expansão, a essas paragens, no rasto da disseminação da devoção cristológica de influência franciscana, de uma produção que reproduz, às mãos dos artífices locais, a iconografia difundida na gravura, em acordo com uma prática artística (de fidelizado consumo) que parece ter-se difundido a partir da Terra Santa. Por seu turno a imagem de Cristo em marfim, produção indo-portuguesa datável da primeira metade de Seiscentos e adquirida na Figueira da Foz, com os seus 36 cm de alto, testemunha o papel representado pelos artistas locais na produção massiva de uma imaginária indispensável à evangelização do território, mobilizando a consabida mestria dos artífices da Índia no trabalho do marfim, de novo a partir dos modelos icónicos fornecidos pela gravura, num sincretismo estético que desde cedo estimularia um ativo mercado de consumo, que, justamente, conheceria na figuração do Crucificado o seu *topos* mais representativo e extenso, a que se seguiriam os conhecidos *Meninos Jesus Bom Pastor* e as obras produzidas no quadro da devoção mariana, com destaque para a ampla divulgação do tema da Imaculada Conceição. É neste contexto que se inscreve a pequena escultura da Virgem com o Menino (16 cm), igualmente de produção goesa seiscentista, aquisição coimbrã, numa tipologia comum, justamente evocativa da Imaculada Conceição, da devoção do rosário e do Menino *Salvador do Mundo*, num modelo cuja fortuna se manterá inalterável por toda a centúria e onde, uma vez mais, se reconhece a influência franciscana na missão do território, expressa no sincretismo entre a devoção imaculista (presente na representação do crescente lunar) e a de Jesus Menino, que sua Mãe soergue nos braços. De finais da centúria mas de produção afim (e de igual modo adquirida em Coimbra) é a representação de Santa Teresa de Ávila, de escala aproximada (14,5 cm), obra, ao invés, em extremo rara e onde, uma vez mais, podemos pressentir a influência da iconografia ocidental numa figuração eclética, onde a palmeira aberta em leque constituirá hipotética interpretação local da árvore da vida, numa generalização do enquadramento de ramagens que

¹ SILVA, Raquel Henriques da, ed. lit. - Telo de Moraes : colecção : pintura e desenho. Coimbra : Câmara Municipal de Coimbra, 2009, p. 22.

envolve, em regra, a figuração do Bom Pastor. A mais antiga peça do acervo escultórico da coleção Telo de Morais é também uma obra isolada e de assinalável qualidade: um pequeno mas precioso relevo de alabastro, produção flamenga de Malines (8,3 cm de altura), adquirido em Lisboa, representativo da euforia produtiva gerada na cidade na segunda metade do século XVI e nos primeiros vinte e cinco anos do seguinte, tirando partido da ductilidade e *morbidezza* da matéria-prima, e que, a um tempo por razões devocionais e da explosão da capacidade aquisitiva por força da ativação dos circuitos comerciais, conheceria um amplo consumo, apoiado na facilidade do transporte que as diminutas dimensões proporcionavam. Representando um episódio da vida de Moisés, constitui uma peça de especial interesse pela carga de associações exegéticas que polariza, numa Europa agora partilhada entre a fidelidade romana (do centro produtor e, decerto, do mercado de consumo) e os territórios submetidos à Reforma, geograficamente próximos, num quadro estético e cultural marcado a um tempo pela influência italiana e pelas orientações da Contra-Reforma. O grande foco temático do acervo é, porém, constituído por imaginária barroca de produção lusa, que surge paredes meias com uma clara valorização da disciplina nacional da talha de altares, expressa na incorporação de fragmentos de estruturas retabulares dispersas, como mísulas ou anjinhos policromados, variando entre a produção barroca e rococó.

Num universo povoado de Virgens e Meninos, santos e santas, pela maior parte de produção setecentista (de que o mais remoto exemplar será, porventura, um interessante busto-relicário de santa-monja, ainda na tradição formal seiscentista), pela maior parte de carácter regional – e impossível de detalhar neste contexto –, merecerá especial referência, contudo, uma Virgem do Leite, de madeira dourada, estofada e policromada, dos meados da centúria e bom tamanho (67,5 cm), adquirida em Coimbra. Ricamente dourada e colorida, constitui um exemplar eloquente, na oposição que se estabelece entre o tratamento suave e velado da zona do busto, contornada pelo movimento trifoliado do manto que lhe desce da cabeça – e cujo estofado escarlate, estofado a ouro, se desvenda – e o dinamismo formal da modelação das áreas restantes, da tradição barroca nacional de representação *reformada* de um tema iconográfico de origem medieva, então tratado com a simplicidade chã que exigiria a representação da maternidade, mesmo que sacralizada e que agora se difunde pelos séculos XVII e XVIII, em novos moldes de definitiva standardização. De especial interesse é a escultura em terracota e, nesta, tem cabal relevo uma pequena e original imagem de santa (20 cm), adquirida no Alentejo (Evoramonte), datável de c. 1675-1690, da designada segunda oficina de Alcobaça, em cuja abadia real cisterciense floresceria então a arte dos barristas, no contexto estético do barroco vernáculo nacional e no quadro de encomendas tão vastas e ambiciosas quanto seriam os bustos-relicários do respetivo santuário, a capela da Morte de São Bernardo, ou a Sala dos Reis. Já dos meados da centúria seguinte será o grupo comumente designado de Santas Mães (mesmo que representando Santa Ana, a Virgem e o Menino, seu especial protagonista), em terracota policromada e dourada, adquirido em Coimbra. Curiosa representação da genealogia sagrada do Salvador, de igual modo com antecedentes medievos, vinca, ao modo barroco, a transcendência da representação na figuração etérea da nuvem sobre a qual se sentam a Mãe e a Filha. E, na matéria-prima (o barro), que em Alcobaça adquiriria uma significação espiritual, avultarão agora, num quadro formal em tudo afim ao da escultura lígnea, as virtualidades económicas e de rapidez de execução que fariam a fortuna desta produção, pelo século além. Algo mais tardio (c. 1750-1775) será o pequeno e delicado grupo figurando a *Fuga para o Egipto*, de igual modo executado em barro policromado, técnica e matéria-prima que encontra na coleção diversos exemplares, sendo este também de aquisição coimbrã. Com objetivos paralelos formais com o presépio conservado no antigo cenóbio carmelita do Buçaco, com essa oficina deverá ser associado, num quadro processual onde se cruzam a um tempo a tradição barrista monacal – de que Alcobaça constituiria o mais notável expoente – e a existência, na região de Aveiro, de uma ativa escola de barristas, conservada por todo o século XVIII, devendo este elegante grupo, no seu movimento pitoresco, integrar, na sua origem, uma representação completa do presépio, aliás, nesse quadro, de superior execução formal. Ao invés, porém, do que sucede na imaginária barroca, com representação extensa, são em menor grau as inserções oito e novecentistas, sendo que no primeiro caso (embora talvez já do século XX), se inscreve, essencialmente, o belo relevo de gesso com a *Alegoria do Rio Nilo*, realizado pelo escultor e canteiro conimbricense João Machado (1862-1925), oferta ao casal do académico e historiador de arte Pedro Dias, bisneto do artista.

Figuração recriada da velha escultura de origem romana e base helenística que, desde o século XVI, se expunha em Roma, num pátio do Vaticano, dando o mote, pela Europa inteira, para a representação figurada dos grandes rios civilizacionais difundida em desenho e gravura, constitui belo expoente da relevância da atividade conimbricense de João Machado, não somente como escultor e representante ilustre do revivalismo historicista na decoração arquitetónica, mas, no plano

pedagógico e académico, no seu magistério de *entalhação artística*, que assumiria na Escola Brotero desde 1907 – pela eficaz alteração que promoveria do modelo original, ao transpô-lo de *ronde bosse* para o plano ficcional do relevo alegórico. O *Cabrito* de João da Silva, por seu turno, figurinha de bronze adquirida à filha do artista e datada de 1924, origina-se igualmente no mesmo ambiente estético tardo-naturalista de que o artista, com exigente formação parisiense, se tornaria exímio cultor e paradigma. Mais radical no seu modernismo explícito de teor simbolista é a representação da *Virgem com o Menino*, realizada por Ernesto Canto da Maia em gesso patinado e datada de 1920, adquirida em Cascais, matriz do bronze conservado na coleção da Fundação Calouste Gulbenkian. Num movimento sublime de elegância, que ergue, com as mãos protetoras, um manto que se transforma em asas – mais próximo, de facto, do arquétipo da maternidade que da figuração tradicional de matriz religiosa – a pequena escultura ocuparia, certamente, um lugar simbólico de especial relevo no referencial particular do artista, que com ela se faz fotografar. E parece fazê-lo de igual modo na coleção Telo de Moraes, isolada como avulta, nessa contemporaneidade solitária – em articulação, porém, com a confissão cristã do casal que faria com que a *'escultura' seja na maioria constituída por imaginária religiosa* –, no amplo quadro que definem, a um tempo o setor da pintura e desenho (com que estabelece objetiva ponte) e esses outros do que chama de *grupo diversificado das Artes Decorativas*. Como um elo subtil, parece, com efeito, abrir caminho ao voo que ensaia já o seu aquiredor: a criação (que a Coimbra falta) de um Museu de Arte Contemporânea, de que a *casa que parece um museu* de José Carlos e Maria Emília mais não seria do que o embrião, oferecido exemplarmente aos seus concidadãos.

António Filipe Pimentel

AS PRATAS DA CASA: ENTRE OS USOS E A VOLÚPIA

Não se alonga José Carlos Telo de Moraes na descrição da casa viseense da sua infância juventude – tão pouco na que, mais tarde, com Maria Emília modelaria como *a sua* –, mais fixado, de facto, na sua evocação, em esquadrinhar as razões que o empurrariam a um perfil de colecionador que essencialmente (se) reconhece, enquanto atitude e método, nos domínios da pintura e do desenho. Quando muito (no quadro do que chama de *grupo diversificado das Artes Decorativas*, por ambos reunido) no da cerâmica chinesa, que entende claramente dever *merecer destaque*, por isso que (como naqueles outros) “o seu estudo minucioso e imprescindível se converte num verdadeiro desafio e numa exigente sedução”¹.

Não se fala, pois, das pratas, entendidas decerto como *pratas da casa*, numa assunção entre estética, funcional e representativa, que uma vez mais poderemos colher em páginas queirozianas (atento o tempo longo do gosto português), na evocação inicial de *O Primo Basílio*, ao descrever, com o calor sufocante desse final de manhã de verão, a personagem de Jorge, mirando afetuosamente o aposento que partilhava com Luísa, na saudade antecipada que lhe provocava a contrariada jornada que teria de fazer ao Alentejo, bem cedo na manhã seguinte: “E cofiando a barba curta e fina, muito frisada, os seus olhos iam-se demorando, com uma ternura, naqueles móveis íntimos que eram do tempo da mamã: o velho guarda-louça, envidraçado, com as pratas muito tratadas a gesso-crê, resplandecendo decorativamente”².

Não se afastará, decerto, desta evocação sumária o espaço ocupado pela lustrosa prataria no *habitat* do casal Telo de Moraes. Avultando no fundo envidraçado dos louceiros; ornando aparadores; emprestando às reuniões familiares ou de amizade, sobre a alvura engomada da toalha, o esplendor sólido e burguês que se associa indissolivelmente à mesa acolhedora e farta; cintilando, de onde em onde, por salas e quartos, nos tamos das cómodas e mesas, as pratas formam, no seu conjunto (com a exceção única do lampadário de altar, em simetria com a que, no domínio do mobiliário, corresponde ao faldistório), o que se espera de uma casa do seu grupo social e qualidade. Porém, ainda assim, contaminadas de um irresistível *espírito de série*, que emerge do temperamento colecionista dos seus proprietários: assim o nutrido grupo de salvas de gradinha, de fundo gravado, da tradição prateira nacional de Oitocentos; assim um sortido, laboriosamente acumulado (uma coleção) de paliteiros fantasistas de idêntica cronologia; assim um claro gosto pelos pares de castiçais, que tornam menos comum – a par do instinto seguro que denota o conjunto – o acervo reunido. É, na essência, uma *coleção de pratas antigas*, qualificadamente depurada de revivalismos joaninos ou tardo-*art-déco* e de outras adições de usual consumo em menos criteriosos ambientes. Contribuindo, por essa via, ativamente para conferir à casa de ambos esse ar inconfundível de *autêntico museu*.

Inquestionavelmente, algumas peças merecem, no acervo, destaque justo: é o caso, desde logo, do conjunto variado de dez salvas bilheteiras, genericamente distribuídas pelos centros produtivos de Lisboa e Porto e esteticamente enquadradas entre o rococó, o neoclassicismo e o que poderíamos designar de Romantismo, com assinaturas de relevo, como a do lisboeta Torcato José Clavina Bernardes, num gosto colecionista muito próprio da segunda metade do século XX. Três destas, com marcas portuenses de ourives não identificado, ativo no último quartel do século XVIII, distinguem-se por ostentarem marcas do artista comum, espelhando um gosto afim e amplamente difundido, na sua bordadura discreta de concheados *rocaille*, orlado o campo de silvas

¹ SILVA, Raquel Henriques da, ed. lit. - Telo de Moraes : coleção : pintura e desenho. Coimbra : Câmara Municipal de Coimbra, 2009, p. 22.

² QUEIRÓS, Eça de - O Primo Basílio : episódio doméstico. 2ª ed. revista. Porto : Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1878, p. 7.

gravadas com delicadeza e graça. Porém, uma se distingue em especial, seja por sair das mãos de um conhecido ourives lisboeta de meados do Setecentos, Manuel Roque Ferrão, seja por ostentar, sobre o campo liso, circunscrito pelo belo enquadramento de rocalhas em contra-curvado, as armas reais portuguesas do período de D. João VI, gravadas no centro, junto com a sigla RT (Real Tesouro) – referências que possibilitam integrá-la num amplo e conhecido conjunto de idênticas salvas, associadas à mantearia da Casa Real, em que configuram o denominado Serviço de Mesa, subsistindo ainda um exemplar afim nas coleções do Palácio da Pena. Indispensável adereço, no acervo prateiro de casa que se preze, é, naturalmente, o serviço de chá (menos comumente de chá e café), sendo que a coleção Telo de Morais inscreve, justamente, um aparelho composto de bule, cafeteira, açucareiro, leiteira e taça de pingo, em associação com um vasto tabuleiro retangular de cantos cortados e circundado por gradinha. A despeito da afinidade estética evidenciada pelas peças, trata-se, na verdade, de uma agregação, justificada pela fácil (e usual) dispersão destes conjuntos, sendo que o bule, o açucareiro e a taça de pingo se irmanam sob a mesma punção, datável de c. 1822 a c. 1879, a cafeteira tem por autor António Francisco Xavier da Costa, ourives lisboeta ativo de c. 1870 a c. 1879 e a leiteira sairia das mãos notáveis de Domingos da Cruz Estanislau Costa, com marcas registadas entre 1804 e 1870 (não dispondo o tabuleiro de punções).

Cinco pares de castiçais, uma bandeja e tesoura de morrões e o lampadário litúrgico já referido compõem o núcleo que podemos designar de *luminária*. No primeiro grupo distingue-se o par de castiçais de origem lisboeta, de finais de Setecentos, de autor não identificável, com marcas de c. 1770-1804, de excelente execução técnica na esbelteza do seu movimento espiralado, com florinhas cinzeladas, morrendo em corola na base das velas – num modelo que, igualmente, conheceria grande voga no período rococó. Outros representam um gosto mais tardio, já oitocentista, como o par modelado pelo conhecido ourives portuense Luís António Rodrigues de Araújo (ativo c. 1810-1818), ou esse outro, também de ourives da cidade invicta, José Ferreira Guimarães e de cronologia idêntica, partilhando, igualmente o mesmo ensaiador. Os pares restantes parecem ser de origem francesa, um, de finais do século XIX, e outro inglês (Birmingham?), já de inícios do século XX, mas é especialmente interessante a bandeja com tesoura de morrões, com contrastes ambas de c. 1804-1810, pela afinidade que o conjunto revela com o caso do serviço de chá, constituindo, de igual modo, um exemplo comum de associação posterior, tendo, no caso da bandeja, servido de ensaiador o ilustre ourives portuense José Coelho de Sampaio.

Configurando o novo gosto neoclássico, que se expande na prataria civil portuguesa com a abertura do século XIX e com a nova mundividência codificada por uma burguesia próspera e crescentemente afirmativa – expresso na apetência pelas formas lisas, despojadas de mais ornatos que o trabalho *ajourado* das gradinhas, a fim de tirar partido do esplendor próspero da matéria-prima *muito tratada a gesso-crê* –, possui a coleção Telo de Morais um conjunto significativo de peças, incluindo uma bilheteira, duas escrivaninhas e um cesto de pão. No que respeita à salva, seria esta fabricada em Lisboa por João dos Santos ou José da Silva (com punção de c. 1750-1822), envolvendo o perímetro gradeado o campo liso, ornado de medalhão gravado, onde, ainda na tradição D. Maria I, o buril abriria o monograma elaborado do seu original possuidor. Quanto às restantes peças, claramente afins, tão somente uma escrivaninha, com o seu conjunto de adereços de escrita (tinteiro, porta-penas, areeiro e campainha), – possui as competentes marcas, referentes a Joaquim Prudêncio Vidal, ourives conhecido, ativo em Lisboa c. 1750-1822.

Um pouco mais tardia, assinalando já a plenitude do gosto romântico, é uma pequena e curiosa jarra, com punções de Lisboa de c. 1822 - c. 1843, com a marca (não identificada – mas conhecida) de ourives VAD. Peça notável, na sua profusa decoração de motivos florais, vegetalista e concheados, interrompida apenas pelo pequeno medalhão, onde, entre coroa de louros, se inscreve o nome *Laura*, atinge, na sua diminuta escala, uma monumentalidade quase inusitada. Datável já de 1853-1861 (com as marcas portuenses de António José Martins), um defumador combina ainda o gosto *ajourado* e o da prata lisa, dominantes no consumo nacional e muito especialmente da cidade do Porto, aqui em atitude estética algo conservadora.

Mas a arte da mesa do século XIX, com o seu romantismo entrecruzado dos valores sólidos da burguesia em ascensão, que nela punha o signo mais visível da prosperidade, concentraria a sua fantasia na criação de um adereço em especial exemplar, de que nos chegariam múltiplos espécimes, avidamente acumulados pelos amadores de *antigualhas*: os paliteiros, de que avulta na coleção Telo de Morais uma dezena. Concebidos como exercício puro de excentricidade pueril, convertem-se num foco de criatividade exuberante, ao mesmo tempo que, para os seus detentores, numa indireta demonstração de prosperidade, por isso que, emulando a velha aristocracia que lograra suplantar, a nova burguesia dispunha da aparente capacidade financeira de realizar os seus caprichos em materiais nobres. É assim que aves, como um avestruz ou um galo; mamíferos, como

um rato ou um cão, de permeio com figuras delicadas e etéreas, como uma bailarina, ou tão somente temas ornamentais, se alinham numa mescla, onde a poética convive com o humor, para deleite puro do comensal burguês, na fruição satisfeita da sua prosperidade ainda fresca. De produção maioritariamente portuense (somente se comprovam dois casos claramente lisboetas) e cobrindo quase todo o século XIX, os paliteiros – onde avultam exemplares de especial apuro técnico, como o do ourives lisboeta Joaquim Prudêncio Vital Dinis (datável de c. 1822-43), figurando um ananás, ou o do portuense José Gonçalves Russo, de c. 1853, representando um avestruz quebrando o ovo – conhecem no acervo reunido pelo casal Telo de Moraes uma representação contida mas qualificada, contribuindo para lhe outorgar, pelo carácter representativo que possuem na produção portuguesa de então, o escopo pedagógico que inconscientemente sempre almejaria.

Por fim, uma peça ainda justifica um destaque, pela sua exuberância ornamental: um tinteiro, aparentemente francês e oitocentista. De novo, como nos paliteiros, a sedução naturalista pela representação da natureza (assim *domesticada*) se revela em toda a peça, da base constituída por folhagens que se resolvem em ramos arbóreos, aos dois pequenos patos, que constituem o verdadeiro tema, em assomos claros de escultura. Sem marcas que possam fornecer base a uma informação mais detalhada, este tinteiro não deixa de emparelhar com outro, de modesto fabrico nacional, com punções que permitem fixar-lhe a produção ao redor de 1860. Com as restantes escrivatinhas, contudo, os cinco pares de castiçais ou as dez salvas bilheteiras (e os paliteiros), atesta bem o carácter antológico que, em tão difícil domínio – porque oneroso – presidiria sempre à agregação de objetos empreendida pelo casal Telo de Moraes no decurso do tempo, onde a leitura, o estudo e o muito *ver*, foi adestrando um gosto crítico que, nas limitadas posses de que sempre dispôs, pôde em todo o caso outorgar-lhe qualidade *de museu*.

António Filipe Pimentel



S^t Nicolas

**OUTRAS PEÇAS OU UM
*GABINETE DE CURIOSIDADES***

OUTRAS PEÇAS OU UM GABINETE DE CURIOSIDADES

Nos limites da distância imensa que vai da curiosidade, por natureza insaciável, aos meios, sempre moderados, de que o casal pôde efetivamente dispor, e às próprias possibilidades, também elas obviamente limitadas, disponibilizadas pelo *habitat* onde, uma a uma, deveriam integrar-se e lograr coexistir, a apetência colecionista do casal Telo de Morais não deixaria de diversificar-se em outras frentes, que não as da pintura e do desenho (objetivamente a menina dos seus olhos), da cerâmica chinesa (novo *bégain*), da escultura-imaginária, da ourivesaria ou do mobiliário — de todas entendendo significativamente despojar-se. Nesse sentido, por mesas, cómodas e armários, num desfile onde, aqui e além, avultaria o fulgor argênteo de uma peça de prata, *muito tratada a gesso-crê*, alinhar-se-ia, a pouco e pouco, um mundo heterogêneo de *curiosidades*, mais ou menos preciosas, onde entroncaria, remotamente, o amor renascentista pelo belo no seu espírito *de gabinete* — e a cuja sedução, um e outro, se renderiam incondicional e renovadamente. Assim é que, peça após peça, porcelanas, vidros, têxteis, nacionais, europeus e orientais; objetos mais ou menos comuns ou mais ou menos incomuns, vão conquistando o seu lugar, pelo tempo fora, marcando com a sua incorporação os próprios ritmos da vida do casal, temperada na sua aquisição e no conforto casual de uma presença que, com o rolar dos anos, mais se sente do que realmente se racionaliza. Nesse universo necessariamente heterogêneo, tecido fio a fio, toda a escolha é sempre uma invasão, face aos critérios, também afetivos, que um dia o agregaram. Mas certas peças exigem, seguramente, especial menção, seja pela sua relevância intrínseca, seja pela luz que em si mesmas projetam sobre o quadro global da coleção, no seu espírito de acervo habitado e para habitar, como na busca incessante da qualidade e da beleza que desde os anos iniciais a ela mesma habitou. É esse o caso do elegante relógio de mesa inglês, assinado *John Woodman – London*, datável de cerca de 1740, adquirido num antiquário de Lisboa. Com o característico remate em forma de campainha e a decoração em voga no reinado de Jorge II, é um ilustre representante a um tempo da qualidade alcançada pela produção britânica neste domínio, desde os finais do século XVII (e que por toda a centúria seguinte se consolidaria) e da conseqüente exportação de espécimes para toda a Europa, onde se incluiria Portugal. No extremo oposto da sua imponência, merece igualmente uma referência o pequeno pendente em vidro policromado e metal dourado, ostentando um busto masculino, em cuja legenda se pode ler *St. Nicolas*. Originário da Inglaterra ou da Alemanha e datável da 2.^a metade do século XIX (provavelmente dos finais) é típica jóia de produção vitoriana, quando a criação destes adereços, ligados à quadra natalícia, conheceria ampla divulgação em associação com o incremento dos respetivos rituais festivos. Com os pequenos copos ou cálices de licor, não raro emparelhados, esta peça marca exemplarmente a atenção dos colecionadores ao universo criativo burguês, de inspiração romântica, que encontra o seu *alter-ego* mais emblemático no grupo pitoresco dos dez paliteiros que integra o núcleo de referência da ourivesaria. Exemplar objetivamente de exceção é a caixa redonda, revestida a madrepérola, de origem indiana (Rajastão?), datável do século XVIII e adquirida em Lisboa, no mercado antiquário. Eventualmente utilizada como póxide, destinada originalmente a acondicionar o incenso, ou meramente adquirida, de mão em mão, na condição de peça exótica, ilustra a abertura da coleção ao universo vulgarmente designado de lusfada, no quadro do escopo redentor que alimentaria, em boa parte, o quadro cultural colecionista onde, por natureza, o acervo se insere, muito especialmente neste domínio do *grupo diversificado das Artes Decorativas*. Onde a atenção muito especialmente prestada ao Japão e às prestigiosas criações da arte *Namban*, ilustrada num cofre japonês, de finais da centúria de Quinhentos, do Período Momoyama, em madeira lacada a negro com decoração a ouro e madrepérola, justamente ilustrativo da produção designada de *namban*. Ambiciosa aquisição na prestigiosa Casa Christie's, num quadro global de húmus regional e mais raramente lisboeta, testemunha de modo brilhante o encontro de culturas entre os portugueses e o Japão, cinco séculos atrás — mas documenta, sobretudo, o elevado critério que presidiu, pelo tempo fora, à paulatina reunião destes objetos, onde ao necessário tempero decorrente da moderada capacidade aquisitiva, nunca faltou o golpe de asa, temperado, ele mesmo, num *aprender a ver* que, sendo inato, se afinaria pela vida fora com viagens e leituras. Mais que uma coleção habitada se pode pois falar, com propriedade, de uma coleção vivida. E tal seguramente a diferencia.

António Filipe Pimentel