

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



**Do livro para o marfim. Gravuras tardo-medievais francesas  
em olifantes, hostiários e saleiros da Antiga Serra Leoa**

Tiago Samuel Franco Rodrigues

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Luís Urbano Afonso,  
especialmente elaborada para a obtenção do grau de mestre em Arte,  
Património e Teoria do Restauro.

Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

Fevereiro de 2018

Universidade de Lisboa

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



**Do livro para o marfim. Gravuras tardo-medievais francesas  
em olifantes, hostiários e saleiros da Antiga Serra Leoa**

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Luís Urbano Afonso,  
especialmente elaborada para a obtenção do grau de mestre em Arte,  
Património e Teoria do Restauro.

Tiago Samuel Franco Rodrigues

Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

Fevereiro de 2018

Universidade de Lisboa



Esta dissertação de mestrado é financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto “MARFINS AFRICANOS NO MUNDO ATLÂNTICO: UMA REAVALIAÇÃO DOS MARFINS LUSO-AFRICANOS”, PTDC/EPHPAT/1810/2014.

This master dissertation is funded by national funds through FCT – Foundation for Science and Technology under project “AFRICAN IVORIES IN THE ATLANTIC WORLD: A REASSESSMENT OF LUSO-AFRICAN IVORIES”, PTDC/EPHPAT/1810/2014.





*À memória de Carla Trabulo Perneal (1956-2011)*

*que me incentivou para o estudo,*

*e que preencheu a minha infância com as histórias da sua África.*

# ÍNDICE

Resumo	3
Abstract	4
Agradecimentos	6
Abreviaturas	8
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – Fontes e estudos	15
1.1 – Fontes escritas portuguesas	15
1.2 – Fontes escritas não-portuguesas	21
1.3 – Fontes visuais	27
1.4– Dados provenientes de escavações arqueológicas em Portugal	34
1.5 – Estudos sobre os marfins Luso-africanos	38
CAPÍTULO 2 – O comércio de marfim africano	52
2.1 – O marfim enquanto matéria-prima	53
2.2 – O comércio do marfim africano através das rotas transarianas (sécs. VIII – XIV)	54
2.3 – O comércio do marfim africano através das rotas atlânticas (sécs. XV – XVII)	57
2.4 – A produção e o comércio de marfins Luso-africanos (sécs. XV – XVI)	62
CAPÍTULO 3 – Incunábulo francês com gravuras tardo-medievais	64
3.1 – Centros de produção	64
3.2 – Os Livros de Horas	66
3.3 – O Livro de Horas em português, impresso em Paris em 1501	69
CAPÍTULO 4 – Da gravura para o objeto: marfins luso-africanos com motivos iconográficos de origem europeia	73
4.1 – Olifantes sapes	74
4.1.1 – Aspectos gerais	74
4.1.2 – Polvorinhos	76
4.1.3 – A heráldica nos olifantes sapes	77
4.2 – Gravuras tardo medievais nos olifantes sapes	79

4.2.1 – Artesãos e ateliês de olifantes sapes	83
4.3- Hostiários ou póxides sapes	85
4.3.1 – Gravuras tardo medievais em hostiários sapes	86
4.3.1.1 – O hostiário do museu nacional Grão Vasco (INV. 044)	87
4.3.1.2 – O hostiário de uma coleção privada (INV.043)	89
4.3.1.3 – O hostiário com cenas da Paixão de Cristo (INV.045)	91
4.4 – Saleiros sapes	93
4.4.1 – O saleiro sape do Museu Britânico	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
BIBLIOGRAFIA	100

ANEXOS	I
ÍNDICE DE ANEXOS	I
1- Figuras	III
2- Inventário de gravuras tardo-medievais em livros de horas	CXIV
3- Inventário de peças de marfim da Antiga Serra Leoa	CCXLVI
4- Legendas das imagens do inventário de peças de marfim da ASL	CCCLVIII
5- Estampas	CCCLXX
6- Índice de Estampas	CCCLXX

## RESUMO

Entre o final do século XV e início do século XVI, a expansão portuguesa deu origem a um primeiro comércio global, intensificou a circulação de pessoas e bens e foi crucial para o surgimento de uma arte intercontinental. Entre esses primeiros produtos figuram os marfins Luso-Africanos exportados da costa atlântica de África para a Europa.

Em afinidade com o âmbar e com o coral, o marfim de elefante é uma das poucas matérias-primas orgânicas que foi privilegiada na competição com materiais preciosos como as gemas e metais nobres. A sua proveniência de locais longínquos articulada com a sua durabilidade e o seu exotismo, cooperaram para ser apreciado ao longo da história da humanidade. Tendo estado sempre presente na relação entre Africanos e Europeus, quando o contacto dos portugueses com a região da Antiga Serra Leoa se iniciou também surgiu um novo intercâmbio de formas artísticas à qual damos o nome de arte Luso-Africana.

O principal objetivo desta dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro consiste em analisar comparativamente os marfins Luso-Africano, produzidos pelos artesãos da Antiga Serra Leoa com as fontes visuais europeias do final do século XV a meados do séc. XVI, designadamente quatro Livros de Horas produzidos nas oficinas de Simon Vostre e Thielman Kerver e uma versão portuguesa do *Livro das Horas de Nossa Senhora*, impresso em Paris em fevereiro de 1501 por Narcisse Brun.

O nosso trabalho será cingido à análise de três tipologias distintas de objetos (olifantes, hostiários e saleiros) com o intuito de reconsiderar a perceção dos mesmos, e de os reavaliar enquanto produtos híbridos do sincretismo extra-cultural do continente africano com a Europa.

**Palavras chaves:** Livros de Horas; Marfins Luso-Africano; Olifantes; Hostiários; Antiga Serra Leoa;

## **ABSTRACT**

Between the late fifteenth and the early sixteenth centuries Portuguese Expansion has promoted a first global trade, that has intensified the movement of people and goods, which was crucial for the emergence of an intercontinental art. Among these first products are the Luso-African ivories exported from the Atlantic coast of Africa to Europe.

Compared with amber and coral, elephant ivory is one of the few organic raw materials that has been prized in competition with others precious materials such as gems and noble metals. The fact that was originated from far away lands combined with its durability and its exoticism, have cooperated to its appreciation throughout the history. Ivory has always been crucial in the relationship between Africans and Europeans, and when the Portuguese arose in the region of Old Sierra Leone began a exchange of new artistic forms known as Luso-African art.

The main objective of this master thesis on “Arte, Património e Teoria do Restauro” is to comparatively analyze the Luso-African ivories, produced by the artisans of Old Sierra Leone to the European visual sources from the late fifteenth and early sixteenth centuries, specifically from 4 Books of Hours produced in the workshops of Simon Vostre and Thielman Kerver and a Portuguese version of the Book of Hours of Our Lady, printed in Paris in February of 1501 by Narcisse Brun.

Our work will be limited to the analysis of three distinct typologies of objects (oliphants, pyxes and saltcellars) to reconsider their perception, and to re-evaluate them as hybrid products of the extra-cultural syncretism of the African continent with Europe.

**Keywords:** Books of Hours; Luso-African Ivories; Oliphants; Pyxes; Old Sierra Leone



## AGRADECIMENTOS

O primeiro parágrafo desta lista de agradecimentos tem obrigatoriamente de ser dirigido a quem mais me incentivou para a realização deste trabalho o meu orientador, Professor Doutor Luís Urbano Afonso.

O segundo parágrafo é indiscutivelmente dirigido à FCT que financiou o projeto de investigação, “Marfins africanos no mundo Atlântico: uma reavaliação do marfim Luso-africano”, no qual pude desenvolver esta dissertação enquanto bolsheiro de investigação. Dentro desse projeto evidencio ainda a ajuda de todos os investigadores que dele fazem parte, salientando os Professores Doutores: José da Silva Horta, Carlos Almeida, Maria Manuel Ferraz Torrão, Luís Frederico Antunes, Bernardo Sá Nogueira, René Gomes e Peter Mark.

Embora também seja um membro deste grupo de investigação, há pessoas que merecem ser reconhecidas em parágrafos à parte. Para isso escrevo este terceiro para agradecer à minha colega Mafalda Cordeiro que de maneira incansável reviu todas as transcrições que utilizo na realização deste trabalho. Mas acima de tudo é a ela que agradeço toda a confiança e lealdade que em pouco mais de um ano e meio de trabalho resultou numa grande amizade.

É fundamental agradecer aos colecionadores de algumas destas peças, e às instituições públicas que as detêm, por nos possibilitarem aceder às mesmas. Salienta-se o Senhor Massimiliano Caldera, dos Bens Culturais de Itália, o Senhor Mario Epiffani, responsável da coleção de arte do Museu Real de Turim, o Senhor Franco Gualano, conservador da Armaria Real de Turim, e a Senhora Silvia Dolz, conservadora do Museu Histórico de Dresden. Agradecemos também ao antiquário AR|PAB, a todos os seus funcionários e em especial aos seus proprietários, o Senhor Pedro Aguiar Branco e ao Senhor Álvaro Roquette. Um agradecimento à Entwistle Gallery em Londres, nomeadamente ao Senhor Christian Elwes.

Agradeço especialmente a ajuda e a partilha de informação por parte do Professor Doutor Mário Varela Gomes, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, que forneceu um conjunto de dados inéditos, decorrentes da comunicação que apresentou em 24 de maio de 2016 na Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa com o título “*Marfins afro-portugueses, da Serra Leoa e do Benim, encontrados em contextos arqueológicos do Sul de Portugal*”, e da comunicação que



apresentou no colóquio internacional: *Marfim Africano: Comércio e Objectos . Séculos XV a XVIII*. no dia 16 de março de 2017 com o título “*Marfins afro-portugueses, da Serra Leoa e do Benim, procedentes de contextos arqueológicos do Sul de Portugal*”. Para a elaboração do mesmo ponto agradeço também a partilha de informação que recebi do arqueólogo José Pedro Vintem Henriques. Do mesmo modo também agradeço a partilha de informação por parte do Professores Doutores William Hart e Frederick Lamp.

Ao ARTIS-IHA, especialmente aos Professores Doutores: Vítor Serrão, Maria João Neto, Teresa Leonor Vale, Clara Moura Soares, Fernando Grilo e Pedro Lapa. Um especial agradecimento ao professor Doutor Miguel Cabral Moncada por no seminário “Introdução à Peritagem de Obras de arte” me ter dado a possibilidade de descobrir o universo dos marfins luso-africanos através da análise de uma peça que hoje faz parte do inventário deste trabalho.

Aos meus amigos de mestrado, em especial à Fátima Fernandes, à Raquel Guerreiro, à Nicole Braga e ao Paulo Valle. Aos meus colegas do GIEHA em especial à Cátia Reis, à Rafaela Xavier, ao Frederico Pereira Martins e à Ana Rita. A todos os outros meus amigos em especial à Daniela Leocádio, à Raquel Guerreiro, à Diana Almeida, ao Pedro Fortes e ao Fábio Banza Guerreiro, e a todos os outros que de certa forma contribuíram para que este trabalho fosse concretizado.

Por fim, mas não menos importante, agradeço à minha família, em especial ao meu Pai, à minha Mãe e à Tia Maria Saldanha porque como família foram das principais pessoas a incentivar a concretização deste trabalho.

## ABREVIATURAS

A.N.T.T. – Arquivo Nacional Torre do Tombo;

AA.VV. – Autores variados;

c. – cerca de;

c.f. – *confer*;

consult. – Consultado;

Fig. – Figura;

INV. – Inventário;

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga;

MNGV – Museu Nacional Grão Vasco;

MNPELP – Museo Nazionale Preistorico Etnografico - Luigi Pigorini

n.a. – Não aplicável;

Nº – Número;

*Op.cit.* – Da obra citada;

p.ex. – Por exemplo;

S.N. – Sine nomine;

Sécs. – Séculos;



## INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, desenvolvida no âmbito do projeto de investigação *Marfins Africanos no mundo Atlântico: uma reavaliação do marfim luso-africano* – financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia –, e orientada pelo Professor Doutor Luís Urbano Afonso, com o título: *Do livro para o marfim. Gravuras tardo-medievais francesas em olifantes, hostiários e saleiros da Antiga Serra Leoa*, pretende destacar a importância que as gravuras dos Livros de Horas, editados por Thielman Kerver, Simon Vostre e Narcisse Brun, nos finais do século XV e inícios do XVI, tiveram no panorama das artes produzidas em marfim pelos artesãos da Antiga Serra Leoa, aos quais Valentim Fernandes deu o nome de sapes.

Começamos este trabalho com uma revisão dos estudos e das fontes que foram realizados em torno dos marfins luso-africanos, nomeadamente as fontes escritas portuguesas do século XV e XVI onde são referidos objetos em marfim, especialmente colheres e saleiros. Desde já podemos denotar que as referências portuguesas aos mesmos são escassas e que deixam de existir logo em meados do século XVI.

Por sua vez, é nas fontes escritas não-portuguesas que encontramos o maior número de referências a objetos de marfim luso-africano, o que nos permite considerar que tais peças estavam distribuídas pelas coleções europeias dos séculos XVI e XVII, e que o consumo das mesmas não decorria do contacto direto com o continente africano. Muitas vezes indicados como peças indianas, oriundas de Calecute, ou da Turquia, e raríssimas vezes como peças da Guiné, é nos inventários das principais coleções do renascimento que nos deparamos com referências ao que parecem ser objetos em marfim produzidos em África. Acreditamos que as referências ao que hoje chamamos de marfins luso-africanos, nomeadamente olifantes, saleiros e colheres, que aparecem nos inventários das principais coleções europeias do século XVI, XVII e XVIII, são a prova de que tais artefactos eram valorizados como objetos colecionáveis, o que acabou por permitir a salvaguarda de muitos deles até aos nossos dias.

Tais peças também se encontram em fontes visuais datadas entre os séculos XVI e XX, como apresentamos no ponto 1.3 deste trabalho. Da pintura à fotografia, passando pela gravura, pelo desenho e até mesmo pela litografia, os marfins luso-africanos foram apreciados e registados para a posteridade. Nos primeiros registos iconográficos surgiram como objetos comuns a um grupo social, servindo de exemplo as colheres de marfim que

alimentam as figuras mais importantes do mundo cristão (a Virgem Maria, o Menino Jesus e o Povo Eleito), presentes em três pinturas dos primitivos portugueses. Por sua vez, é fora de Portugal, que recuperamos um considerável número de fontes iconográficas sendo a mais antiga datada de 1619 e a mais recente, um desenho, de 1912. Estas fontes visuais mostram-nos o registo iconográfico de olifantes e saleiros sapes, alguns que chegaram até aos nossos dias e outros que se perderam e só se conhecem através destes registos. É o caso da fotografia publicada no panfleto *Classified List of Photographs in the South Kensington Museum*, no ano de 1860, que apresenta dois olifantes sapes (um deles conhecido da historiografia da arte e o outro desaparecido). Juntamente com outros registos já conhecidos da bibliografia dedicada ao estudo dos marfins luso-africanos, este é mais um exemplo de como a cripto-história da arte é uma vertente a ser explorado no estudo dos marfins luso-africanos.

Outros dados importantes para o estudo dos marfins luso-africanos dizem respeito aos achados feitos no contexto arqueológico português, onde se destaca a identificação de diversos fragmentos de marfim luso-africano, nomeadamente colheres. Estes achados arqueológicos atestam um novo tipo de biografia para este tipo de marfins, pois refletem comportamentos sociais, cuja existência talvez apenas no contexto cultural e económico português fosse possível.

O último ponto deste capítulo é destinado à análise dos estudos que foram elaborados e difundidos no contexto académico e científico, sobre os marfins luso-africanos. Em meados do século XIX, ainda eram identificados como obras de origem asiática e a hipótese de serem peças africanas estava longe de ser considerada. Somente após a expedição punitiva ao Benim é que se começou a reconhecer o continente africano como o local de origem de muitos destes artefactos, surgindo neste panorama o primeiro estudo relevante sobre a arte do marfim africano. Nos finais do século XIX e inícios do XX, vários historiadores defenderam a hipótese de os marfins africanos mais antigos também serem provenientes do Benim. Todo este interesse em torno dos marfins africanos não teve eco em Portugal e, pelo que averiguamos, até 1951 só existia um objeto luso-africano nos acervos públicos nacionais.

Na historiografia da arte nacional foi o professor Reynaldo dos Santos (1880-1970), quem desenvolveu os primeiros estudos em torno destas peças de marfim, mas foi necessário chegar ao ano de 1983 e à XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura para vermos serem expostos pela primeira vez o maior número de marfins luso-africanos. Também foi no início desta década que surgiram os trabalhos de Curnow e de Davidson,

que constituem as bases para aquele que é considerado como o segundo estudo com mais impacto para a divulgação científica e cultural dos marfins luso-africanos em termos internacionais. Referimo-nos ao catálogo da exposição *Africa and the Renaissance. Art in ivory*, publicado em 1988. Depois desta, a obra mais relevante surgiu no ano de 2000 quando Ezio Bassani publicou um exaustivo inventário sobre a presença de objetos africanos em coleções europeias, tendo com o mesmo aumentado o número de peças de marfim luso-africano conhecidas.

Fundamental para a perceção destas peças têm sido os estudos de Peter Mark, nomeadamente o artigo de 2007 onde defende o termo luso-africano em detrimento do afro-português e a dissertação de Eugenia Martinez, do mesmo ano.

No ano de 2008 Ezio Bassani publicou uma pequena obra onde abordou a importância que os gabinetes de curiosidades tiveram para a preservação dos marfins africanos que chegaram aos nossos dias. Em 2010, a tese de doutoramento de Mário Pereira apresenta os olifantes luso-africanos como troféus de caça e considera-os como artefactos cruciais para as relações diplomáticas entre o monarca português e as restantes potências políticas europeias.

Destacam-se também os estudos de Jean Massing, de Luís Urbano Afonso e de José da Silva Horta realizados em 2013, bem como um artigo de Peter Mark publicado em 2014. Num outro estudo, de 2015, o autor debateu o estilo e as premissas da produção destes artefactos de marfim, para justificar o uso do termo “sapi ou sape” quando se refere aos marfins produzidos na região da Antiga Serra Leoa.

Por fim, no seguimento do trabalho de 2013, Luís Urbano Afonso voltou a abordar a importância que as fontes visuais europeias tiveram para a decoração dos marfins luso-africanos num estudo ainda inédito, cujas provas para publicação, por nós consultadas, foram revistas pelo autor em julho de 2016, pelo que lhe agradecemos a disponibilização do mesmo.

No segundo capítulo deste trabalho pretende-se abordar o comércio do marfim de elefante africano no período moderno. Inicialmente ocupar-nos-emos de analisar o marfim enquanto matéria-prima, caracterizando os tipos de elefante africano existentes e, consequentemente, as suas várias tipologias. No ponto seguinte, pretende-se abordar o mercado comercial de marfim na Europa da Idade Média partindo do pressuposto de que tal produto já havia sido valorizado no contexto do Império Romano do Ocidente. A isto segue-se a importância que o marfim em bruto tinha no contexto da exploração comercial

do oeste africano, nomeadamente na região da Antiga Serra Leoa com a Europa durante os séculos XV a XVII.

No terceiro capítulo abordaremos os principais centros de produção de Livros de Horas tardo medievais, Paris e Lyon, para analisarmos a importância e a utilidade dos Livros de Horas na Idade Média, já que são estes que apresentam as gravuras que serviram de inspiração aos artesãos africanos na hora de talhar os marfins que vamos analisar no capítulo seguinte. Neste terceiro capítulo pretende-se também analisar o único exemplo da edição em língua portuguesa do Livro de Horas, impresso por Narcisse Brun no ano de 1501. Trata-se de um livro em oitavo, com duzentas e quarenta páginas em papel, estampadas a preto e vermelho. Destaca-se o facto de todo o texto ser emoldurado com uma cercadura lateral exterior, ornamentada com componente vegetalista mas, são as gravuras de página inteira que apresentam a narrativa do texto, auxiliando como introdução do ofício e as tarjas que decoram as restantes páginas que pretendemos assimilar com os motivos decorativos dos olifantes e dos hostiários da Antiga Serra Leoa.

Por fim, no capítulo IV iremos analisar a componente decorativa, organizada em secções, com cenas cinegéticas dos olifantes, e religiosas dos hostiários e de um saleiro, produzidos pelos artesãos da Antiga Serra Leoa, para os confrontar com as fontes visuais europeias, de forma a justificar que as últimas serviram de inspiração para a decoração dos primeiros.

Começamos por abordar os aspetos gerais dos olifantes sapes, partindo para uma análise comparativa das cenas cinegéticas neles presentes com as tarjas dos Livros de Horas tardo medievais, de forma a confirmarmos a representação dos oito momentos da caça ao cervo nas várias secções decorativas dos olifantes. No ponto 4.2.1 realizar-se-á uma abordagem do trabalho dos artesãos e dos ateliês de artesãos sape de modo a confirmar a existência de uma organização das cenas cinegéticas de artesão para artesão.

O ponto 4.3 destina-se à abordagem de uma segunda tipologia de peças sapes, os hostiários. Aqui, iremos debater o uso da terminologia mais correta para estas peças e relacionaremos as gravuras tardo-medievais apresentadas nos Livros de Horas com as cenas religiosas presentes nas várias secções decorativas de três distintas peças.

Pretendemos concluir este trabalho com a análise dos saleiros sapes e a influência que os mesmos receberam por parte de gravuras tardo medievais. Terminaremos este ponto abordando os motivos religiosos presentes no saleiro sape que faz parte do acervo do Museu Britânico.

Os anexos são outra parte fundamental para este trabalho, nomeadamente aos dois distintos inventários e as estampas. O primeiro inventário diz respeito às gravuras realizadas por Simon Vostre, Thielman Kerver e Narcisse Brun que retirámos dos quatro Livros de Horas que consultamos. O segundo inventário lista as peças de marfim (quarenta e dois olifantes, três hostiários e três saleiro, produzidos pelos artesãos da Antiga Serra Leoa), que pretendemos estudar em conformidade com as gravuras anteriores. Por fim, as estampas mostram-nos as semelhanças e as discrepâncias que existem entre as cenas presentes nas gravuras e as cenas esculpidas no marfim bem como entre peças como é o caso dos três hostiários.



## **CAPÍTULO 1 – Fontes e estudos**

Este primeiro capítulo, intitulado *Fontes e estudos* diz respeito à revisão literatura sobre o tema em análise. Constituído por cinco pontos, nele pretendemos realizar uma revisão das fontes escritas portuguesas onde são referidos objetos em marfim do século XV e XV nomeadamente colheres e saleiros que são referidos em cartas de quitação ou inventários.

No ponto referente às fontes escritas não-portuguesas pretendemos fazer uma revisão em torno dos registos que evidenciam a presença das peças em marfim luso-africano em coleções de príncipes do renascimento europeu, dos comerciantes do século XVIII e dos estudiosos do século XIX. Esta revisão ajudar-nos-á a perceber o valor que estes objetos tiveram durante o período compreendido entre a chegada à Europa e os finais do século XIX – quando começaram a ser apreciados como obras de arte produzidas em África.

No ponto referente às fontes visuais pretendemos realizar um levantamento das pinturas, gravuras, desenhos e fotografias onde estão representadas peças de marfim luso-africano que chegaram até aos nossos dias. Estaremos aqui a fazer um levantamento da iconografia de alguns dos objetos que iremos estudar no último capítulo desta dissertação.

Por fim, no último ponto deste capítulo iremos fazer a revisão bibliográfica. Aqui pretende-se salientar os estudos mais relevantes que foram apresentados sobre o tema em estudo, de maneira a destacar as ideias mais significativas em torno dos marfins luso-africanos.

### **1.1 – Fontes escritas portuguesas**

É nas fontes contemporâneas à produção dos marfins luso-africanos que encontramos as principais referências a objetos de marfim vindos de África. Estas fontes dizem respeito, na sua maioria, a colheres, e dão-nos a conhecer o fluxo de chegada destes objetos a Portugal e a sua relativa acessibilidade, mesmo fora dos círculos das elites. Tais objetos são referidos em cartas de quitação, em inventários e também em descrições dos povos e do comércio da costa atlântica africana.

A chegada de marfins africanos a Portugal acompanha o processo de exploração da costa ocidental africana a partir dos meados do século XV. Porém, só nos finais do

século XV é que temos dados mais firmes acerca da chegada de objetos esculpidos em marfim, sendo mais comum as referências à presença de marfim em bruto. Na década de 1480 o navegador Diogo Cão realizou três viagens ao reino do Congo (1482, 1484 e 1487) com o intuito de estabelecer relações diplomáticas, comerciais e religiosas entre os dois reinos, trazendo na sua última viagem uma embaixada do Manicongo Nzinga Nkuwu. Os relatos destas viagens por Ruy de Pina referem a chegada de dentes de elefante e artefactos esculpidos em marfim, assim como têxteis e outros presentes para o rei D. João II.<sup>1</sup> O mesmo cronista, menciona ainda que a embaixada portuguesa enviada em 1491 ao rei do Congo, acompanhada por Rui de Sousa, foi recebida na corte congoleza “*com muitas trombetas de marfim e atabaques.*” (Radulet, 1992:145).

Numa carta de quitação<sup>2</sup> de Afonso Eannes do Campo, um cavaleiro da casa do rei e almoxarife das ilhas de Cabo Verde, é mencionado que ele havia recebido catorze colheres de marfim, durante os anos de 1491 a 1493. Outra carta de quitação<sup>3</sup>, datada de 25 de maio de 1497 e passada à viúva e herdeiros de Estevão Pestana, tesoureiro do rei D. João II, apresenta o registo de “*três colheres de marfim*” (Ryder, 1964: 363-365; Teixeira da Mota, 1975: 580-592; Pereira, 2010: 293). No inventário dos bens de Catarina Lobo, datado de 28 de março de 1498, esposa do notário do Palácio Real, Pêro Vaz, é enumerada “*hua colher de marfim de Gujnee*”<sup>4</sup>. Embora o termo Guiné possa ser usado como um diferenciador étnico e cultural, ou geográfico, esta referência permite denotar dois factos relevantes. Desde logo, o inventário permite perceber que as colheres de marfim tinham um valor comercial aproximado às colheres de prata. Em segundo lugar, os objetos de marfim estão acessíveis, pelo menos os mais simples, como as colheres, a pessoas sem um estatuto social elevado ou sem grande riqueza, embora com ligações ao comércio africano ou à casa real portuguesa.

---

<sup>1</sup> Ruy de Pina, 1792, cap. LVII, 148: “*O presente do dicto Rey para El Rey era de dentes d’Álifantes, e cousas de marfim lavradas, e muitos ans de palma bem tecidos*” A mesma informação é encontrada, mais ou menos nas mesmas palavras nas crônicas de João de Barros, de Jerónimo Osório e de Garcia Resende (in Bassani, 2000: xxii e 279).

<sup>2</sup> Lisboa, DGLAB/TT Chanc. D. Manuel, L. 26, fl. 57 v / ANTT, Ilhas, fls. 68-68 v.

<sup>3</sup> Lisboa, DGLAB/TT, Mf.6707, Livro 29, fl. 118.

<sup>4</sup>Lisboa, DGLAB/TT, Convento São João Evangelista de Xabregas, maço 21, doc. 23, fl. 1;

No manuscrito *Esmeraldo do situ Orbis* da autoria de Duarte Pacheco Pereira (1460-1533)<sup>5</sup> é novamente feita referência à produção de colheres de marfim<sup>6</sup>. O autor refere que entre os Temne e os Bullom da Serra Leoa há produção de colheres de marfim delicadas, sublinhando a habilidade dos artesãos locais, manifestando a sua admiração ao escrever: “*nesta terra se fazem os mays sotis collares de marfim e melhor laurados que em nenhũa parte*”<sup>7</sup> (in Carvalho, 1991: 287-288). Duarte Pacheco refere que a maioria dos indivíduos que vivem na região da Serra Leoa, a “*gente d'esta serra Lyoa*”, se chamavam Bullom (in Carvalho, 1991: 287-288). Pereira descreve ainda a presença de muitos elefantes na zona da Serra Leoa e considera que é por isso que os portugueses obtêm muito marfim dos Bullom (Carvalho, 1991: 287-288).

Outra fonte importante é Valentim Fernandes, impressor e tradutor alemão que desde 1495 se estabeleceu em Lisboa. Na *Descrição da Costa Ocidental de África*, redigida entre 1507 e 1510, estão relatadas informações prestadas por Álvaro Velho do Barreiro ao impressor alemão. Este português viveu durante oito anos na Costa da Guiné e é através dele que Valentim Fernandes realça a competência artística dos artesãos da Serra Leoa. A aptidão destes homens, a que chama de sapes, no trabalho do metal e do marfim é elogiada e exemplificada no trabalho de colheres, saleiros e manilhas/pulseiras de marfim<sup>8</sup>. Através dos seus relatos ficamos a saber que estes artesãos também podiam produzir por encomenda, pois conseguiam produzir “*todallas cousas que lhes mandam fazer.*”<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup>Duarte Pacheco Pereira foi um navegador, cosmógrafo e militar português que durante vários anos da década de 1480 explorou a costa, os rios e as ilhas da grande região da Antiga Serra Leoa. No ano de 1488, regressou a Portugal onde se juntou ao grupo da guarda pessoal do Rei D. João II e foi membro da delegação que negociou o tratado de Tordesilhas em 1494. Enquanto residente da corte de D. Manuel I, por volta de 1505-1508 escreveu o manuscrito baseado na sua experiência onde apresenta informação sobre as tradições e práticas religiosas dos africanos na região da Antiga Serra Leoa.

<sup>6</sup>“(…) e nesta terra fazem humas esteiras de palma muito fermosas e asy cohares de marfim” (in Carvalho, 1991: 94)

<sup>7</sup>“*A hordemda obra conuem dizermos da natureza da jente desta Serra Lyoa e do seu modo de uiuer e ha maior p.te dos moradores desta terra p.r hum nome som chamados bouloees e he gente belicosa que poucas vezes estam em paz estes chamom ao ouro emloam ./ e auguamen // e algumas vezes (fl57v) ...// estes negros tem os dentes limados e agudos como de cam nesta terra se fazem os mays sotis cohares de marfim e melhor lavradas que em nenhuma outra parte e asim fazem esteiras de palma a que elles chamam bicas muito fermosas e boas nesta serra ha muitos elefantes e onças e outros muito desuayradas alimarias que nesta espanha nem em toda Europa nom há*” (in Carvalho, 1991: 468).

<sup>8</sup>“*Fazem nesta terra [dos Sapes] muytos artificios manuales de ferro assi como frechas E azagayas E farpões E partesas E machados E dagas que elles chamam adibes / E fazem spadas que elles chamam adibe sabana / que quer dizer spada grande / E assi fazem cousas sotijs de marffim como colheres / saleyros E manilhas Em este ryo começa outra lingoa sobre sy diferenciada dos passados A mercadoria que dela trazem som scrauos ouro dentes d'aliffantes*”(in Fernandes, fls. 125-125v.)

<sup>9</sup>“*Em serra lyoa som os homens muyto sotys E muy ingeniosos / fazem obras de marffim muy marauilhosas de ver de todallas cousas que lhes mandam fazer. silicet. Hũus fazem colheyros outros saleyros outros punhos pera dagas E qualquer outra sotileza*” (in Fernandes, fls. 136)

No único livro remanescente às contas do Tesoureiro da Casa da Guiné, referente ao ano económico de 1504-1505<sup>10</sup>, encontramos o registo alfandegário de cento e seis colheres e três saleiros de marfim<sup>11</sup> que chegaram a Lisboa vindos da costa atlântica do continente africano. Esta é uma referência muito relevante quanto à importação de objetos de marfim, especificamente colheres e saleiros, produzidos na Serra Leoa, como está documentado pelo menos desde os finais do século XV. Como Mário Pereira salienta, os registos da Casa da Guiné não aludem a objetos encomendados por membros da corte portuguesa, nem pelo Rei D. Manuel I (Pereira, 2010: 307). Não sabemos, igualmente, se as cento e trinta e uma e os três saleiros de marfim registados no ano de 1504-1505 eram objetos de qualidade plástica idêntica aos que chegaram aos nossos dias mas, na ausência de outros exemplares diferentes, acreditamos que seriam peças idênticas às que se conservam nos museus e coleções privadas (Bassani, 2000: 180 e 181; Ryder, 1964; Curnow, 1983: 28; Bassani e Fagg, 1988: 60).

A referência a “*Quatro colhares de marfim*” e a “*hua bocyna de marfim pequena*”, que encontramos no inventário de 1507 dos bens de Álvaro Borges, um português que viveu em São Tomé, é outro dado que exemplifica a presença destes

---

<sup>10</sup> Lisboa, DGLAB/TT, Núcleo Antigo, 799.

<sup>11</sup> Caravela Falconete:

Livro 1505, fl 9v: “*A 2 de Janneiro recebeo de quarto de seis colhares de marfy e 4 saquinhos de pallma*”

-fl 9v: “[...] vinte duas colhares de marfy [...] e quatro saquynhos de palma [...]”

-fl.9v: “[...] huü salleiro de marfy”

-fl 9v: “[...] 14 colhares de pao 2 de marfy 5 cofinhos”.

-fl 10: “[...] 6 colhares de marfy”

-fl 566v: “[...] quatorze colhares de marfy”.

-fl 567v: “[...] doze colhares [de marfy?] [...] oyto colhares de pao”.

Caravela Santa Eiria:

Livro 1505, fl.13v: “*E recebeo no dicto dia de quarto vintena de huü salleyro e três colhares de marfy*”

fl. 14: “[...] três colhares de marfy”

Caravela Santiago:

Livro 1505, fl 15v: “*E recebeo a 20 de Março de quarto cinco colhares de marfy [...]*”

Caravela Espadarte:

Livro 1505, fl 15v: “*E a 13 de março de 505 receveo de quaro de seys colhares de marfy*”

fl. 15v: “[...] duas colhares de marfy”

Barco Jaca:

Livro 1505, fl 15v: “*E recebeo a 14 Março de sete colhares de marfy a huü saleiro*”

Livro 1505, fl. 568: “*Recebeo de quatro de quatro colhares de marfy*”

Livro 1505, fl 568: “*Recebeo de quatro de oyto colhares de marfy de huü crellegio de hua das naaos que vyeram da Jnndia narmada de Lopo Soares que foy capitam mor 2 peças porque vyeram por Guine*”

fl 568: “[...] oyto colhares de marfy”.

fl 568v: “[...] doze colhares de marfy”

fl 568v: “[...] 11 colhares de marfy”

(in Bassani, 2000:180 e 181).

objetos entre a comunidade ultramarina portuguesa nos inícios do séc. XVI. Na documentação portuguesa existem muitas outras referências a marfins africanos, como uma carta de quitação, datada de 12 de novembro de 1517, referente aos bens do Bispo da Guarda, onde são mencionadas seis colheres e três saleiros de marfim. André Marques, provavelmente o capitão de um navio português, morreu a bordo do navio Santiago, em 1544, quando fazia a viagem entre a ilha de S. Tomé e Portugal. O inventário pós-morte<sup>12</sup> do navegador regista entre instrumentos náuticos uma serie de artefactos africanos. Estes dizem respeito a “*huã dúzia de colheres de marfim*”<sup>13</sup> e a “*uma corneta de marfim*”<sup>14</sup> (Bassani, 2000: 181-182).

No Livro de Receitas da Renda das ilhas de Cabo Verde de 1513 a 1516, encontramos a referência à entrada em Santiago de Cabo Verde, de 2 saleiros de marfim lavrados vindos da costa da Guiné, registados no navio Santa Cruz em 1515, encomendados pelo Vigário de Santiago<sup>15</sup>.

Nos inventários dos bens da casa dos condes de Basto, realizado em 1643-1644, mas com traslado de inventários e róis de obras anteriores, referentes a 1582, 1589 e 1617, encontramos a referência no rol de 1582 a um saleiro com dez colheres de marfim, um conjunto de peças que aponta para uma origem africana: “*hum saleiro de marfim com des colheres de marfim avaliado tudo juntamente em dous mil e oitocentos reis*” (Serrão, 2015: 234).

Ainda para o século XVII, as fontes portuguesas dão-nos conta da importância do marfim e da sua utilização no contexto africano, nomeadamente na Guiné. Nos relatos do Padre Manuel Álvares encontramos a referência a utilização de “*trombetas de marfim*”<sup>16</sup> em práticas dos rituais de enterramento, e que antes da partida para a guerra, era feito um ritual na embarcação para trazer boa sorte, e que depois disto, eram empregues buzinas para convocar os melhores combatentes<sup>17</sup>. O mesmo autor refere que os Boulões, um povo do reino do Mitombo, faziam colheres de marfim perfeitamente trabalhadas e

---

<sup>12</sup> Lisboa, DGLAB/TT, Corpo Cronológico, Parte II, Maço 239, nº 32.

<sup>13</sup> “*huã dúzia de colheres de marfim*” (in Bassani, 2000:182).

<sup>14</sup> “*huã bozina de marfim*” (in Bassani, 2000:182).

<sup>15</sup> Livro da Receita da Renda das Ilhas de Cabo Verde de 1513 a 1516, ANTT, Nucleo Antigo, nº757, publicado em História Geral de Cabo Verde, Corpo Documental, Lisboa, IICT, 1990.

<sup>16</sup> “*Acabado o enterramento, se segue o chôro com todos os instrumentos de atabales, bambalous, trombetas de marfim*” (in Álvares, fl.33).

<sup>17</sup> “*...e tocando huas buzinas [de marfim?]; pella linguagem delles, acódem, se estão em parte que oução; e as mulheres não saem dos Pórtos, vigiando se apparecem.*” (in Alvarez, fl.37).

decoradas com animais<sup>18</sup>. Sobre o mesmo povo refere ainda que estes tocavam trombetas que, embora o autor não especifique de que material eram feitas, ao dizer que eram dos senhores, podemos supor que seriam de marfim, por ser um material mais nobre<sup>19</sup>. Por fim, salienta que na cerimônia de coroação de um novo rei, eram utilizados tambores e trombetas<sup>20</sup>. Não havendo a indicação do material de que eram feitas, podemos pressupor que eram trombetas de marfim, por ser este um material mais nobre. Todas estas informações são confirmadas por outras fontes. Por exemplo, no ano de 1624, André Donelha refere que na região da Guiné, os Lirigos utilizavam alguns instrumentos no seu exército para se manterem todos juntos. Entre estes instrumentos são mencionadas “*bozinas de marfim*”<sup>21</sup>. Para o mesmo ano, também é referido que os portugueses foram recebidos em ambiente de festa no rio Grande, onde os habitantes levavam trombetas de marfim<sup>22</sup>.

No inventário de “*toda a fazenda*” do rei D. João IV (1604-1656), realizado por ordem do Rei D. Afonso VI (1643-1683), entre 20 de novembro de 1657 e 28 de janeiro de 1658, encontramos a referência a uma “*corneta de marfim*”<sup>23</sup> e a um “*copo de grão-lavor de marfim*”. Estas duas referências dizem respeito a um muito provável olifante e

---

<sup>18</sup> “*as Colheres de Marfim [dos Boulões], tão acabadas, em cujos remâtes fazem as varias galantarias, como cabeças de bichos, passaros, e seus próprios Coro fiz, com tanta perfeição, que não há mais que ver*” (in Álvares, fl.56).

<sup>19</sup> “[*os Boulões*] *Da Muzica, e Jnstrumentos della pouco curiosos; tem elles com tudo suas Violinhas de cabaços, hũas de duas cordas somenos; outras à feição de Harpa, tudo tão tosco, como elles. Temos Bambalous, tamborez vários, maiores, mais pequenos, suas Trombetas os Senhores.*” (in Álvares, fl. 57v).

<sup>20</sup> “*Na Creação do novo Rey guardão esta ordem: He chamado, se está fora, chegando á Povoação ao Rey maior, se recolhe em hũa Caza; éntra-se na onsulta sobre o novo Rey; são desra os Reys inferiores, os Fidalgos principáes; depois de se tomarem os vótos, se lança hũ pregão que o querem levantar, coroar, e dar as Jnsignias Reaes. He trazido de Caza, e em publico lhe vai hũ Regulo, que tem este Officio, entregando as Jnsignias Reaes, hũa adaga do Rey defunto, ou Rey, o Arco, com seu cóldre; logo lhe vai mostrando os Tambores, Trombetas, veste-lhe hũa camisa boa, dando-lhe tiracolo com sua alfange, e Binte, instrumento da morte; logo a Corôa Real, que he o Barrête; ultimamente recebe o bordão das Armas, que responde a Céptro, de que já fica dito; he este signal de resguardo a todos os que os Reys os dão em suas terras, e como seguro. Desta maneira crearam a Farma, Rey dos Lagos, vestindo-lhe camisa de borcado, o Barrete era de Nachul lavrado com mil côres; debaixo deste, que servia de Corôa, fica o proprio barrete. Entregues as Jnsigniaas, toma o Rey seu arco, passêa, e passa diante de todos por pouco espaço; Borca, toçã-se os tambores, trombetas, hé grande festa, e grita; manda elle calar a todos; quando he Rey maior pratica em pé com todos os seus, dizendo, se o querem por Cabeça? Respondem que sim. Logo diz, que ha de fazer justiça.*” (in Álvares, fl. 81-81v)

<sup>21</sup> “*Usam [os Lirigos] de pregõis nos enxércitos, pera que se não desmandem, e de muitos estromentos a seu modo e uso: buzinas de marfim, bombalos feitos de um pao grosso como um grosso mastro, de mais de braça de comprido, o pao mui duro e forte, mais que angelim*” (in André Donelha - Descrição da Serra Leoa, fl. y)

<sup>22</sup> “*Aqui [rio Grande] veio um governador do rei a visitar o capitão-mor. Vinha em ua almadia remada de trinta remeiros com seu toldo, e antes que entrasse na nao fez muitas voltas com a almadia pera festejar a nova chegada dos portugueses. Traziam trombetas de marfim e atabales ao seu modo. Depois d’entrado, mostrou grande alegria de haver chegado ali a armada. Este governador, chamado Gambanro, pediu ao capitão que o fizesse cristão e a toda a sua gente.*” (in André Donelha - Descrição da Serra Leoa, fl.).

<sup>23</sup> “*Mais hũa Bozina de marfim com seu cordão de Retros. / (fl.150)*” (in Trnekk e Silva, 2003: 110).

possivelmente a uma parte de um saleiro de produção luso-africana (Trnekk e Silva, 2003: 60 e 110).

## 1.2 – Fontes escritas não-portuguesas

A distribuição dos marfins luso-africanos pelas coleções europeias dos séculos XVI e XVII não decorre de contactos diretos com o continente africano. Nos inventários das principais coleções do renascimento, encontramos várias menções ao que parecem ser objetos em marfim produzidos em África, muitas vezes mencionados como peças indianas, nomeadamente de Calecute, ou da Turquia, e raríssimas vezes como peças da Guiné. Com efeito, a atribuição a África é muito rara, especialmente no século XVI, exceto no caso português e espanhol, onde o contacto com a realidade africana era muito mais forte e permitia identificar com maior rigor a proveniência das peças que chegavam vindas por via marítima. Sem surpresas, fora de Portugal, as primeiras menções a objetos de marfim luso-africanos em inventários de coleções renascentistas encontram-se em Castela, no inventário da coleção de Don Juan Alonso de Pérez de Guzman (1464-1507), o III Duque de Medina Sidonia. Estas referências dizem respeito a “*uma píxide da Guiné com quatro lagartos*” e “*uma píxide de marfim da Guiné com duas cabeças na tampa*”, peças que pela sua iconografia correspondem à produção sape (os “lagartos” são os típicos crocodilos esguios e as “duas cabeças” referem-se a terminações bicéfalas).<sup>24</sup>

No que concerne a fontes primárias é imprescindível ter em apreciação a anotação escrita num pergaminho junto com um saleiro sape (INV. 045). Essa legenda encontra-se numa gravura (Fig. 23) datada de 1790, onde a mesma é transcrita em nota. No pergaminho que se encontrava atado na interceção do recipiente com a tampa é possível ler em latim o seguinte: “*Johannes y[?] Jehovah D Nicolaus Ulbasig [?] D Joannes Ernestus Schefflar D De Examine hujus poculi mereatur nostrum testimonium. 1520*”. Este poderá ser também a mais antiga fonte escrita referente a uma peça de marfim da Antiga Serra Leoa que chegou até aos nossos dias.

---

<sup>24</sup> Agradecemos ao Professor Doutor René Lommez Gomes da Universidade Federal de Minas Gerais por esta informação que partilhou durante a sua comunicação, “Sobre saleiros da Guiné, buzinas da Índia e rosários do Brasil: variações em torno da incorporação e da categorização dos marfins africanos em coleções europeias dos séculos XVI e XVII”, no dia 15 de março de 2017, no colóquio internacional Marfim africano: comércio e objectos, sécs. XV-XVIII, que se realizou na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa,

Cronologicamente, é nos diários do pintor Albrecht Dürer (1471-1528), datados de fevereiro de 1521, que encontramos a menção a dois saleiros “de Calecute”. Seguem-se os inventários da família Médicis, que ao possuir uma das mais ricas coleções de obras de arte do renascimento europeu, apresenta nos inventários do ano de 1560 “*cinco colheres de madreperla, uma está partida*”<sup>25</sup> que devem corresponder a colheres de marfim africano. Como se relacionava com a corte florentina dos Médicis, o poeta Antonio Giganti (1535-1597) registava nos seus bens, no ano de 1586, três colheres de marfim certamente mal atribuídas a uma origem indiana: “*duas colheres de marfim, trabalho indiano*”<sup>26</sup> e “*uma grande colher de marfim, trabalho indiano*”<sup>27</sup>. Num inventário de 1595 é referida a presença de doze colheres de marfim que o príncipe Christian da Saxónia havia comprado em Leipzig. Essas mesmas colheres são mencionadas como sendo produtos feitos na Turquia, erro habitual na época: “*12 colheres de marfim feitas na turquia, compradas pelo Principe Christian da Saxonia em Leipzig*”.<sup>28</sup>

No inventário do gabinete de maravilhas do Arquiduque do Tirol, em Innsbruck (Áustria), datado de 1596, encontram-se discriminados três olifantes: “*um trompa de caça em marfim, com uma banda no meio, no topo e no fundo*”<sup>29</sup>, “*uma trompa de caça em marfim com bandas de prata no meio, no topo e no fundo, com o brasão de Portugal e Tercera pendurado em três correntes e dois anéis de prata*”<sup>30</sup> e “*Uma grande trompa de caça de marfim indiano. O bocal está partido. Em relevo há alguns animais e pássaros que mostram uma mão de obra rude*”<sup>31</sup>. Além destas peças há ainda o registo de um saleiro “*uma peça circular de marfim, como uma fonte, com homens e cães*”<sup>32</sup> e finalmente, há ainda o registo de seis colheres: “*Uma pequena caixa preta, com seis longas colheres de marfim, muito bem esculpidas, com imagens diversas*”<sup>33</sup>. Por sua vez, o inventário da *Kunstammer* da família real da Baviera, datado de 1598, menciona três

---

<sup>25</sup> “*Cinque cucchiari di madreperla, cheenè un Rotto...*” (in Bassani, 2000: 147).

<sup>26</sup> “*Due cucchiari d’avorio, lavorati all’Indie*” (in Bassani, 2000: 138).

<sup>27</sup> “*Un cucchiario grande et sottilissimo d’avorio, lavorati all’Indie*” (in Bassani, 2000: 138).

<sup>28</sup> “*12 Helffenbeinern Löffel Isollen in Turkey sein gemacht worden, hat Churfn. Christian zu Sachsen in Leipzig erkaufen lassen*” (in Bassani, 2000: 101).

<sup>29</sup> “*Mer einn glats achtgeggets helfenbaines horn, so in der mitte, oben und unten beschlagen*” (in Bassani, 2000: 3).

<sup>30</sup> “*Ain helfenbaines horn, so in der mitte, oben und unten mit silber beschlagen, darauf die impresa Portugal und Tercera gestochen ist, hangt an drei silbern keten mit 2 silbern ringen*” (in Bassani, 2000:6).

<sup>31</sup> “*Mer ain helfenbaines Indianish zimblich grosz horn, der schnabl vorn zerbrochen, darauf sein erhefte allerlai thier und vögel von grober arbeit*” (in Bassani, 2000:6).

<sup>32</sup> “*Ain helfenbaines rundes stöckhl wie ein prunnen mit mändlen und hunden*” (in Bassani, 2000: 4).

<sup>33</sup> “*Ain Schwarz trühel, mit painwerch gar zart eingelegt, darinnen 6 lange helfenbaine gardinn geschnittne leffl mit allerlai bilderwerch auf den Turggischen furnb*” (in Bassani, 2000: 5).



trompas de caça, das quais pelo menos uma deverá corresponder a um olifante luso-africano, atendendo à presença de um crocodiloo: “*Três trompetas indianas esculpidas em marfim como cornos ou cornetas, numa um crocodilo. Noutra a figura de pessoas e de animais*”.<sup>34</sup>

O inventário da *Kunstammer* de Rudolfo II (1552-1612), em Praga (República Checa), datada de 1617, revela que o imperador do Sacro Imperio Romano-Germanico, possuía também um provável olifante luso-africano: “*Uma grande trompa de caça de marfim que está extremamente bem esculpido com cenas de caça*”<sup>35</sup>. No inventário de 1619 são mencionados mais sete olifantes: “*Duas trompas de caça em marfim indiano*” e “*mais cinco trompas de caça indianos em osso branco*”<sup>36</sup>, cuja origem geográfica é mais difícil de especificar.

Por volta de 1647, na sua *Descripción del palácio y los jardines de Vincencio*, Juan Francisco Andrés de Uztarroz (1606-1653), descreve uma buzina de marfim que pertenceu a um rei Japonês<sup>37</sup>. Anos depois, numa relação de bens datada do ano de 1662 é descrito um “*uma bzunia de marfim de quase uma vara de largura*”, que pertenceu a um rei do Japão<sup>38</sup>. Estes dois registos confirmam a materialidade, a funcionalidade e o tamanho do mesmo artefacto, e simultaneamente introduzem uma nova fonte de informação para este objeto que não se relaciona com as suas características físicas, mas sim com o seu historial. Em ambas as descrições ficamos a saber que a peça veio do Japão, onde pertenceu a um Rei. Mais tarde, num catálogo da biblioteca de *Lastanosa* encontramos a descrição de uma trompa de caça de marfim, com quase uma vara de comprimento, que pertenceu a um Rei indiano<sup>39</sup>. Esta referência introduz novas variações e classificações, que dizem respeito à qualidade plástica da peça já referida. Aqui é descrita como sendo “muito elegante”, e é defendido que a forma humana retratada não é

---

<sup>34</sup> “*Drey Indianische von Helffenbain geschnittne Posaunen, den Hörnern oder Zinggen gleich, auf dem einem ein Crocodill, Auf den andern aller Hand Figuren von Menschen und Thieren ausgeschnitten*” (in Bassani, 2000: 112).

<sup>35</sup> “*I gross horn von helffenbain, darauff allerley jachten erhebt geschnitten...*” (in Bassani, 2000: 7).

<sup>36</sup> “*Zwei indianische jägerhorner*”, “*Mer fünfindianische jagerhörner von weissem bain*” (in Bassani, 2000:8).

<sup>37</sup> “*Otra [bocina] de marfil de casi una vara de largo, de un Rey del Japon, los dos tercios estriados y el ultimo escamado; remata en una cabeza de cayman, tiene asida con la boca la cabeza de unrey,*” Uztarroz, *Descripción del palacio y los jardines*, f. 47r.-47v (in Bleichmar, 2008:79).

<sup>38</sup> “*Una bocina de marfil de casi una vara de larga de un Rey del Japon,*” *Narración de lo que le pasó a Don Vincencio Juan de Lastanosa*, f. 75v (in Bleichmar, 2008: 79).

<sup>39</sup> “*Una bocina de marfil de casi una vara de largo de una pieza, los dos tercios estriada con mucha gala, en el ultimo hecha una cabeza de cayman con muchas escamas, y de la boca le sale una cabeza de unindio coronado, era de unRey de la Yndia.*” Catálogo de la biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa, Royal Library, Stockholm, MS. U-379, f. 102v., consulted in Garcés Manau transcription. Dating, Mar Rey Bueno, personal communication (in Bleichmar 2008: 79).

a cabeça de um rei, mas a de um índio que é coroado, o que sugere que esta possa ser a representação de uma figura régia. Por fim é mencionado que o rei que possuía esta peça não era japonês, mas sim indiano. Um termo que no século XVII não explicitava o “Novo Mundo” ou a Ásia (Bleichmar, 2008: 67).

Mais incertas são as referências que encontramos no inventário de 1649-1651 das coleções do Rei Carlos I de Inglaterra e da Escócia (1600-1649) onde é descrita “*uma trompa feita a partir de um grande dente de elefante e esculpido com várias figuras*”<sup>40</sup>, podendo corresponder a um marfim africano ou luso-africano. Igualmente incertas são as referências de 1655, no inventário de Christoph Weickmann (1617-1681), um erudito e rico comerciante alemão, onde são registadas duas colheres. Uma de madeira catalogada como sendo indiana e outra em marfim “*uma colher parecida em marfim*”<sup>41</sup>. Naturalmente, estes dados são insuficientes para atribuir às peças uma origem africana, mas a tradicional má atribuição dos marfins africanos à “Índia” ou à “Turquia” são pontos a ter em consideração. A coleção Tradescant, criada por John Tradescant, o velho (c.1570-1638) e por John Tradescant, o Jovem (1608-1662), apresenta no ano de 1685 várias peças de marfim: “*diversas, raras e antigas peças esculpidas em marfim*”<sup>42</sup> e ainda uma trompa de caça em marfim “*Uma trompa curva em marfim indiano...*”<sup>43</sup>. No inventário de 1670 da *Kunstammer* dos duques de Württemberg surge a referência a duas “*trompas caça*”, um dos quais em marfim, podendo ser eventualmente, olifantes africanos: “*Uma trompa de caça*”<sup>44</sup> e “*Uma trompa de caça em marfim*”<sup>45</sup>.

Os inventários da *Kunstammer* dos reis da Dinamarca não suscitam tantas dúvidas na identificação de objetos de marfim luso-africanos. A primeira diz respeito ao ano de 1674 e apresenta a descrição do que poderá ser um saleiro do Benim, dada a referência a um cavaleiro na peça: “*Recipiente de marfim esculpido, com um homem a cavalo*”<sup>46</sup>. No ano de 1689 são mencionadas duas colheres esculpidas com uma iconografia típica das peças luso-africanas, nomeadamente das sapi-portuguesas: “*Duas colheres esculpidas em marfim indiano, com lagartos e cobras no cabo*”<sup>47</sup>. No inventário de 1690 surge a referência a duas colheres esculpidas. Uma descrita como trabalho

---

<sup>40</sup> “*A trumpet made of a large Elephants tooth engraved with several odd figures*” (in Bassani, 2000: 38).

<sup>41</sup> “*Ein dergleichen Löffel aus helffenbein*” (in Bassani, 2000: 126).

<sup>42</sup> “*Divers rare and antient pieces carved in ivory*” (in Bassani, 2000: 51).

<sup>43</sup> “*Lituus indicus eburneus, curvatus...*” (in Bassani, 2000: 51).

<sup>44</sup> “*Ein Jägerhorn*” (in Bassani, 2000: 122).

<sup>45</sup> “*Ein Jägerhorn von bein*” (in Bassani, 2000: 123).

<sup>46</sup> “*Et udskaaren og durchboren Pocal af Elphenbeen med en Rytter paa*” (in Bassani, 2000: 12).

<sup>47</sup> “*Tvende Ostindiske udskaaren Skeer, med furbener og Slinger paa skaffiene*” (in Bassani, 2000: 12).

indiano e outra, pasme-se, como japonesa: “*Uma curiosa colher japonesa esculpida em marfim*”<sup>48</sup>. O inventário dos bens da coleção Cospi, em Bolonha, refere uma “*Colher de marfim da Turquia*”<sup>49</sup> e também um saleiro, referido como um “*Cálice antigo de marfim, com tampa, adornado com figuras*”.<sup>50</sup> O inventário da *Kunstammer* de Filipe Hainhofer (1578-1647) faz menção a mais colheres: “*Na sexta gaveta [...] há duas colheres indianas pintadas, uma mais amarela que outra. Uma de madrepérola e a outra, longa e decorada*”.<sup>51</sup> No inventário da *Kunstammer* do Eleitor da Saxónia, datado de 1731 encontra-se a referencia a “*Uma grande trompa de caça de marfim esculpida com homens estrangeiros, animais e pássaros. A trompa tem quase um côvado de comprimento. Foi entregue pelo Sr. Rattichen em 26 de novembro de 1658*”.<sup>52</sup>

Numa minuta da Sociedade de Antiquários de Londres, datada de 21 de março de 1734 é referido: “*um elegante corno de marfim curiosamente esculpido com figuras de caça, as armas de Espanha e Portugal, AVE MARIA - Tanto môta, O.P., que pertencia ao Conde de Oxford. As armas de Jerusalem. Mede dois pés e quatro polegadas de comprimento. Está circunscrito a 12 polegadas*”<sup>53</sup>. Trata-se sem qualquer margem para dúvida, de um olifante sapi-português semelhante aos três olifantes e dois polvorinhos que no ano de 1988 Ezio Bassani atribui ao mestre das armas de Leão e Castela (INV. 003; 004; 005; 033 e 034). Em 1749, Jean-Marie Daubenton na página 156 do volume onze da sua *Histoire naturele générale et particulière, avec la description du Roi de Buffon* descreve um “*dente de elefante esculpido em forma de trompa com dois pés e sete centímetros de comprimento, um diâmetro de quatro polegadas na extremidade mais larga e apenas onze polegadas na mais estreita. O bocal é aberto duas polegadas do final e nele figuram linhas transversais e pequenos círculos pintados a preto*”<sup>54</sup>. Neste caso

---

<sup>48</sup> “*Een Konsting Japonisk Skee udskaaren af Elphenbeen*” (in Bassani, 2000: 13).

<sup>49</sup> “*Cucchiario d’Avorio Turco*” (in Bassani, 2000:137).

<sup>50</sup> “*Calice antico di avorio con suo coperchio, e figurato*” (in Bassani, 2000: 137).

<sup>51</sup> “*I then siette Lâdan, [...] Iiggia twenne Indianske målade skiedar, En Dito af gohl bärnsten. En Dito af Pärlemhor. Noch en lång af Elphen-ben vtarbetadt*” (in Bassani, 2000: 93).

<sup>52</sup> “*Ein gross Elfenbeinern Jäger Horn, um und um mit ausländischen Männern und Thieren, auch Vögeln, geschnitten, das. Horn is fast 1. Elle. Dieses ist von Herr Rattichen den 26. Nov. 1658 ubergeben worden*” (in Bassani, 2000: 101).

<sup>53</sup> “*Mr Vertue brought a very fine Horn of Ivory most curiously carved with figures representing Hunting, The arms of Spain and Portugal, AVE MARYA – Tantomôta, O.P., belonging to the Earl of Oxford. The arms of Jerusalem. Its length two feet four inches. Its widest circumference near 12 inches. (agradecemos a William Hart pela informação que nos forneceu)*

<sup>54</sup> “*Une defense d’éléphant, travaillée en forme de trompe. Cet instrument a deux pieds sept pouces de longeur, quatre pouces de diametre au gros bout, & seulement on zelignes au petit bout, au dessous d’un rebord par lequel il est terminé. L’emboûchure est placée à deux pouces de distance de cette extrémité, elle a un pouce de longueur & sept lignes de largeur sur ses bords; les parois latérale sont septlignes de hauteur & sont inclinées de façon que lefond n’apas deux lignes de largeur; les parois de l’extrémité inferieure de l’emboûchures’inclin ent enbas & conduisent à une ouverture qui communique dans la cavité de la trompe;*

estamos perante um olifante de uma tipologia muito distinta, idêntico aos que foram escavados no Gana em estratos arqueológicos do século XVI e XVII, no ano de 1972, por Merrick Posnansky (Bassani, 2008:38). Cronologicamente seguem-se os registos dos gabinetes de curiosidades do Duque de Braunschweig, onde encontramos a referência a seis colheres: “*Quatro colheres de marfim, com o cabo esculpido*”<sup>55</sup>, mais “*Duas colheres com animais e outros motivos decorativos esculpidos no cabo*”<sup>56</sup>. Além das colheres, menciona-se ainda um recipiente de pé alto com figuras “góticas”: “*Um recipiente circular numa base alta, decorado com várias figuras esculpidas em estilo gótico*”<sup>57</sup>. Julgamos que também esta peça, identificada como “gótica”, corresponde a um saleiro luso-africano.

No eclodir da revolução francesa o *Garde-meuble national* apresentava também o que deverá ser um olifante luso-africano: “*Um corno de marfim com ornamentos e animais esculpidos em relevo: mede 23 polegadas*”<sup>58</sup>. Segue-se a referência a um olifante que encontramos no catálogo do Gabinete de Curiosidades de Espirit Calvet (1728-1810), “*Trompa de marfim, um instrumento de musica para caça, usado na Alemanha, Suíça e outros lugares ao redor do século X. Pode-se ver um na abadia de Muri, na Suíça, e outra no mosteiro cartuxo de Portes en Bougey, que o possui à seiscentos anos. Este é o terceiro conhecido. Esta trombeta termina no topo com uma figura grotesca; A sua boca está abaixo do monstro e por seu lado. Mede. 2 pés. 6*”<sup>59</sup>. Não obstante esta erudição, estamos convencidos que esta peça corresponderá a um olifante africano.

Estas referências a marfins africanos e luso-africanos, nomeadamente olifantes, saleiros e colheres, nos inventários das principais coleções europeias do século XVI, XVII e XVIII é a prova de que tais artefactos eram valorizados como objetos colecionáveis, o que acabou por permitir a salvaguarda de muitos deles até aos nossos dias. No seguimento desta ideia é necessário concordar com Ezio Bassani, quando este afirma que os marfins

---

*cette cavité suit la courbure de la défense & s'étend jusqu'à son gros bout, qui estouvertententier. Pour orner cet instrument, on y a grave quelques lignes transversales & des petits cercles qui sont peints en noire*” (in Bassani, 2000:79).

<sup>55</sup> “*Vier löffels von Elfenbein au Welchen die Stille aufgeschnitzet*” (in Bassani, 2000: 98).

<sup>56</sup> “*Zwey Löffel an deren Stielen, Thiere und andere Zierathen geschnitzet sind*” (in Bassani, 2000: 99).

<sup>57</sup> “*Ein rundes Gefäss mit einem hohen Fusse, woran verschiedene Figuren in gotischen Geschmacke geschnitz sind*” (in Bassani, 2000: 99).

<sup>58</sup> “*Un cornet en ivoire sculpté en relief à ornement et animaux: long. 23 pp.*” (in Bassani, 2000: 79).

<sup>59</sup> “*Trompette d'ivoire, instrument de musique pour la chasse, usité en Allemagne, en Suisse et ailleurs vers le 10ème Siècle. On en voit une semblable dans l'abbaye de Muri en Suisse et une autre à la Chartreuse de Portes en Bougey, qui la possède depuis six cents ans. Celle-ci est la troisième connue. Cette trompette se termine en haut par une figure grotesque; son embouchure est au-dessous du monstre et par coté. Long. 2 pieds. 6 po.*” (in Bassani, 2000: 67).

luso-africanos, nomeadamente os realizados pelos artesãos da Antiga Serra Leoa, são os objetos africanos que melhor correspondem ao gosto europeu por serem preciosos, exóticos e raros (Bassani, 2000: XXVII).

### 1.3 – Fontes visuais

Outros registos de peças luso-africanas encontram-se em algumas fontes visuais datadas entre o século XVI e os inícios do século XX. As mais antigas encontram-se na pintura primitiva portuguesa da primeira metade do século XVI. Uma delas é a pintura representando a *Dormição da Virgem* (Retábulo do Paraíso), atribuída a Gregório Lopes (ativo 1513-1550) e a Jorge Leal (?) (ativo 1513-1525), realizada em torno do ano de 1523. Este é um óleo sobre madeira de 128,4 cm de altura por 87 cm de comprimento, que atualmente se conserva no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa (Fig. 1). Nesta pintura, no canto inferior esquerdo, podemos contemplar a representação de uma colher em marfim, com a típica decoração e estrutura das colheres sape-portuguesas, apresentando ainda uma coloração idêntica à dos marfins. Esta colher está numa tigela com grãos de romã, na mesa de cabeceira da Virgem, sendo um indício de que estes objetos tinham finalidades na alimentação, pelo menos entre a classe média-alta e a classe alta em Portugal no primeiro terço do século XVI. A pintura *Virgem com o Menino e um Anjo* (Fig. 2), realizada por um seguidor de Frei Carlos por volta do ano de 1530, é um óleo sobre madeira de carvalho com 102 cm de altura por 98 de comprimento, que integra o acervo do MNAA (Lower, 2017:121). Tal como na anterior pintura, também aqui observamos uma colher de marfim luso-africano que figura num prato segurado por um anjo. Mais uma vez esta tipologia surge numa cena de forte cunho religioso com um vínculo à comida. Em relação à tipologia de colher de marfim aqui representada a mesma difere da anterior pelo formato do seu bojo. Este assemelha-se ao das colheres bini-portuguesas pois é composto por uma forma alongada e aerodinâmica que se estreita em direção à junção do caule e depois se curva para fora e cria um “livro tripartido”. O cabo destas colheres é também muito fino e ricamente decorado com elementos zoomórficos, características presentes nesta pintura atribuída a um seguidor de Frei Carlos. Ainda no âmbito da pintura portuguesa primitiva merece referência uma tábua atribuída ao Mestre da Lourinhã. Trata-se de um painel integrado no Retábulo da Sé do Funchal, realizado entre 1512 e 1517, representando *Apanha do Maná* (Fig. 3 e Fig. 4), homens, mulheres e crianças esfomeados, pela longa travessia do deserto, durante a fuga do Egípto, que se

dedicam a consumir avidamente o alimento divino. Esta cena bíblica, apresenta em primeiro plano, enquadrado pela representação de um homem deitado no chão, por um outro de chapéu na mão, e por uma mulher que leva uma colher à boca, a representação de quatro colheres. Pela sua tipologia, decoração e tonalidade, duas destas colheres parecem ser peças de marfim luso-africano (Fig. 4).

Nestes três exemplos, as colheres de marfim não surgem associadas a comida “vulgar”. Com efeito, em todas estas pinturas as colheres de marfim são representadas como um elemento fundamental para alimentar as figuras mais importantes do mundo cristão. No primeiro caso a Virgem Maria, no segundo o Menino Jesus e no terceiro o Povo Eleito, que personifica uma representação do *axis mundi*, relacionando as alturas de onde veio o alimento com os homens na terra que o recebem, sendo uma clara prefiguração da Eucaristia. Ao contrário de Kate Lowe (2017: 118 -121), não nos parece que as pinturas *Natividade e Adolescência de São Roque* (Fig. 5) e *Milagre do Papa Cardeal e Reconhecimento do Milagre do Papa* (Fig. 6), ambas pertencentes ao acervo do Museu de São Roque em Lisboa, bem como a pintura *São Cosme e São Damião* (Fig. 7), de Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes, datável entre 1530-1532, pertencentes ao Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra, incluam representações de colheres africanas em marfim, devendo tratar-se, nos três casos, de colheres em metal, eventualmente em prata ou estanho.

Fora de Portugal, a fonte visual mais antiga que conhecemos com a representação de objetos luso-africanos diz respeito a uma gravura (Fig. 8) publicada no livro *Theatrum Instrumentorum*, no ano de 1619. Neste encontramos a representação de um olifante africano, entre os vários instrumentos musicais. Trata-se de uma peça que se assemelha aos olifantes canelados que apresentam na sua extremidade mais fina a cabeça de um crocodilo da qual emerge a cabeça de um homem que usa um chapéu.

Outra fonte visual diz respeito a uma gravura (Fig. 9) de 1635 onde observamos um olifante esculpido em marfim, em vista de perfil. Em relação ao artefacto representado, este apresenta um bocal lateral, esculpido no seu lado concavo, tem o seu corpo canelado, e na extremidade mais fina encontramos a representação de uma cabeça humana que emerge da boca de um crocodilo. A imagem é acompanhada por duas inscrições que fornecem informações sobre o artefacto. No topo da página surge uma legenda que identifica o objeto representado como “*buzina de marfim que está no*

*antiquário de Vincencio Lastanosa no ano de 1635*”<sup>60</sup>. A segunda legenda - “*buzina de marfim medindo em comprimento uma resma a menos que cinco vara e é uma peça*”<sup>61</sup> - surge no próprio desenho e acompanha o traço convexo do objeto representado (in Buenos e Pérez, 2008: 65 e 66).

Seguem-se duas gravuras (Fig. 10 e Fig.11) datados de 1643, realizados por Ole Worm (1588-1654) sobre um olifante existente nas coleções dos Médicis. Trata-se do verso e do reverso do olifante que hoje encontramos no Museu do Renascimento em Écouen, França (INV. 019). Em ambas as gravuras observamos as várias secções que compõem a peça bem como os elementos que constituem as cenas cinegéticas que as decoram. Numa outra gravura (Fig. 12), do mesmo autor, e datada de 1655, observamos o interior do seu gabinete de curiosidades, onde é possível contemplar a representação de três olifantes, possivelmente congolenses, pendurados numa parede entre as duas janelas.

Numa aguarela (Fig. 13), datada de 1664, realizada por Domenico Tencalla e guardada na Biblioteca Ambrosiana em Milão, estão representados dois olifantes que apresentam uma decoração diferente. Um deles é muito semelhante ao que foi descrito por Jean-Marie Daubenton em 1749<sup>62</sup>, pois apresenta uma decoração organizada por linhas pintadas a negro, dispostas ao redor da superfície do artefacto, sendo por isso uma peça que deverá ter sido produzida no Gana. O outro olifante apresenta uma decoração mais simples onde figura a representação de um réptil, possivelmente um lagarto, com o seu corpo coberto de motivos decorativos que estilizam escamas. Outra componente que decora este objeto diz respeito a um elemento vegetalista e a um friso que é intercetado por uma anilha circular. Esta aguarela apresenta ainda uma legenda onde se pode ler: “*dente de elefante, preparado para o som, que é tocado em frente ao Rei do Congo.*”<sup>63</sup> A origem congolensa desta peça pode ser contestável uma vez que no ano de 1972 Merrick Posnansky descobriu no Gana, num contexto arqueológico do século XVI ou XVII, fragmentos de dois artefactos (Bassani, 2008:38).

Segue-se um desenho (Fig. 14) datado de 1688 que observamos num manuscrito da autoria de Jean Barbot (1655-1712), onde são ilustradas três trompas de caça de marfim com um bocal retangular no meio do artefacto, e que são decorados com motivos

---

<sup>60</sup> “*Bozina de Marfil que esta en las antigüidades de Vincencio Lastanosa en el año 1635*” (in Buenos e Pérez, 2008:79).

<sup>61</sup> “*Bozina de marfil tiene de largo una vara menos una resma es de una pieza*” (in Bleichmar, 2008: 79).

<sup>62</sup> Vide nota 53.

<sup>63</sup> “*Dente d’ Elefante comodato da sonare, che usano nel Regno del Congo da sonare inanti al Re*” (in Bassani, 2000:152).

concentrados em bandas transversais. Uma gravura (Fig. 15) da autoria de Filippo Bonanni<sup>64</sup>(1683-1723), datada de 1709, apresenta-nos um olifante que se encontrava no acervo do Museu Kircheniano<sup>65</sup> em Roma. Esta ilustração surge no catálogo do mesmo museu e é acompanhada por uma legenda descritiva onde se pode ler “*Um corno de marfim de África delicadamente ornado com várias figuras*”<sup>66</sup>. Aqui vemos duas perspetivas do olifante (INV. 013) a partir do seu lado convexo. A gravura em perspetiva mostra-nos o artefacto como se estivesse pendente por um cordão que se encontra preso aos dois arcos de suspensão que figuram na parte côncava, do artefacto. Estes arcos de suspensão são comuns a todos os olifantes Sapi-Portugueses e figuram sempre no lado concavo pois, por questões de física e gravidade se figurassem na parte convexa levavam a que o artefacto se fragmentasse quando fosse utilizado. Esta ilustração comprova a funcionalidade das argolas de suspensão que figuram nos olifantes sapes, na maior parte das vezes feitas como esculturas de alto relevo de formas zoomórficas. A gravura em questão realça ainda os elementos que compõem as cenas cinegéticas que figuram na superfície do artefacto.

De 1731 data uma gravura (Fig. 16) onde está representado um saleiro dos artesãos da Antiga Serra Leoa, que William Fagg popularizou em 1959 ao utilizá-la como contracapa do seu estudo *Afro-Portuguese Ivories*. Esta gravura mostra-nos o verso e o anverso de um típico saleiro sape. O artefacto representado é composto por um recipiente esférico que é suportado por um pé de formato cónico que se encontra decorado com as figuras religiosas de S. Pedro, da Virgem Maria e de cães (alguns perderam a cabeça). O nó, que liga a base cónica com o recipiente esférico, apresenta uma decoração composta por serpentes que também perderam a cabeça. No recipiente esférico surge a legenda AVE MARIA GRACIA e na tampa encontramos elementos vegetalistas, uma ave e a cruz da Ordem de Cristo.

---

<sup>64</sup> O Padre Filippo Bonani foi director do Museu Kircheniano, em Roma, desde 1689. Foi o responsável por transferir as coleções para salas maiores que foram equipadas com novo mobiliário, mais adequado. Através de doações conseguiu ampliar a coleção e no ano de 1709 realizou um catálogo (in Bassani, 2000: 161).

<sup>65</sup> No ano de 1870 Roma tornou-se a capital do Reino de Itália e o Museu Kircherniano tornou-se propriedade do Estado Italiano. As coleções acabaram por ser desmembradas. Enquanto que os itens pré-históricos e etnográficos foram depositados no Museo Nazionale e Preistorico Etnografico, criado no ano de 1875, as obras de arte foram confinadas ao Museo del Medioevo e del Rinascimento. Já o marfim identificado como africano acabou por ser confinado ao Museo Preistorico Etnografico que hoje leva o nome de Luigi Pigorini, o seu fundador e primeiro diretor (in Bassani, 2000: 161-162).

<sup>66</sup> “*Cornu eburneum ex Africa allatum cum figuris variis elegantissime sculptis*” (in Bonanni, 1709:235; Bassani, 2000: 162 e Bassani, 2008: 57).



De 1739 data outra gravura (Fig. 17) realizada por Jean-Baptiste Courtonne (1711-1781) ilustrando do Gabinete de curiosidades de Joseph Bonnier de La Mosson (1702-1744) onde se observa uma panóplia de instrumentos, entre os quais se evidencia um olifante congolês (Bassani, 2008: 18).

Dos finais do século XVIII, datam dois desenhos (Fig. 18 e Fig. 19) realizados por William Henry Wood para George Allan, o Velho. Os mesmos encontram-se conservado na biblioteca da Sociedade de Antiquários em Londres, até aos dias de hoje, e mostra-nos o verso e o anverso de um saleiro dos artesãos da Antiga Serra Leoa que hoje faz parte do acervo do British Museum (INV. 045). A mesma peça volta a ser representada em 1827 numa gravura (Fig. 20) publicada na sinopse do museu de Newcastle, na qual se encontram as memórias do fundador Sr. Tunstall, e do seu último proprietário, o Sr. Allan. O interesse desta fonte visual recai no facto de a mesma estar acompanhada pelo termo “pyx”, ou seja, píxide, o que nos permite considerar que este saleiro era, no século XIX, apreciado como alfaia religiosa.

Para o século XIX, em França, encontramos a representação de um olifante africano em marfim, com bocal transversal e decorado com uma cabeça de crocodilo, no canto esquerdo de uma pintura intitulada *Chez l'Antiquaire* (Fig. 21 e Fig. 22), realizada por Louis Vincent Fouquet, no ano de 1836. Esta pintura encontra-se atualmente no Museu de Artes Decorativas de Paris e diz respeito a um óleo sobre tela de 111 cm de comprimento por 113 de altura que nos apresenta o interior do quarto de Alexandre Du Sommerard (1779-1842). Este arqueólogo e colecionador de arte teve a sua obra “*Les Arts au Moyen Âge*”, publicada em cinco volumes, entre 1842 e 1846. Nestes volumes surgem os seus relatos de viagem, os seus estudos e os desenhos que realizou a algumas obras de arte que considerava de cariz medieval. No quarto volume encontramos uma gravura (Fig. 23) onde está representado um olifante juntamente com uma espada e um polvorinho. Este olifante parece-se em muito com o polvorinho (INV. 036) que hoje encontramos no acervo do Museu do Renascimento em Écouen em França. Como curiosidade refira-se também que este olifante deverá corresponder a uma peça inventariada entre os bens de Alexandre Du Sommerard em 1883: “*Olifante de marfim, coberto de cenas de caça, ornamentos e heráldica em relevo, século XVI. L.030*”.<sup>67</sup>

Uma fotografia (Fig. 32) publicada no panfleto *Classified List of Photographs in the South Kensington Museum* em 1860, apresenta dois olifantes sapes que faziam parte

---

<sup>67</sup> “*Olifant en ivoire, couvert sujets de chasse, d'ornements et ecussons en relief. XVIe siècle. L. 0.30*” (in Bassani, 2000: 76-77).

do *South Kensington Museum*, o atual *Victoria and Albert Museum* em Londres. Desta fonte iconográfica destaca-se que o primeiro olifante diz respeito ao que se encontra no acervo do *British Museum* (INV. 020). Por sua vez, o segundo diz respeito a um desconhecido olifante sape (INV. 041).

De 1872 data uma gravura (Fig. 24), realizada por Gustav Mützel (1839-1893), de um saleiro que faz parte do *British Museum* (Fig. 25). Esta gravura, em vista lateral, mostra-nos uma peça que foi doada ao *British Museum* no ano de 1869 pelo Senhor Augustus Wollaston Franks. Estamos perante um saleiro sape composto por base, recipiente e tampa. A base é formada por uma forma cilíndrica decorada com figuras humanas e animais. O recipiente, cónico, assenta sobre a base e é encimado por uma tampa cónica que se encontra rematada por um plinto que é rematado pela escultura bicéfala.

Do século XIX datam também os esboços realizado por Augustus Wollaston Franks (1826-1897), conservador do Museu Britânico, um dos quais pode ser um saleiro sape que é descrito pelo autor como um “*ovo de avestruz esculpido em forma de caixa. No topo estão esculpidas duas cabeças de negros. Trabalho em marfim esculpido em quatro compartimentos – em cada um está uma figura*” (Fig. 27) (in Bassani, 2000:101). Segundo Bassani este saleiro fazia parte da *Kunstakammer* do eleitor da Saxónia, considerando-o como um saleiro de marfim, que corresponde às referências datadas de 28 de junho de 1661 do inventario da *Kunstakammer* onde são mencionados “*diversos recipientes de marfim*”<sup>68</sup>

Outro esboço (Fig. 26) diz respeito ao de um olifante que pertencia a coleção do Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde em Berlim. Uma peça que provavelmente desapareceu durante uma das duas Grandes Guerras Mundiais, mas que é mencionada na obra *Antiques from the city of Benin and from other parts of West Africa in the British Museum* onde é comparada com o olifante que faz parte do Museu de Dresden (INV. 009; Fig. 11) (Read e Dalton, 1889:34).

De 1888 encontramos uma litografia (Fig. 30) publicada por Alfred James Hipkins na obra *Musical Instruments Historic, Rare and Unique*, Edinburgh. Trata-se da representação do olifante que hoje faz parte do acervo do Museu Nacional da Austrália em Camberra, e que pertencia ao Conde Spencer (INV. 003). Nesta obra Hipkins refere-o como: “*Trompa de caça ebúrnea pertencente ao Conde Spencer (chamada de olifante*

---

<sup>68</sup> “*verschiedene Elfenbeingefässe*” (in Bassani, 2000: 101).

*por causa de ser de marfim) em que sobressaem na decoração as armas e divisas de Fernando e Isabel de Portugal. Deve considerar-se feita na primeira metade do século XVI, sendo, evidentemente, a correia e a fivela acrescentes mais modernos. A beleza da talha, tão notável nesta buzina, supõe-se obra de negros da Costa Ocidental da Africa, que desbastaram o marfim para os Portugueses ...*<sup>69</sup>(Ribeiro, 1964: 256).

De 1899 destaca-se a fotografia (Fig. 31) de um olifante (INV. 038) que fazia parte do Museu de Berlim, que se encontra desaparecido, e o mais certo é ter sido destruído durante uma das duas Grandes Guerras.

De 1900 temos uma gravura (Fig. 28) assinada K.J. K. J. onde estão representadas duas peças sapes. Em primeiro plano surge-nos a representação de uma tampa de saleiro que faz parte do acervo do Museu Nacional da Dinamarca em Copenhaga com o número de inventário EDc66. Esta peça mostra-nos uma tampa côncava, decorada com dois crocodilos que é encimada por uma cabeça biforme. Em segundo plano temos a representação do recipiente de um saleiro sape que faz parte do acervo do mesmo museu com o número de inventário EDc67a. Esta peça diz respeito a um recipiente ovalado que é suportado por uma base de formato cilíndrico, decorada por figuras humanas e animais.

De 1912 data o desenho de um recipiente (Fig. 29) que terá sido parte de um saleiro sapi. Este desenho apresenta uma legenda onde a peça é descrita como sendo um cálice de marfim – “*Calice d’avorio nel Museo Ducali Braunschweig: Globu, LXXXIX 1901, P.156 [ANDREE]*”. Este desenho mostra-nos uma peça composta por uma base cilíndrica que suporta um recipiente esférico. A forma da base é decorada por oito frisos compostos por motivos estilizados em zigzagues. Sentados na base surgem três figuras femininas que envergam apenas uma saia. Estas figuras apresentam os braços levantados e seguram arcos perlados que são suportados por colunas torcidas que suportam a plataforma onde uma forma cilíndrica (o recipiente do objeto) está apoiada. Este recipiente esférico encontra-se decorado com elementos perlados e frisos geométricos. Atualmente, esta peça faz parte do acervo do museu municipal de Braunschweig com o número de inventário VW7.1-63/7 (Fig. 49).

---

<sup>69</sup> “an ivory hunting horn belonging to Earl Spencer, called Oliphant because it is of ivory, and bearing in the ornament the arms and badges of Ferdinand and Isabella of Portugal, may be regarded as belonging to the first half of the sixteenth century, the strap and buckle being evidently an addition of later date. The beautiful carving, so conspicuous in this horn, is supposed to have been executed by negroes of the West Coast of África, who carved the ivory for the Portuguese...” (in Ribeiro, 1964: 256).

#### 1.4 – Dados provenientes de escavações arqueológicas em Portugal

No contexto arqueológico português destaca-se a identificação de diversos fragmentos de objetos luso-africanos em marfim. Estes dados assumem grande relevância por documentarem a dispersão de tais objetos, no quotidiano português, acrescentando novas perspetivas ao estudo deste tipo de peças. Agradecemos ao professor Doutor Mário Varela Gomes, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa a partilha de um conjunto de dados inéditos, decorrentes da comunicação que apresentou a 24 de maio de 2016 na Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa com o título “*Marfins Afro-Portugueses, da Serra Leoa e do Benim, encontrados em contextos arqueológicos do Sul de Portugal*” e da comunicação que apresentou no colóquio internacional: *Marfim Africano: Comércio e Objectos . Séculos XV a XVIII*. no dia 16 de março de 2017 com o título “*Marfins Afro-Portugueses, da Serra Leoa e do Benim, procedentes de contextos arqueológicos do Sul de Portugal*”.

O primeiro destes fragmentos foi encontrado no decurso de escavações arqueológicas, dirigidas por Luís de Barros, da Câmara Municipal de Almada, na rua da Cerca em Almada. Estas escavações, realizadas por causa de obras de saneamento básico, permitiram identificar uma lixeira dos finais do século XVI. Aí foram encontrados fragmentos de faianças italianas e de porcelanas chinesas, uma conta de topázio, um pequeno bloco de turquesa, numismas cunhados nos reinados de D. João III (1521-1557) e de D. Sebastião (1557-1578) e um artefacto zoomórfico com 4,7 cm de comprimento e 1,3 cm de diâmetro (Barros, 2000: 23 e 68). Os ricos achados desta escavação arqueológica são característicos do estatuto que a vila de Almada tinha nos séculos XVI e XVII. Dada a fatores como a fertilidade dos seus campos, as ligações ao estuário do Tejo, ao Atlântico e a proximidade com a capital, ali residiram membros da aristocracia e abastados comerciantes, e indivíduos que foram atraídos pelo Ultramar como alguns membros da poderosa família Marchioni (Guidi-Buscoli, 2013:58 e 59).

O artefacto que nos interessa (Fig. 35), corresponde à secção do cabo de uma colher de marfim luso-africano, molda a cabeça de um crocodilo que está localizada entre dois elementos troncónicos, mostrando os bordos ligeiramente denteados, talvez com carácter fitomórfico. Este motivo surge nos topos do elemento geométrico de uma colher bini-portuguesa onde também se observa a representação de uma ave e de uma mão. Referimo-nos a uma colher que faz parte do acervo do Museum für Völkerkunde em Viena (Fig. 36 e Fig. 78). O animal do fragmento encontrado mostra os olhos ovais,

bem abertos e destacados, a boca semiaberta, onde facilmente se reconhece os dentes. Toda a cabeça encontra-se coberta por um reticulado finamente inciso que representa as escamas. Todavia esta é uma escultura que também se assemelha à de um cavalo presente no saleiro do acervo do Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 33). A expressividade da boca semiaberta, que mostra os dentes e os olhos ovais alongados que observamos em ambas as figurações, para além das óbvias diferenças de carácter específico (cabeça de cavalo e cabeça de crocodilo), sugere ligações pertinentes, podendo-se pressentir que estamos perante obras da mesma oficina. De facto, a peça do MNAA foi considerada por Bassani e Fagg como obra atribuída ao artesão (VIII) que terá trabalhado na segunda metade do século XVI no Reino do Benim (Bassani e Fagg, 1988:182-186). Duas colheres (Fig. 37 e Fig. 38) realizadas por artesãos das oficinas do Reino do Benim apresentam nos seus cabos cabeças de crocodilo. A que faz parte do acervo do Museu do Quai Branly, em Paris (Fig. 37) segura pela extremidade das mandíbulas um braço humano (Bassani, 2008: 92). A outra (Fig. 38) que faz parte de uma coleção privada portuguesa mostra as mandíbulas do crocodilo a segurar um tronco humano com os braços erguidos ao alto (Dias, 2004: 41).

Outra peça encontrada em contexto arqueológico surgiu durante as escavações que antecederam a construção de um parque de estacionamento subterrâneo, no Largo de Jesus, na antiga freguesia das Mercês em Lisboa, no ano de 2005. Desse trabalho resultou a identificação da zona associada à produção de faianças do século XVII e das infraestruturas, do que é hoje o Palácio Mendia. Entre o espólio recuperado, datado genericamente do século XVII (Santos, 2007:399) contam-se fragmentos de faiança portuguesa, de porcelanas chinesas, de recipientes de vidro, de cerâmicas comuns, de pequenos objetos metálicos e uma peça de marfim zoomórfica (Fig. 39) com 5 cm de comprimento (Santos, 2000: 398). Muito fragmentada, esta representa o que sugere tratar-se da cabeça e da parte do pescoço de uma ave. Dada a presença dos olhos circulares, com o bico que seria longo e entreaberto, cujas penas foram figuradas através de um reticulado inciso, podemos supor que se trata da representação de uma garça-real. O reticulado ajuda ainda a identificar o animal representado já que não surge no bico, que é liso.

Na parte inferior do corpo de um saleiro Owo (Fig. 40) do Kunsthistorisches Museum em Viena, é visível a representação de aves, com o típico olho circular, rodeado por um anel em relevo, e as asas reticuladas através de incisões, tal como observamos neste fragmento (Bassani, 2008:101). Certamente, fazia parte de um garfo ou de uma

colher e apresenta soluções técnicas e artísticas que o aproximam do fragmento anterior, pelo que podemos considerar como uma obra Owo.

O trabalho desenvolvido, desde 1961 até 2014, pelo arqueólogo Fernando Eduardo Rodrigues Ferreira (1943-2014) no antigo mosteiro e igreja de São Vicente de Fora, em Lisboa, permitiu a constituição do significativo núcleo museológico, do qual se destaca duas peças que correspondem a fragmentos de colheres de marfim luso-africano. Uma delas (Fig. 41), com 8,9 cm, diz respeito ao cabo e ao arranque do bojo. Mostra um sector com secção circular, onde se observa um elemento torso entre discos, e outro, fraturado, plano com motivo entrançado, como que constituído por três cabos separados por pequenos orifícios. Este tipo de decoração, com cordas ou colunas torsas são típicas nos marfins luso-africanos. Também o motivo de frisos com cabos entrelaçados, com pequenos trépanos, surge em obras sape. Por exemplo, este motivo surge na tampa do saleiro, de marfim, da antiga coleção Richard Rawlinson (1690-1755) hoje desaparecido, mas que sobrevive na memória através de uma gravura (Fig.16), bem como num saleiro (Fig. 42), que faz parte do Danish National Museum em Copenhaga, assim como num lote alargado de olifantes (INV. 003; 004; 007; 008; 010 e 020).

O outro fragmento de marfim africano, que pertence à coleção do Patriarcado de Lisboa, que a expõe no mosteiro de São Vicente de Fora, corresponde igualmente a um cabo de colher (Fig. 43) e diz respeito ao elemento do arranque do bojo, contendo a representação estilizada do busto de um português e diversos elementos decorativos. Este fragmento mede 1,32 cm de comprimento e apresenta a imagem antropomórfica junto à concha. Esta exhibe uma face expressiva, de contorno oval, com os detalhes anatómicos bem reproduzidos, mas integrando o estilo próprio da conceção sape, de olhos grandes e salientes, nariz curvo com as narinas dilatadas, evidenciando feições africanas, embora sem o prognatismo de outras obras. A identificação como português reside no corte do cabelo, que se apresenta comprido e liso, o que os africanos não usavam, em parte coberto por capacete redondo, de abas. Também o corpo e os braços oferecem vestimenta, abotoada no peito, à maneira europeia. A metade proximal do cabo exhibe um discreto elemento, de contorno trapezoidal, ornamentado com cordões que intercalam com linhas perladas, contendo grânulos que acabam em botão cónico, composto por círculos de diâmetros decrescentes e pequena carrapeta. Dada a existência de semelhanças com a colher representada na pintura a *Dormição da Virgem* (Fig. 1), a atribuição desta peça a uma oficina sape, a partir dos paralelos estilísticos, não levanta problema, já que as afinidades residem no tratamento plástico dado ao terço proximal e na carrapeta terminal

do cabo. Apesar de se conhecerem colheres com representações antropomórficas, uma no acervo do The Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque ( Fig. 44), outra no acervo do British Museum em Londres (Fig. 45), duas no Ashmolean Museum em Oxford (Fig. 46 e Fig. 47), este segmento de colher de São Vicente de Fora é o único com a imagem humana semelhante às que integram alguns saleiros que fazem parte do acervo de museus como o Museo Preistorico e Etnografico L. Pigorni, em Roma (Fig. 48), o museu municipal de Braunschweig, na Alemanha (Fig. 49), e o existente numa coleção privada (Fig. 50).

Em Beja, nas escavações realizadas entre os anos de 2003 e 2004 para a construção de um parque de estacionamento subterrâneo na Avenida Miguel Fernandes, foi exumada uma colher de marfim (Fig. 51) com apenas 14,8 cm de comprimento. Trata-se do fragmento de uma colher que classificamos como luso-africana. Ainda se desconhecem os materiais arqueológicos encontrados associados àquela peça. Contudo, a maioria dos silos encontrados nas escavações continha espólio dos séculos XV e XVI e, mais raramente, foram encontrados testemunhos das centúrias seguintes. Os silos, situados em zona exterior às muralhas que cercavam o antigo núcleo urbano, mas próximos daquelas, tiveram como função primária o armazenamento de cereais, de que a região era rica, tendo deixado de ter tal destino no ano de 1579, dada a criação do Celeiro Comunitário, sendo reutilizados como lixeiras (Martins, Neves e Aldeias, 2010: 205-212). De bojo oval, este é ligado ao cabo através de incisões de secção circular de decoração torsa, que termina em disco, algo maior que o diâmetro do cabo. A torsão do cabo é constituída por três cordões que são sucessivamente mais apertados a partir da zona de ligação ao bojo. Esta peça foi mencionada num trabalho académico onde é classificada como sendo um trabalho sape, dada a presença da decoração torcida e a forma do bojo que são em geral mais arredondados e menos compridos que os das colheres Bini (Henriques, 2008:10-12).

Destaca-se ainda descoberta realizada em outubro de 2016, de um fragmento de marfim (Fig. 52) que aparenta ter sido um copo de marfim Owo. Esta peça foi encontrada nas escavações efetuadas no Campo das Cebolas em Lisboa, no âmbito das intervenções arqueológicas realizadas pelo consórcio de empresas Arqueologia e Património, Empatia Arqueologia e Império Arqueologia.

Evidencia-se também o que pode ser o cabo de uma colher de marfim adornado com a representação de uma ave que foi encontrado nos inícios do ano de 2017 nas

escavações arqueológicas que a ERA está a realizar no poço-cisterna de um palácio do século XVII localizado no Campo dos Mártires da Pátria<sup>70</sup>.

Estes achados arqueológicos testemunham um novo tipo de biografia para os marfins luso-africanos, pois refletem comportamentos sociais, cuja existência talvez apenas no contexto cultural e económico português fosse possível, dada a ligação com o “continente de origem”. Nas proximidades do Largo de Jesus em Lisboa, existiram importantes palácios e Convento, na atual rua da Cerca em Almada, erguia-se uma casa senhorial, ou talvez instalações conventuais, e São Vicente de Fora foi um dos maiores Conventos de Lisboa. Assim, estas peças de marfim luso-africano não foram exumadas longe de contextos sociais abastados, culturalmente evoluídos e requintados, onde certamente eram apreciadas e utilizadas no dia-a-dia.

### **1.5 – Estudos sobre os marfins luso-africanos**

Até aos meados do século XIX, os marfins luso-africanos eram quase sempre identificados como obras de origem asiática. A hipótese de serem peças africanas estava longe de ser considerada. Em 1851, um grupo de investigadores, que se reuniu no Instituto Arqueológico de Londres para abordar a origem das peças que classificamos como africanas e luso-africanas, concluiu que estavam perante peças do século XVI, provenientes da Índia, mais propriamente de Goa. Deste grupo fazia parte o húngaro Ferenc Pulski que justificou a sua teoria através da componente decorativa dos saleiros, organizada por elementos da heráldica portuguesa (AA.VV., 1851: 101-102). Anos depois, em 1888 Alfred James Hipkins (1826-1903) escreve sobre um olifante que pertencia ao Conde Spencer e pela primeira vez, na historiografia destes objetos o oeste africano é considerado como local de proveniência (Hipkins, 1888).

Na sequência da expedição punitiva ao Benim, realizada pelo Reino Unido em 1897, criaram-se condições, de forma perversa, para reconhecer o continente africano como origem de muitos artefactos em marfim. De facto, para custear os dispêndios da invasão, os ingleses trouxeram para Inglaterra uma série de artefactos que pilharam na cidade do Benim e promoveram a sua venda em leilão. Estas peças, sobretudo em marfim, bronze e latão, inundaram o mercado de arte londrino e começaram a ser procuradas por

---

<sup>70</sup> Informação fornecida pelo professor Doutor Mário Varela Gomes a quem agradecemos a disponibilidade em nos ajudar na recolha de toda a informação referente aos achados de marfim em contexto arqueológico.



coleccionadores, curiosos e curadores de museus, sobretudo da Alemanha e de França. A evidente origem africana destas peças motivou a revisão da classificação da origem de outras peças em marfim existentes nas coleções europeias.

É neste cenário que surge o primeiro estudo relevante sobre a arte do marfim africano, publicado em 1899 com o título *Antiquities from the city of Benin and from other Parts of West Africa*. Da autoria de Charles Read e Ormande Dalton, este estudo realiza uma primeira análise comparativa entre os marfins africanos que já existiam nas coleções do British Museum e os recém-adquiridos no Benim. Através de uma comparação entre “marfins novos” e “marfins antigos”, é reconhecido que os últimos apresentam características da arte europeia, nomeadamente os cavaleiros que trajam à maneira do século XVII (Read e Dalton, 1899).

Em 1900 William Foy defende a hipótese de os marfins africanos mais antigos também serem provenientes do Benim (Foy, 1901: 20-22). Porém, um dos dados mais interessantes deste estudo é a hipótese de os marfins com cenas cinegéticas, elementos heráldicos portugueses e inscrições em latim poderem ter sido concretizados por artesãos africanos a trabalhar em Lisboa. Durante a primeira metade do século XX, porém, a ideia prevalecente foi a do Benim ser o local de origem destes objetos, sendo o médico, antropólogo, explorador, arqueólogo e etnógrafo, Felix von Luschan (1854-1924), o seu principal defensor (in Bassani, 2000: 298). Especialista em temas dedicados ao Benim, von Luschan publica em 1900 o livro *Die Altertümer von Benin* (As antiguidades do Benim), onde sublinha as semelhanças que os objetos de marfim exibem com os trabalhos sobre em metal realizados no Benim. Republicado em 1919, este livro inclui uma rápida e muito sucinta abordagem aos marfins, havendo uma grande ênfase na atribuição dos marfins ao reino do Benim (Luschan, 1900: 306-307 e Luschan, 1919). Num conjunto de artigos datados de 1912, o italiano Raffaele Pettazzoni (1883-1959) confronta um conjunto de obras de arte africana e acaba por considerar que algumas das correlações formais entre os marfins antigos e a arte de Benim não eram mais fortes do que as ligações com as tradições artísticas de outros povos africanos (Pettazzoni, 1911: 388-389; Pettazzoni, 1912: 56-74,147-160).

Todo este interesse em torno dos marfins africanos não teve eco em Portugal. Convém referir que até 1951 só existia um objeto luso-africano nos acervos públicos nacionais, designadamente um hostiário que foi incorporado no ano 1918 no acervo Museu Grão Vasco. Antes do estudo decisivo de William Fagg sobre os marfins Afro-Portugueses, publicado 1959 e ao qual nos iremos referir em breve, apenas conseguimos

detetar dois artigos e a uma entrada de catálogo publicados em Portugal sobre este tipo de peças. Não por acaso, todos os textos tratam do dito hostiário do Museu Grão Vasco de Viseu, proveniente da Igreja de São Francisco das Chagas. A talhe de foice, refira-se que mesmo hoje em dia subsiste um número extremamente reduzido de peças afro-portuguesas em coleções públicas portuguesas. Se nos circunscrevermos a peças sapes esse número é ainda menor, contando apenas quatro peças, um hostiário (INV. 044) no Museu Grão Vasco, e três pequenos olifantes (INV. 022; 023 e 030) no MNAA.

O primeiro dos estudos portugueses sobre marfins africanos foi publicado em 1938 por José de Figueiredo, num texto intitulado “O Hostiário de Marfim existente no Museu de Grão Vasco”, publicado em duas páginas do *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. A respeito deste estudo devem salientar-se dois aspetos. Desde logo, foi a primeira vez que um reputado historiador da arte português se debruçou sobre estas peças. Em segundo lugar, neste estudo é claramente destacado o carácter híbrido da peça, uma vez que o autor recorre ao termo “lusó-africano” para classificar um objeto em marfim esculpido com cenas de cariz europeu tardo-medievais, denominando-a de “*obra lusó-africana*”, datável dos finais do século XV e atribuída ao Reino do Congo (Figueiredo, 1938: 36 e 37). Anos depois, em 1967, é F. Russell Cortez que publica o artigo “O hostiário lusó-africano do Museu Grão Vasco” no número 21 da revista *Panorama: Revista portuguesa de arte e turismo* e mais uma vez é destacado o carácter híbrido da peça (Cortez, 1967).

Na grande Exposição do Mundo Português, ocorrida em 1940, não figuraram peças de marfim africano. No entanto, a exaltação da cultura portuguesa foi tal que despertou o interesse para as primeiras aquisições de marfins africanos para os espólios museológicos nacionais. Em 1951 é adquirida a primeira peça deste tipo para o acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, onde tem o número de inventário 750 Esc. Tratando-se do fragmento de um saleiro dos artesãos do Benim (Fig.33), esta peça diz respeito a um bloco circular de marfim esculpido sob a forma de um saleiro, incompleto, ao qual falta a base. Dividido em duas peças, o saleiro é constituído por um recipiente e por uma tampa. No primeiro estão patentes figuras masculinas montadas em cavalos e de pé, figurados em meio corpo esculpido em alto relevo. Estas figuras envergam cota de armas e trajas civis, empunham adagas e instrumentos de escrita e mostram um tratamento esquemático dos rostos caracterizado pelos olhos amendoados, grandes orelhas e o nariz aquilino. A figura frontal apresenta-se barbada e as laterais sem barbas. Na tampa surge esculpido um cavaleiro com a sua montada, em vulto pleno e em posição frontal e isto torna este

artefacto como um exemplar único do corpus de saleiros do Benim em que figuras a cavalo e de pé, com e sem barba estão combinadas, com continuidade entre as duas secções (Bassani e Fagg, 1988: 161 e 182).

Reynaldo dos Santos (1880-1970), na monumental *História da Arte em Portugal*, de 1953, que dirigiu com Diogo de Macedo (1889-1959), refere o hostiário do museu de Viseu, assim como dois olifantes e um saleiro do British Museum (Santos, 1953:443-445). Peças que classificou como artefactos do Reino do Benim, do século XVI. No inverno de 1955/1956, na Exposição de Arte Portuguesa em Londres, comissariada por Reynaldo dos Santos, foi exibido o hostiário de marfim decorado com cenas da vida da Virgem pertencente ao museu de Viseu. No catálogo da mesma exibição observamos que a peça era considerada como uma caixa de marfim e descrita como sendo uma “*oferta do Rei do Congo ao Rei D. João II ou ao Rei D. Manuel I*”<sup>71</sup>. Juntamente foi exibido o saleiro bini-português do acervo do MNAA, então denominado e descrito como “*uma caixa de marfim africano datada do século XVI proveniente do Oeste Africano*”<sup>72</sup>. Por essa altura, porém, o interesse pelos marfins africanos ainda não estava muito presente na consciência dos especialistas portugueses. A título de exemplo destaque-se o estudo realizado por Maria C. de Carvalho Quaresma, intitulado *O Marfim na Arte Plástica*, publicado em 1959, onde a autora evidencia a importância dos descobrimentos portugueses para a arte de trabalhar o marfim. Porém, a sua atenção cinge-se apenas às peças vindas da Ásia, nunca fazendo referência às peças africanas (Quaresma, 1959).

A grande revolução em torno da percepção dos marfins africanos ocorreu precisamente em 1959, através de um estudo de William Fagg (1914-1992) intitulado *Afro-portuguese ivories*. Este investigador e conservador do British Museum retoma a questão da origem dos marfins africanos, classifica-os e estuda-os como exemplos de uma entidade artística e cultural dotada de valor próprio, considerando-os como símbolos do sincretismo entre Europa e África em termos artísticos. Este estudo inovador apresenta, desde logo, a existência de quatro tipologias de objetos (saleiros, colheres, olifantes e outros diversos) que exprimem um hibridismo cultural entre a Europa e as civilizações da costa ocidental do continente africano, em concreto o Benim, a Serra Leoa, o Congo e a região de Lagos, na Nigéria. Convicto de que estes objetos haviam sido concebidos por artesãos africanos, apoiando-se nas diferentes características estilísticas que as peças

---

<sup>71</sup> Vide: “*African Ivory Pyx*” ... “*From Portuguese Africa, probably the gift of the king of the Congo to King John II or King Manuel I. Late XVth Century*” (in Santos 1955: 561).

<sup>72</sup> Vide: “*African Ivory Box; From Benin in West Africa. XVIth Century*” (Santos, 1955: N° 560).

apresentam, o autor apresenta, pela primeira vez na historiografia, o conceito de marfins “Afro-Portugueses”. É certo que cerca de vinte anos antes José Figueiredo tinha classificado uma peça deste tipo como “luso-africana”, mas tal categoria não estava ancorada num conjunto de exemplares suficientemente alargado, como sucede com o estudo de Fagg.

Sobre os saleiros, vasos compostos por duas formas geométricas, uma esférica, que dá configuração ao corpo, e uma cónica que suporta esse mesmo corpo, integradas pela justaposição de motivos decorativos variados, Fagg subscreve a teoria apresentada por Augustus Wollaston Franks, que as classificou como saleiros. Em relação às trompas de caça, observa que são objetos concebidos para serem utilizados pelos europeus e não pelos africanos, porque possuem bocais na extremidade e não nos lados, transversalmente. Relaciona-os com os recipientes, na medida em que ambos apresentam figuras humanas com a mesma anatomia e tipologia de formas. Porém, salienta que as representações presentes nas trompas de caça são estilisticamente mais cuidadas e expõem uma decoração de influência europeia presente em gravuras, manuscritos, bestiários e livros de caça medievais e na heráldica europeia, nomeadamente portuguesa. Sobre os talheres Afro-Portugueses o autor pouco fala, e a análise sobre eles é limitada. Considera-os como elementos funcionais, que apresentam ornamentos idênticos aos dos saleiros. Num último grupo de objetos o autor apresenta uma cabeça monstruosa que compara com uma outra presente numa coleção privada em Nova Iorque. Considera-os como objetos pragmáticos que associa a cabos de facas ou a instrumentos que funcionavam para esmagar pimenta.

Depois da obra-chave de William Fagg, o estudo de maior relevo produzido foi a dissertação de doutoramento de Kathy Curnow, intitulada *The Afro-portuguese ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form*, apresentada em 1983. Neste trabalho a autora sugere que a invasão dos Manes foi o principal fator para o cessar da produção de marfim, na Serra Leoa, entre os finais de 1530 e inícios de 1540. É enfatizada a ideia de que a produção dos marfins da Serra Leoa era uma forma dos africanos ocidentais responderem a encomendas de patronos europeus e é sugerido que os *lançados* ou os *tangos mãos* foram os principais correspondentes entre os artesãos africanos e a clientela europeia (Curnow, 1983).

No mesmo ano, realizou-se em Portugal a XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura subordinada ao tema: “Os descobrimentos portugueses e a Europa do renascimento”. Esta exposição foi dividida em cinco núcleos complementares, dedicados

a subtemas: “*A dinastia de Avis*”; “*Os antecedentes medievais dos descobrimentos*”; “*As navegações portuguesas e as suas consequências*”; “*Armarias dos séculos XV a XVII*” e “*Portugal dos descobrimentos e a Europa do renascimento*”. Realizada em simultâneo em diversos museus e monumentos emblemáticos da cidade de Lisboa, nomeadamente a Casa dos Bicos, o Convento da Madre de Deus, a Torre de Belém, o Mosteiro dos Jerónimos e o Museu Nacional de Arte Antiga. No núcleo do Mosteiro dos Jerónimos, monumento ao qual estava associado o subtema “*As navegações portuguesas e as suas consequências*”, foram expostos vários marfins luso-africanos. No catálogo da exposição com o título “*Cumpriu-se o mar - A arte na Rota do Oriente*” estamos perante a primeira vez que um grande número de marfins luso-africanos é exibido em Portugal (Fig. 79 e Fig. 80). Destacam-se dois núcleos de marfins africanos. Um composto por peças sapes, onde se expõem garfos (Fig. 57 e Fig.58), colheres (Fig. 59, Fig. 60, Fig. 61 e Fig. 62), olifantes (INV. 001; 007; 017; 023; 030; 039;), um polvorinho (INV. 034), saleiros (Fig. 53, Fig. 54 e Fig. 55), um pé de saleiro (Fig. 56) e um hostiário (INV. 043). Outro que exhibe peças bini-portuguesas: saleiros (Fig. 63, Fig. 64, Fig. 65, Fig. 66 e Fig. 67), colheres (Fig. 45 e Figs. 69 a 78) e um olifante (Fig. 68). No catálogo que acompanha esta exposição é defendido que o centro de produção para estes artefactos é a Costa Ocidental de África, desde a Antiga Serra Leoa até ao Reino do Benim (na atual Nigéria). Está patente a ideia de que estes objetos mostram o gosto dos europeus do século XVI. São exemplos do apreço que o marfim teve na Europa renascentista, porque seguem os modelos utilizados pela alta burguesia e pela nobreza europeia já que são realizados pelos artesãos Bulom da Antiga Serra Leoa, os Yoruba e os Benim do Benim que seguiam os modelos fornecidos pelos europeus. Salienta-se, ainda, que nesta exposição é defendida a ideia de que na decoração destes artefactos sobressaem representações de homens armados e de senhores portugueses, a pé e a cavalo, que são enquadrados por cenas venatórias inspiradas em iluminuras ou copiadas das estampas que ilustravam as primeiras edições das *Metamorfoses de Ovídio*. Por fim, também é salientado que estes objetos são exemplo do apreço e do impacto que o exotismo africano teve nos europeus, sendo estes objetos alvo do colecionismo que imperava na mentalidade dos grandes senhores europeus do renascimento, como Carlos o Temerário (Pinto, 1983: 65 e 66).

Dois anos depois, em 1985, Susan Ellen Davidson elabora uma dissertação de mestrado em torno dos marfins produzidos na Antiga Serra Leoa. A autora analisa os olifantes e os saleiros sape. Através do levantamento de referências a marfins em inventários renascentistas, a autora salienta a importância que estas peças tiveram no

contexto europeu (Davidson, 1985). Os trabalhos de Curnow e Davidson, concretizados no início da década de 1980, constituem as bases para aquele que é considerado como o segundo estudo com mais impacto para a divulgação científica e cultural dos marfins luso-africanos em termos internacionais. Referimo-nos ao catálogo da exposição coordenada por William Fagg e Ezio Bassani intitulada *Africa and the Renaissance. Art in ivory*, publicado em 1988. Esta exposição reuniu pela primeira vez um elevado número de objetos Afro-Portugueses, dispersos em coleções públicas e privadas de todo o mundo, e o catálogo inventariou, de forma muito exaustiva, a totalidade das peças conhecidas suscetíveis de serem então abrangidas pelo conceito afro-português. Sobre os marfins produzidos na Serra Leoa, evidenciam-se os capítulos dois, três, quatro e cinco do catálogo, todos redigidos por Ezio Bassani. Os objetos que o autor designa como marfins sapi-portugueses são apresentados como objetos de arte produzidos por africanos, com o intuito de serem exportados para a Europa. Contabilizando cinquenta e seis saleiros (incluindo fragmentos), trinta e três olifantes (incluindo fragmentos convertidos em polvorinhos), três “píxides”, oito colheres, três garfos e dois cabos de adagas ou facas, e recorrendo a fontes documentais, o autor fundamenta a produção destes objetos na região da Antiga Serra Leoa. A presença de motivos decorativos análogos, nos vários objetos, levou-o a identificar os responsáveis pela realização destes objetos através de nomes de conveniência como o “Mestre das armas de Aragão e Castelas”. Foi realizado também o estudo comparativo entre os objetos em marfim e algumas esculturas africanas e estabelecida uma caracterização das diversas tipologias de objetos em marfim sapi-portugueses (Bassani e Fagg, 1988).

No que diz respeito aos saleiros Bassani realiza uma análise em torno da utilidade destes objetos e conclui que os de base cónica derivam de modelos europeus. Sobre as três píxides, conclui que são os únicos objetos em marfim da Antiga Serra Leoa que estão conectados ao contexto litúrgico. Para corroborar a sua utilidade como alfaias litúrgicas, o autor compara-as com as píxides de prata do século XVI. Os talheres esculpido em marfim sapi-português dizem respeito a três tipologias: colheres, garfos e cabos de adagas ou de facas, muito referidos nos registos de época, especialmente as colheres. Estes objetos chegavam à Europa trazidos por marinheiros, já que eram utensílios relativamente baratos. As colheres não eram meramente decorativas, mas utilitárias, e isso é corroborado pela presença de uma colher de marfim na pintura da *Dormição da Virgem*, pintado por Gregório Lopes em 1537 e presente no acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, a que já nos referimos.

Nesta obra é abordada também a importância que as fontes visuais europeias do final do século XV e inícios do XVI tiveram para a ornamentação destes objetos, em especial as pílides e os olifantes. É sugerido que tais fontes chegaram até ao artesão africano através de gravuras avulsas ou de desenhos. Ezio Bassani considera também que a temática e a morfologia presente nos olifantes, saleiros e talheres produzidos pelos artesãos locais da Antiga Serra Leoa, além de terem elementos derivados de fontes visuais europeias, revelam semelhanças formais e iconográficas com os trabalhos dos Sapes e dos Bullom em pedra. O autor observa que a iconografia europeia patente nestes objetos permite datá-los entre 1490 e 1530, o que permite explicar o número reduzido de objetos de marfim Sapi-Portugueses que chegaram até aos nossos dias.

Ezio Bassani publicou também múltiplos artigos, onde é realizada uma análise da presença e receção dos marfins africanos no contexto europeu. É o caso dos estudos onde se dá uma perceção destas peças enquanto objetos de coleção por parte dos príncipes do renascimento e do barroco europeu. Desses estudos destaca-se o artigo “A newly Discovered Afro-Portuguese Ivory” (Bassani, 1984). Neste artigo, publicado em agosto de 1984 na revista *African Arts*, o autor dá a conhecer que estas peças eram presenças assíduas dos gabinetes de curiosidades e que os inventários destas são fundamentais para o estudo dos marfins africanos. Num outro artigo, “The oliphant in the musée Calvet at Avignon” datado de 1994 e publicado no sexto volume do *Journal of the History of Collections* o autor analisa um olifante africano que fez parte das coleções de Esprit Calvet (1728-1810) (Bassani, 1994).

No ano de 1989, Helena Mendes Pinto publicou nas atas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, os elementos para o estudo formal e decorativos das peças Afro-Portuguesas (Pinto, 1989: 153-187). Nesta obra, fruto de uma comunicação realizada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra a autora estuda as colheres, os saleiros e os olifantes afro-portugueses e analisa os seus elementos formais e decorativos. É descortinada a relação existente entre os objetos e as fontes europeias que os inspiraram em termos de forma e de elementos decorativos. Sobre as colheres é sugerido que estas foram os artefactos afro-portugueses que mais chegaram a Portugal. Por se destinarem a um uso quotidiano e por serem frágeis desapareceram totalmente. Um dado que hoje é comprovado pelos achados arqueológicos que referimos no ponto 1.4.

Por sua vez, considera os olifantes e os saleiros como peças de luxo, usados exclusivamente por reis e nobres. Sobre os primeiros salienta a diferença entre trompas – que apresentam o bocal na extremidade mais fina da peça – e as buzinas que apresentam

o bocal de sopro lateralmente e são de uso africano. Neste estudo a autora aborda ainda a importância das gravuras inseridas em missais ou em avulso que terão servido para adornar os vasos litúrgicos, nomeadamente os hostiários. Outro detalhe importante que a autora mostra neste estudo diz respeito ao aspeto do bocal dos olifantes que é moldado segundo uma cabeça de marfim. Segundo Mendes Pinto o artista africano seguiu o desenho de um adereço que era uma peça de moda, principalmente durante o século XVI. Estes abafos em pele de marfim constavam a cabeça e as quatro patas do animal ricamente decoradas com pedras preciosas (Pinto, 1989: 179).

No ano de 1991, no âmbito das comemorações dos descobrimentos portugueses, é realizada na Fundação Calouste Gulbenkian uma exposição que tem por tema *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*. Tendo decorrido entre 25 de junho e 15 de setembro de 1991, esta exposição procurou caracterizar a arte de trabalhar o marfim nos diferentes estilos de várias etnias numa divisão que abrange fundamentalmente cinco grandes grupos: o afro-português, o indo-português (com o mogol), o cingalo-português, o sino-português e o nipo-português. Na introdução do catálogo desta exposição é considerado que as peças afro-portuguesas são *sui-generis* porque não apresentam grande dificuldade em se lhes atribuir a origem africana. Neste catálogo a arte afro-portuguesa é exemplificada através de quatro exemplos. Dois olifantes (INV. 024 e 030), uma píxide (INV. 043) ambos de produção Sapi, e um saleiro (Fig. 37) de produção bini. No texto é referido o olifante que pertencia à família Spencer (INV. 003) e o facto de o estado português não ter optado por o comprar para as coleções nacionais pelo valor de 3000 contos (Paulino, 1991:22). Tais objetos são considerados como exemplos dos contactos e das cordiais relações que os portugueses mantiveram com os soberanos do Reino do Congo e do Benim. Por serem raros e belos, estes objetos são classificados como peças que apresentam uma harmonia entre as representações de europeus do século XV e XVI e os motivos étnicos e culturais das regiões de Ibo, Benim, Yamba, Costa do Marfim e da Serra Leoa (Paulino, 1991:13, 21 e 22).

Em 2000 Ezio Bassani volta a publicar um estudo de fundo sobre os marfins africanos, realizando um exaustivo inventário sobre a presença de objetos africanos em coleções europeias entre os anos de 1400 a 1800, incluindo marfins, têxteis, objetos em madeira e outros. Tal estudo permitiu aumentar o número de peças conhecidas em marfim luso-africano, ainda conservadas ou meramente registadas em documentação do período indicado, apresentando mais cinco saleiros sapi-portugueses e dois saleiros bini-portugueses, cinco colheres do Benim, quatro olifantes sapi-portugueses e um olifante do



século XVI do Congo. Trata-se de um estudo que apresenta uma análise rigorosa da cultura visual e material africana, onde o autor relaciona a documentação da época, o contexto de circulação e de intercâmbio dos objetos entre o continente africano e Portugal (e a Europa). Bassani conclui que a chegada destes objetos remonta à década de 1490, sendo depois mencionados nos inventários dos gabinetes de curiosidade dos príncipes do renascimento e do barroco europeu, classificados normalmente como provenientes da Índia (Bassani, 2000:178).

A exposição organizada pelo Museu Calouste Gulbenkian em colaboração com o Kunsthistorisches Museum de Viena, *Exótica: Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento*, que se realizou entre 17 de outubro de 2001 e 6 de janeiro de 2002 na Galeria de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, deve ser vista como mais um contributo para as comemorações dos quinhentos anos dos Descobrimentos Portugueses. Contudo, centra-se no movimento de curiosidade que as viagens marítimas dos Portugueses desencadearam, pela revelação de novas espécies animais e vegetais, de outros modos de expressão artística e de diferentes objetos do quotidiano. Esta exposição remeteu o visitante para a origem do conceito de *diferente*, tal como foi introduzido na Europa do século XVI, tendo apresentado um lote de marfins africanos com o intuito de espelhar que estas peças figuravam nos gabinetes de curiosidade dos príncipes do renascimento. Dos quinze artefactos apresentados evidencia-se a presença de um saleiro (Fig. 81) proveniente do inventário do Arquiduque Fernando II, de 1596, onde é descrito como “*Uma peça alta e circular de marfim, como uma fonte, homens e cães*”<sup>73</sup>, um outro (Fig. 82) também do acervo do Museu de Viena e o fragmento de um saleiro sape (Fig. 83) que faz parte de uma coleção privada portuguesa. Destaca-se, igualmente, a presença de uma colher (Fig. 84) com a mesma origem: “*Uma pequena caixa preta, com seis longas colheres de marfim, muito bem esculpidas, com imagens diversas*”<sup>74</sup>, e de outras (Fig. 84, Fig. 85, Fig. 86 e Fig. 87). É também apresentado um olifante proveniente do gabinete de *naturalia* do Rei Carlos III de Espanha (INV. 006) que é aqui exibido como um presente do Rei de Portugal a Filipe II. Destaca-se ainda a apresentação dos dois hostiários que são apreciadas como peças análogas às quais é dado o nome de píxides (Trnekk e Silva, 2001:94 -107).

---

<sup>73</sup> Vide nota 32.

<sup>74</sup> Vide nota 33.

Fundamentais para a perceção destas peças são os estudos de Peter Mark. Num artigo de 2007 identifica estes objetos de marfim como a resposta dos artistas da Serra Leoa à presença cultural portuguesa e luso-descendente no continente africano, e por isso considera-os como exemplos das relações culturais e comerciais entre os africanos ocidentais e os europeus. Nesse artigo o autor defende uma nova cronologia para os marfins e propõe uma alteração da classificação das peças do Benim, considerando-as, na maior parte dos casos, como tendo sido realizadas na Serra Leoa mais tarde, entre os meados do século XVI e os meados do século XVII. Este investigador admite a existência de marfins luso-africanos produzidos no Benim, mas apenas a partir dos inícios do século XVII. De facto, Peter Mark considera que a produção de marfins pelos artesãos da Serra Leoa não foi interrompida pela invasão dos Manes na década de 1530, como propuseram Curnow e Bassani. No mesmo artigo de 2007 o autor faz também um ajustamento ao conceito utilizado para classificar estas peças preterindo a designação “afro-portuguesa” face à designação “luso-africana”, visando enfatizar que o essencial destas criações diz respeito a uma componente africana, relativizando o papel da componente portuguesa e europeia. Para corroborar estas teorias o investigador reinterpretou a obra do historiador Avelino Teixeira da Mota e analisou as fontes portuguesas dos séculos XVI e XVII (Mark, 2007: 76-85, 271-273).

No mesmo ano Eugenia Martinez apresenta a dissertação de mestrado intitulada *Crossing Cultures: Afro-Portuguese Ivories of the Fifteenth- and Sixteenth-Century Sierra Leone*. Após realizar uma intensa revisão das fontes que abordam o estudo das peças realizadas em marfim africano, com evidencia para os catálogos e dissertações realizadas na década de 1980, a autora dedica-se a sublinhar o elevado grau de transculturalidade destas peças (Martinez, 2007).

No ano de 2008 Ezio Bassani publica a obra *Ivoires d’Afrique dans les anciennes collections françaises*. Neste estudo o autor volta a abordar a importância que os gabinetes de curiosidades tiveram para a preservação dos marfins africanos que chegaram até aos nossos dias, e considera-os como obras de arte realizadas para os senhores do renascimento. Neste estudo volta a ratificar que os saleiros sapis seguem os modelos das peças de ourivesaria renascentista (Bassani, 2008: 52, 53) e que os livros de horas foram os modelos para os artesãos africanos realizarem as cenas cinegéticas que decoram os olifantes sapes (Bassani, 2008: 66). Por sua vez, o autor também considera que o olifante (INV. 002) apresenta uma decoração que foi copiada de um desenho realizado por Rafael (Bassani, 2008:71-75).

Em 2010, na tese de doutoramento intitulada *African Art and the Portuguese Court – c.1450-1521*, Mário Pereira apresenta os olifantes luso-africanos como trofeus de caça e considera os marfins luso-africanos como os melhores exemplos da arte realizada por artesãos africanos, em África, com o propósito de responderem a encomendas da corte portuguesa, principalmente do rei D. Manuel I, uma vez que estes artefactos foram cruciais para o desenvolvimento das relações diplomáticas entre o monarca português e as restantes potências políticas europeias (Pereira, 2010).

Num estudo de 2013 Jean Massing defende que os marfins produzidos na Serra Leoa integram um grupo homogêneo de pelo menos sessenta e seis saleiros, mais ou menos completos, quarenta e um olifantes, três píxides, três punhais, oito colheres e três garfos. O autor segue assim a catalogação realizada por Curnow, e melhorada por Bassani (1988 e 2000), englobando na mesma definição um conjunto significativo de objetos que a maioria dos autores não considera como obras sapi-portuguesas. O autor encontra uma clara evidência religiosa num saleiro que apresenta vários motivos decorativos de cariz religioso, nomeadamente a Virgem com o Menino no remate da tampa, uma cena representando os três hebreus na Fornalha, do Antigo Testamento, e acaba por sugerir que este saleiro evoca uma alfaia religiosa, com um nódulo gomado no pé, tal como Bassani e Fagg já o haviam feito. Embora alguns saleiros apresentem representações religiosas, apenas as píxides apresentam ciclos marianos completos. Segundo Massing a identificação do modelo gravado utilizado pelos escultores confirma a antiguidade das três píxides (duas delas completas e uma composta apenas pelo recipiente), proporcionando simultaneamente um *terminus post quem* para a maioria das peças sapi-portuguesas, o que, segundo o autor, é o testemunho da produtiva interação entre as tradições portuguesas e africanas. Por outro lado, Massing considera que existe um grupo de olifantes muito diferentes, na sua tipologia e na sua decoração, que terão sido concebidos na África Oriental, talvez na costa do Quênia ou de Moçambique (Massing, 2013: 13-85).

Luís Urbano Afonso e de José da Silva Horta publicaram um estudo em 2013, intitulado “Afro-portuguese olifants with hunting scenes” (Afonso e Horta, 2013a), onde abordam a utilização e adaptação de modelos visuais europeus à produção artística africana, restringindo a sua análise a um conjunto de olifantes decorados com cenas cinegéticas. É defendida a teoria de que as cenas de caça presentes nestes objetos se inspiram, de forma clara, em fontes iconográficas de origem europeia, subscrevendo propostas anteriores de Curnow (1983), Davidson (1985) e Bassani (1988). Porém, ao

contrário de Bassani, defendem que os artesãos tiveram acesso a livros impressos com gravuras, em vez de gravuras avulsas ou desenhos, sugerindo que essa intermediação era feita por euro-africanos, sobretudo luso-africanos e “lançados”, responsáveis pelas trocas comerciais entre europeus e africanos em articulação com as elites locais (Afonso e Horta, 2013b: 20-29).

No ano de 2014 Peter Mark publicou outro artigo de extrema relevância, intitulado “African Meanings and European-African Discourse”, relacionando a iconografia e a semântica presente nos saleiros do século XVI da Serra Leoa, reforçando a teoria de que a produção de objetos em marfim não cessou na década de 1530. Na sequência do trabalho de Hans Belting, Mark realiza uma análise onde trata de forma mais profunda e sistemática o hibridismo cultural e artístico destes objetos, o que o leva a realizar uma interpretação iconográfica que vai para além da história da arte tradicional. O autor acaba por defender que estes artefactos apresentam uma semântica cuja lógica se encontra no pensamento do produtor e não só do patrono Mark defende que a estrutura semântica é fundamental para a conceção das ideias de poder, riqueza e estatuto social, conceitos que são expressos através da imagem concebida pelo ambiente de produção, e da matéria-prima local e cultural que estão evidenciados nos saleiros de marfim (Mark, 2014).

No seu estudo mais recente, datado de 2015, “Bini Vidi Vici. On the Misuse of “Style” in the analysis of sixteenth century Luso-African ivories”, Peter Mark debate o estilo e as premissas da produção destes artefactos de marfim, de maneira a justificar o uso do termo “sapi ou sape” quando se refere aos marfins produzidos na região da Antiga Serra Leoa, já que considera estes objetos como símbolos de um comércio global, bem como os ditos marfins bini-portugueses. O autor reforça a ideia de que estes últimos são obras realizadas pelos descendentes dos artesãos dos marfins sapi-portugueses nos finais do século XV e inícios do XVI (Mark, 2015).

No seguimento dos estudos de 2013, Luís Urbano Afonso volta a abordar a importância que as fontes visuais europeias tiveram para a decoração dos marfins luso-africanos no estudo “Os marfins afro-portugueses e a circulação de gravuras e incunábulo tardo-medievais de origem francesa”.<sup>75</sup> Tecendo considerações sobre a perspectiva luso cêntrica tantas vezes associada ao estudo dos objetos ligados à expansão portuguesa, o autor problematiza as questões relacionadas com a circulação e distribuição

---

<sup>75</sup> Trata-se de um estudo ainda inédito, cujas provas para publicação, por nós consultadas, foram revistas pelo autor em julho de 2016. Agradecemos ao autor a disponibilização deste estudo.

de motivos iconográficos tardo-medievais entre a Europa e os centros de produção de marfim da costa ocidental africana. O autor faz incidir o seu estudo sobre as três píxides decoradas com cenas marianas e crísticas e sobre os olifantes decorados com cenas cinegéticas, acabando por concluir que estes objetos são exemplo das relações intercontinentais, pelo que constituem uma base para o estudo dos processos de interação cultural ao nível das artes plásticas. Um dos aspetos mais relevantes deste estudo é a associação que o autor faz entre a edição portuguesa do livro das *Horas de Nossa Senhora*, impresso em Paris em fevereiro de 1501, na oficina de Narcisse Brun, e a produção dos marfins luso-africanos, considerando que foi esta edição em concreto que esteve na base da produção luso-africana, especialmente a sapi ou sape.

## **CAPÍTULO 2 – O comércio de marfim africano**

Neste capítulo pretendemos abordar o comércio do marfim de elefante africano no período moderno desde a sua componente material até à sua componente artística, com foco em épocas distintas. Desde logo os séculos VIII e XIV, que correspondendo à época medieval e que se molda a um tempo em que o trabalho de marfim foi intensamente valorizado.

Inicialmente ocupar-nos-emos em analisar o marfim enquanto matéria-prima, caracterizando os tipos de elefante africano existentes e, conseqüentemente, as suas várias tipologias.

De seguida, com o ponto 2.2 – *O comércio do marfim africano através das rotas transaarianas (sécs. VIII-XIV)* – pretende-se abordar o mercado comercial de marfim na Idade Média partindo do pressuposto de que tal produto já havia sido valorizado no contexto do Império Romano do Ocidente.

Com o ponto 2.3 – *O comércio do marfim africano através das rotas atlânticas (sécs. XV-XVII)* – analisar-se-á a importância que o marfim em bruto tinha no contexto da exploração comercial do oeste africano, nomeadamente na região da Antiga Serra Leoa durante os séculos XV a XVII, com a Europa. Para a elaboração deste ponto iremos recorrer às fontes de época que referem o marfim como produto comercial. Esta ponto será iniciado com uma abordagem à caça do elefante e à sua importância no contexto cultural africano.

Por fim, é no ponto 2.4 – *A produção e o comércio de marfins luso-africanos (sécs. XV-XVI)* – que abordaremos a execução e o comércio de artefactos em marfim luso-africanos, nos séculos XV e XVI. Este ponto antevê, ainda de forma muito superficial a abordagem que se irá realizar no último capítulo pois é aí que se irá analisar profunda não só das tipologias, mas também os elementos decorativos presentes nas peças de marfim luso-africano realizados no final do século XV e inícios do XVI por artesãos da Antiga Serra Leoa.

## 2.1 – O marfim enquanto matéria-prima

Existem dois tipos de elefante africano<sup>76</sup>, o que habita na floresta<sup>77</sup> (Fig. 88) e o da savana<sup>78</sup> (Fig. 89). Este é um animal herbívoro e a sua dieta varia consoante o seu habitat. Os elefantes alimentam-se de cereais, ervas, plantas aquáticas, folhas de árvores e de arbustos que ao serem ingeridos são destruídos pelos quatro grandes molares (cada um com 10 cm de largura e 30 cm de comprimento) que compõem a dentição do elefante. Ao longo do tempo esses molares vão-se desgastando e à medida que vão envelhecendo são substituídos. Por volta dos 15 anos, os denominados dentes de leite são substituídos por novos. Estes duram até aos 30 anos, e depois surge um novo conjunto que prevalece até aos 40 anos. Segue-se um último conjunto de dentes que duram até a idade de 60-70 anos, sendo este o limite da esperança média de vida de um elefante da savana (in: <http://www.iucnredlist.org/details/12392/0> [consult: 24/05/2017]).

Consequentemente, existem dois tipos de marfim com características distintas. O primeiro tem um grau de dureza superior, o que se deve à proveniência de zonas arborizadas, e com sombras, localizado ao longo dos cursos de rios – em regiões húmidas da Guiné ao Congo. O segundo é mais mole, em virtude de o animal habitar a savana, distribuindo-se de forma muito irregular na África central, mas também prevalecendo no extremo noroeste da Guiné Bissau, no extremo nordeste da Etiópia e no norte da África do sul. Evidencia-se ainda a sua presença no Gabão, na Tanzânia, no Botsuana e na Zâmbia (Laursen e Bekoff, 1978). É o clima seco destas regiões que determinam o grau inferior de dureza das presas, em função da exposição aos raios solares. Além disso, a perda da elasticidade da queratina na superfície original, provoca pequenas fissuras nos marfins destes elefantes. São as presas superiores, ou dentes incisivos, que fornecem a matéria-prima em análise. Estes dentes compõem-se em três tecidos distintos: a dentina rica em colagénio; cemento composto exteriormente pelo esmalte; e o conjunto da cavidade e o nervo radicular. O alto teor de colagénio fornece a textura macia e acetinada que o torna maleável ao cinzel.

À semelhança de todos os dentes de mamíferos as presas crescem a partir da cavidade radicular, sendo por isso a matéria mais recente e macia, a mais propícia a ser esculpida, imediatamente adjacente à cavidade radicular (Guérin, 2014:40). Por sua vez,

---

<sup>76</sup> Porém, na Ásia, também existem elefantes, mas as presas são muito menores do que a dos africanos e apresentam uma consistência que dificulta o seu trabalho artístico, pelo que a maior parte do marfim que foi usado na Índia e no resto do Oriente é proveniente da Costa Oriental de África. As presas dos elefantes do Sudeste Asiático não excedem os onze centímetros de diâmetro, se acrescentarmos o facto de a Ásia ser importadora habitual de presas de elefante durante a Idade Média, é duvidoso que muitas destas alcançassem o mercado europeu (Guérin, 2010b:158).

<sup>77</sup> Ao qual se dá o nome *Loxondonta africana cylotis* (Massing, 2013:15).

<sup>78</sup> Ao qual se dá o nome de *Loxondonta africana* (Massing, 2013:15).

é na ponta e nos limites exteriores da presa que se encontra a parte mais antiga, seca e difícil de se esculpir. A fisiologia específica de uma presa de elefante, produz um característico conjunto de arcos elípticos concêntricos, bem visíveis na secção longitudinal, bem como o guilhochado – padrão reticulado que é visível na secção transversal (Guérin, 2015:41).

Em conformidade com o âmbar e o coral, o marfim de elefante é uma das poucas matérias-primas orgânicas que foi privilegiada na competição com materiais mais preciosos, de origem inteiramente mineral, como as gemas e metais nobres. A sua origem em locais distantes, a durabilidade e solidez, bem como o seu exotismo, identificado na brancura e textura suave, contribuem para ser apreciado ao longo da história da humanidade (Guérin, 2015:40). Um exemplo de extrema valorização do marfim está presente numa referência no Antigo Testamento, onde é associado ao tesouro do rei Salomão.

## **2.2 – O comércio de marfim africano através das rotas transarianas (sécs. VIII – XIV)**

O Mar Mediterrânico foi, durante séculos, a grande estrada de intercâmbio comercial e cultural que unia todas as terras das suas costas. A transferência da capital do Império Romano para Constantinopla (330 d.C), o aumento da cisão entre as doutrinas católicas e ortodoxa, o declínio da metade ocidental do Império Romano sob a pressão das tribos germânicas, foram alguns dos principais acontecimentos que contribuíram para o fim dessa posição. Concomitantemente o Islão concebeu uma nova civilização, estendeu-se desde a Península Ibérica até ao Vale do Indo, a leste, e alcançou o apogeu muito mais depressa que o ocidental medieval.

É neste seguimento que na Península Ibérica se reconhece a produção islâmica em marfim, sendo Córdova o principal centro de produção. Serve de exemplo o cofre moçárabe (Fig. 90) que encontramos na Sé Catedral de Braga, onde convivem os enrolamentos vegetalistas com os caracteres cúficos e as representações humanas, proibidas noutros pontos do Islão. Esta influência do mundo islâmico manifesta-se também em olifantes como o do acervo do Museu de Cluny em França (Fig. 91) e os dois olifantes presentes no acervo do Metropolitan Museum em Nova Iorque. Um realizado na mediterrâneo oriental ou na ilha da Sicília (Fig. 92) e outro datado do século XIII



realizado no Sul de Itália ou na ilha da Sicília por artesãos árabes (Fig. 93). Estas peças acabaram por ser apreciadas ao longo de toda a Idade Média e de certa forma acabaram por contribuir para a valorização do marfim enquanto suporte para a realização de obras de arte, nomeadamente de foro religioso como os dípticos e trípticos produzidos na Île-de-France com cenas da vida de Cristo e da vida da Virgem, como serve exemplo o díptico com a Coroação da Virgem e o Julgamento Final, produzido na região da cidade de Paris entre 1260 -1270, e que encontramos no acervo do Metropolitan Museum em Nova Iorque (Fig. 94).

Nesta época, para combater a vontade de adquirir novos artefactos de marfim, os artesãos transformavam os objetos antigos ou recorriam a outros materiais menos cobiçados (por exemplo: as presas das morsas e o osso de baleia). No entanto, em meados do século XIII, o abastecimento de marfim para a Europa Setentrional foi renovado, e com isso a arte da escultura em marfim ressuscitou.

Entra-se na denominada Idade de Ouro da escultura em marfim, caracterizada pelo incremento do fornecimento da matéria-prima que passa a estar relacionado com o facto de os mercadores italianos, que já dominavam o comércio no mar Mediterrâneo, terem como principal fonte de receitas o abastecimento e a distribuição de mercadorias destinadas aos centros têxteis da França setentrional, Flandres e Inglaterra (Guérin, 2010a:156-174). Este comércio representava os términos das rotas comerciais transarianas para as abundantes minas de oásis sarianos, que abasteciam o alúmen – fundamental para a indústria têxtil – às caravanas que seguiam para o norte de África. Ao fortalecer a relação com os mercadores transarianos, em portos do norte de África, os negociantes italianos encontravam outros produtos vindos da África subsariana, dos quais se destacam as presas de elefante (Guérin, 2013: 74-75). Os mercadores genoveses levavam as suas mercadorias para Génova onde contratavam almocreves, que as transportavam através dos Alpes, para as vender a mercadores setentrionais nas Feiras de Champagne.

Com o intuito de eliminar os intermediários do comércio por via terrestre, os agentes venezianos e genoveses aventuravam-se para lá da fronteira natural do estreito de Gibraltar, acabando por estabelecer uma nova rota marítima até à Europa Setentrional. Assim, os italianos deixaram de levar as suas mercadorias para os seus portos de origem, e passaram a usar uma nova tipologia de navios e outras inovações tecnológicas (como as bússolas e os portulanos) o que lhes permitia navegar através do estreito de Gibraltar, subindo a costa atlântica da Península Ibérica, atravessando a baía da Gasconha,

diretamente até ao canal da Mancha. São estes navios que transportam não só os minerais e os pigmentos necessários à indústria têxtil, mas também os artigos de luxo obtidos nos mesmos portos onde se evidenciam as presas de elefante. É assim que a abundância do marfim da Europa Setentrional está intrinsecamente relacionada com o progresso do comércio internacional (Guérin, 2015:39-40).

Os elefantes cujas presas abasteciam as bancadas dos artificies europeus, nomeadamente dos parisienses, pertenciam à África subsariana. Estes chegavam aos centros mercantis da Europa através de duas rotas distintas (Fig. 95) – as caravanas transarianas que percorriam um trajeto entre a África ocidental e a costa magrebina e da então Ifríquia, e o grupo dos suaílis, que habitavam a costa oriental do continente africano, que forneciam as presas de elefante oriundas da África do Sul – comercializando com os mercadores do mar Vermelho, do Mediterrâneo, e do circuito das monções do Índico, Golfo Pérsico, Índia e China.

Sobre os artesãos europeus, que trabalhavam os marfins góticos, pouco se sabe, mas segundo os documentos corporativos redigidos por Etienne de Boileau (1200-1270), no reinado de Luís IX de França (1214-1270), no seu *Livre des Métiers*, estes estavam organizados em concordância com o trabalho que realizavam (escultura de imagens; fabrico de cabos de faca, etc.) e não conforme o material que laboravam (Guérin, 2015: 42). Coincidiam sete grémios ou corporações legalmente autorizadas para trabalhar o marfim, onde se incluíam os pintores e escultores de imagens (*paintres et tailleurs d'ymages*), escultores de imagens e crucifixos (*ymagiers tailleurs et ceus qui taillent cruchefis*), fabricantes de tabuinhas descrita (*tabletailleurs*), talhadores de cabos de faca (*couteliers feseeurs de manches ou enmancheeurs*), de contas de terço (*patrenostriers*), fabricantes de pentes e lanternas (*pingniers-lanterniers*) e tesselários (*deiciers*) (Guérin, 2015:42). Ao grémio dos pintores e escultores de imagens estava concedido o trabalho com “*todo o género de madeira, pedra, osso, marfim e todos os tipos de tinta boa e genuína*”. Por sua vez, os escultores de imagens e crucifixos especializam-se em trabalhar em osso, marfim e madeira, ainda que “*todos os outros matérias possam ser usados conquanto o artífice esteja acostumado com o mestre*” (Guérin, 2015:42). Os *tabletiers*, esculpam os dípticos, trípticos e polípticos. Podiam trabalhar em madeira de buxo e todos os géneros de madeira, marfim e todos os tipos de chifre. Nas várias agremiações de escultores, os mesmos artesãos laboravam a madeira, pedra, marfim, osso e qualquer outro material apropriado. Na cidade de Paris do século XIII não subsistiam “*peritos em*

*trabalhar o marfim*” e a perspicácia, encontrava-se em quem encomendava pois eram estes quem “escolhia” os mais qualificados e capazes (Guérin, 2015: 42 e 43).

### **2.3 – O comércio do marfim africano através das rotas atlânticas (sécs. XV-XVII)**

O contacto dos portugueses com a região da Antiga Serra Leoa iniciou-se por volta de 1460, quando o navegador Pedro de Sintra, descobriu o caminho marítimo até à região do oeste africano, que apelidou de Serra Leoa. A partir daí e até meados do século XVI, as relações políticas e comerciais dos portugueses com África intensificaram-se.

Influenciados pelos romances de cavalaria e pelo *res gestae* medieval, os portugueses do século XV perceberam os seus feitos em África como honrosas ações que haveriam de ser recompensadas através do comércio realizado com os povos da costa atlântica de África. Simultaneamente, devemos perceber que pela primeira vez na história os portugueses usaram a diplomacia e não a força das armas para expandir o seu domínio territorial (Pereira, 2010: 26-27).

Deste modo, a participação nas cerimónias de caçada, desempenhou um papel fulcral no incremento das relações sociais entre portugueses e africanos, tendo permitido cimentar as relações políticas, sociais e mercantis entre as duas partes<sup>79</sup>.

Ao organizar caçadas aos elefantes, com o auxílio de uma parafernália de armas – lanças, flechas<sup>80</sup> envenenadas e um vasto número de mão-de-obra – os africanos exibiam aos portugueses a sua força e autonomia militar (Pereira, 2010:38).

Nesse sentido vejamos a descrição realizada, no ano de 1594, por André Alvares de Almada, onde relata a forma como os africanos matavam os elefantes. A mesma permite-nos comprovar que este estava configurado à volta da figura do rei e da

---

<sup>79</sup> De uma forma muito geral, a caça a animais de grande porte, como o elefante, foi entendida pelos europeus e pelos africanos como símbolo de cortesia, nobreza e ritualização. A participação dos portugueses nestes eventos, e a atribuição de trofeus de caça era a forma ideal de os reinos africanos mostrarem o seu respeito, admiração e acima de tudo confiança aos estrangeiros, colocando-os à sua mercê. (Pereira, 2010:27).

<sup>80</sup>Para o ano de 1444 encontramos uma fonte escrita portuguesa que nos dá a conhecer a existência de uma povoação chamada Cantor, nas margens do Rio Grande, onde os habitantes utilizavam lanças com pontas feitas de marfim. “*Continuando a navegar, os portugueses descobriram o Rio Grande, nas margens do qual, a uma distância de 120 léguas, está situada Cantor, centro muito populoso. Os portugueses assentaram paz com os indígenas, servindo-se dos intérpretes, que eram os primeiros negros que tinham trazido e a quem tinham ensinado a sua língua, e voltaram a Portugal com dentes de elefante e negros que os outros pretos lhes deram, pois esses povos, quando guerreiam uns com os outros, vendem os prisioneiros. Essa terra chama-se Galloff; daí veio uma linda escrava do sogro do sr. Martim Behaim, escrava que eu vi. Esses pretos são ferozes e usam lanças com pontas de marfim. A região é muito húmida, cheia de árvores enormes e muito povoada; os indígenas andam nus e possuem cabras, vacas e búfalos.*” (in Brásio, 1958:30).

aristocracia. Segundo as suas palavras, na Costa Atlântica e no rio de Gâmbia os elefantes eram mortos com azagaias, e os caçadores deslocavam-se a pé ou a cavalo. Por sua vez, os Cassangas, criavam armadilhas e utilizavam venenos. O caçador que encontrava o animal, removia o ferro e cortava a carne. Para o rei iam as quatro patas e a tromba, bem como os dentes com mais de um quintal. Por sua vez a carne era consumida pelos caçadores que levavam os dentes mais leves<sup>81</sup>. Através deste relato concluímos que a começar pelo chefe, toda a comunidade beneficiava da caça<sup>82</sup>, neste caso da carne.

A primeira referência<sup>83</sup> que temos ao marfim em bruto, como bem comercial data do ano de 1440 e diz respeito a uma entrada na *Crónica dos Feitos de Guiné* de Gomes Eanes de Zurara. Por este relato tomamos conhecimento que o navegador e escudeiro português, Estevão Afonso, conhecia o comércio do marfim que se fazia através dos portos do levante situados no Mediterrâneo, desconhecendo que este comércio se fazia também pelos portos do império de Marrocos, situados na costa ocidental da África. Ou

---

<sup>81</sup> “*Em toda a Costa e Rio de Gâmbia os matam pelejando com eles às azagaiadas, deles a pé, deles a cavalo, como podem. E dizem os negros Jalofos, que dando o elefante um urro, logo está o cavalo quedo como cousa pasmada. Seja isto verdade ou não, eles o dizem; achando-me no Rio de Gâmbia em um porto, em obra de um mês matou o Rei daquele lugar mais de doze elefantes. / / Os Casangas os matam por diferente maneira; tendo sabido donde está alguma árvore com o fruto que eles comem, fazem em cima dela uma estância segura de paus, donde se põe o caçador; e tem em cima um madeiro de dez palmos de comprido, de bom peso, de grossura de duas mãos juntas, o qual tem em uma ponta um buraco, segundo a grossura do ferro que ali metem, que é um ferro de comprimento de palmo e meio, e numa das pontas de largo de dois dedos, e a outra roliço. E o roliço metem no buraco do madeiro. É o ferro ervado. E estando em cima o caçador, tanto que se mete debaixo algum elefante a comer do fruto que cai da árvore, despede de cima com força o pau, que dando nele, com o peso mete-lhe todo o ferro no corpo. E em dando, toma aquele animal uma grande carreira; cai a tranca no chão, [e] fica o ferro ervado pregado nele; o negro que está em cima da árvore, tanto que o elefante corre aquela carreira, se bota da árvore abaixo e foge por outra parte, porque logo torna o elefante ali, e atira com a tromba com muitos paus, e se embravece muito; mas em lhe dando o veneno no coração e sentindo-se mal, se mete pelo mato dentro e vai morrer; acode o negro caçador após o rasto do sangue e vai dar com ele. E tanto que o acha, tira o ferro fora e corta toda a carne por onde foi a ferida. E logo o faz saber aos oficiais del-Rei, para o qual dão as mãos e os pés e a tromba: a outra carne comem-na eles, e se aproveitam os dentes; dão ao Rei alguns grandes que passe[m] de quintal, e alguns ficam no mato, e levam os de menos peso.*” (in: BRÁSIO, António, Monumenta Missionaria Africana. África Ocidental (1532-1569), Vol. II - 1ª série, Agência Geral do Ultramar, Lisboa, 1953, p. 544).

<sup>82</sup> Do elefante as sociedades do Kongo, Kakongo, Nygoyo e Loango apreciavam elementos como os pêlos da cauda e os dentes. Os pêlos eram utilizados para as insígnias, e o marfim seria para talhar os atributos de poder – cetro, colar, bracelete, trompas, cutelos e o enxota-moscas. Portanto, nestas sociedades africanas o elefante representava também a nobreza do chefe e das autoridades (Luís, 2016:61)

<sup>83</sup> “*Entraram assy aquelles [Estêvão Afonso e 5 homens] na choça, ôde acharam hũa darga preta toda redonda, pouco mayor que as que se em esta terra costumam, a qual tynha em meo hũa copa elevada do coiro meesmo e era dorelha dallyfante, segundo despois foe conhecida per alguũs guinéus que a virã, cá disseram que todallas dargas fazem do coiro daquella allimarya e que o acham tam gordo aallem do necessaryo, que lhe tyrã mais da meetade, adelgaçando o com arteficio[s] que teẽ factos pera ello. E dysserom ajnda mais aquelles que a grandeza dos elliffãtes hé tal, que a sua carne farta razoadamente dous mil e quinhentos homeês. E que a acham antressy por muy boa carne e que dos ossos se nõ aproueitam em nhũa cousa, ante os lançam a longe; os quaaes eu aprendi que no leuante desta parte do mar Medyo Terrano, que vallem razoadamente mil dobras a ossada de huũ daqueles*” (in Brásio, 1958: 30).

seja, um homem instruído no comércio e navegação, ignorava que o comércio do marfim se fazia ao longo da costa ocidental. Vinte e nove anos depois, em 1469, todo o marfim da região da Serra Leoa, pertencia em exclusividade ao rei de Portugal, pelo preço de 1500 reais por quintal<sup>84</sup>.

Entretanto, no ano de 1455, o mercador italiano Antoniotto Usodimare (1416-1462) ao chegar ao rio da Gâmbia, em busca de ouro e malagueta, foi mal recebido por ser confundido com inimigos, sendo obrigado a recuar 70 léguas, mas acabou por ser recebido solenemente e presenteado com dentes de elefante, papagaios, escravos e algum almíscar em troca de panos.<sup>85</sup> O que nos permite considerar que o marfim também trabalhava no quadro da arte de bem receber.

No ano de 1470, Martim Eanes Boa Viagem e o seu irmão Fernão Nunes Boa Viagem passaram a ter o direito ao comércio de marfim proveniente da Guiné<sup>86</sup>. Dois anos depois, em 1472, foi pedido em Cortes que o rei de Portugal autorizasse o livre acesso ao comércio de marfim, e a este pedido o rei respondeu que tudo seria feito para ser proveitoso para o Reino<sup>87</sup>. No ano de 1474 o rei D. Afonso V (1432-1481) concedeu

---

<sup>84</sup> “O qual descobrimento [pela costa ocidental africana, 100 leguas cada ano, durante 5 anos], auia de começar na serra Lioa onde acabaram Pero de Sintra e Soeiro Dacosta que foram ante deste arrendamento os derradeiros descobridores: porque depois este Soeiro Dacosta descobrio o rio a que ôra chamâmos o de Soeiro que está entre o cabo das Palmas e as tres pontas, vezinho á casa de Axem onde se faz a feitoria do resgate do ouro. E entre outras condições que se continham neste cõtracto, éera que todo o marfim auia de ser del rey, a preço de mil e quinhêtos reaes por quintal: e el rey o dáua a outro mayór preço a hũ Martimãnes Bouiáge, por lhe ser obrigado per outro cõtracto feito ante deste, a todo o marfim que se resgatasse em Guiné. E por [ser] cousa muy estimada naquelle tempo, tinha Fernam Gomez licença pera poder resgatar em cada hũ dos ditos cinco annos, hũ gato dalgálea. //” (in Brásio, 1958: 437).

<sup>85</sup> “E cheguei aonde nunca qualquer cristão chegara, a mais de DCCC milhas; e encontrado o rio de Gâmbia, que tem uma boca larguíssima, entrei nele sabendo que nesta região se colhe ouro e malagueta. Os pescadores da região atacaram-me com arcos e com setas envenenadas, julgando que fôssemos inimigos. E eu, vendo que não nos queriam receber, vi-me obrigado a regressar, e a cerca de Lxx léguas daí um nobre senhor negro deu-me xxxx escravos e alguns dentes de elefante, papagaios e um pouco de almíscar, em troca de alguns panos que lhe apresentámos. E conhecido o meu desejo, mandou comigo ao Senhor Rei de Portugal um secretário seu com alguns escravos. Este secretário comprometeu-se a tratar paz com aquele rei de Gâmbia.” (in Albuquerque, 1993: doc.18).

<sup>86</sup> Juizes e officiaes e homeens boons. Nos el Rey vos em viamos muito saudar. Nos ordenamos por nosso feitor dos dentes d'allifante que viierem das partes de Guinee a nossos regnmos a Martimnh'Anes Boom Viajem mercador morador em a nosa cidade de Lixboa o quall emlejeeo por feitor delles nessas ilhas a Fernam Nunez Boom Viajem sseu irmãoo per bem do poder nosso que tem pera acerqua dello emlejer feitor ou feitores e por que esto he coussa que toqua a nosso serviço vos emcomendamos que no que vos o dicto Fernam Nunez Boom Viajem requerer acerqua dello por nosso serviço e assi em quaeesquer outras coussas que vos onestamentemte requerer ho ajudees e favorizees em todo o que com direito poderdes fazer creemdo que toda ajuda e boom avyamento e favor que lhe com direito a ello derdes nos farees em ello prazer e o receberemos de vos em serviço.” (in Albuquerque, 1993: doc. 65).

<sup>87</sup> “Outro sy, senhor, posestes rellego dos dentes dalifantes que de Guinee trazem, que se nam vemdam senam a Marfim Anes Boõ Viajem. Seja vosa mercê que asy como estas cousas sam dom de Deos, que vos outorguou, e se espera com a graça sua outras taês desa terra se acharem e a vossos Regnos virem e vossos naturaês as busquarem e leixês a cada hũ vem der o seu a quem por bem teuer, e carregar quando lhe comprar. E melhor hé que os vossos naturaês liurementemte carreg[ue] es as mercadorias de que mais soees seruido, que de taees trauntos fazerdes, que posto que a mostrança seja com Marty Anes, hy êtrã outros

a António Fernandes das Póvoas a mercê de cobrar de Martim Eanes Boa Viagem a quantidade que quisesse de marfim, enquanto este mantivesse o contrato de resgate dessa mercadoria.<sup>88</sup> No ano de 1499 Pedro Álvares de Caminha enviou uma missiva ao rei D. Manuel I (1469-1521) onde pediu novos navios ao rei, pois aqueles de que dispunha estavam para ser reparados no casco aquando da exploração de novos rios, ricos em marfim e escravos<sup>89</sup>. Na mesma carta é referida a troca de escravos por manilhas de marfim e de escravos por marfim a baixo custo (6 manilhas no máximo)<sup>90</sup>. Entre 1506 e 1508, Gonçalo Lopes, cavaleiro da Casa Real e almoxarife da Casa dos Escravos, em Lisboa, recebe do rei dinheiro, escravos e mercadorias onde consta relativamente ao marfim, 5 arrobas e 11 arráteis e meio<sup>91</sup>.

---

*estramjeiros e judeus, de que não sois asy seruido. Responde El Rey que o trauto dos dentes dalifantes e asy os das cousas outras que vem de Guínee, em todo dependem de sua mão mais que outros algum[s], por Guínee ser casy huia posisam sua, aa quall sem sua licença e autoridade algum nam pode nem deue hir. E nam hé contra direito nem razam aos que laa per sua liçemça vão, poer aquelas comdições que amtre ele e os taeês forem comuinidas. Porem asy acerqua dos ditos dentes, como das outras cousas, lhe aprazerá ter aquela maneira expiramdo o tempo dos traustos, que lhe parecer mais seu seruiço e bem de seus Regnos.”* (ATT- Cortes, liv.14, Maço 2, fls. 80-81 in Brásio, 1958: 437).

<sup>88</sup> “*Dom Afonso etc. Fazemos saber que nos querendo fazer graça e mercee a Amtonyo Ferrnandez das Povoas teemos por bem e nos praz que elle possa aver de Martinh'Anes Boom Viagem do trauto que comnosco teem factos dos dentes d'alifante que veerem de Guínee aquella parte que lhe a elle aprouver e esto por aquelle tempo e comdições que o dicto Martinh'Anes de nos teem per bem do dicto trauto e huso e possa bussar e fazer della o que lhe aprouver assy como o dito Martinh'Anes o podia fazer no todo. E porem mandamos a todollos nossos officiaes e persoas a que esta carta for mostrada ou o conhecimento pertencer que lha guardem e façam guardar na maneira que se nella conteem porque assy he nossa mercee.”* (in ANTT, Chanc. D. Afonso V, L. 30, fl. 91 v; Albuquerque, 1993: doc.92).

<sup>89</sup> “*Senhor estes dous navios que me ficarom que Vos'Alteza per mym mandou a Allvoro de Caminha posto que ha pouquo tenpo que qua ssejam sam ja asy gastados que com huia viagem que fiz a descobrir rios novos nos quaaes ha muitos escravos e muito marfim foy necessário poer fundos novos que aguora servem e a todo larguar nom podem mais durar que huim anno e meyo pouquo mais por isso senhor o faço saber a Voss'Alteza que sse ouver por bem minha estada aqui sera necessário huim navio de xxx tee xxx tonelladas bem aparelhado e breu e estopa ferro pregadura e allguüas vellas e outrras allguüas cousas que todavia aguora sam necessárias as quaaes em huia emmemta mando apomtadas a Voss'Alteza.”* (in Albuquerque, 1993: doc. 247).

<sup>90</sup> “*Item senhor aqui [S. Tomé] ha aimda manilhas que cuida que chegaram a doze mill pouquo mais ou menos as quaes se dependem nos escravos dos solldos mall porque [fl. 4] he ja rrefugio e sam de latam ssem se nunca dellas dar nenhuia aos moradores pera as paguarem pello preço que quaa custam postas. E parece-me que o leixava de fazer Allvoro de Caminha por lhe mais abastarem e como quer que isto senhor bem me pareça sam rrequerido pellos moradores que lhas dee pella dita maneira. E porque senhor erraria de ho fazer sem vossa licença e mamdado peço a Voss'Alteza que me mamde o que sobbr'isso quer que faça porque damdo-lhas pello preço que ca custam postas avera muitos mais escravos de quarto que tee'quy nom ouve per mingoa de mercadaria e quaa se rrecadara o prreeço fiellmente e como a vosso serviço comprre. E avemdo Voss'Alteza asy por bem nom me parece que estas manilhas poderam abastar e serem necessárias alguüas de cobre. E sse forem boas nenhuia peça nos rresguates novos que eu descobrii nom passa de seis manilhas e dhi pera baixo muita parte que ha muitos escravos e muito marfim que custa muy pouqua cousa.”* (in Albuquerque, 1993: doc. 247).

<sup>91</sup> “*Dom Manuel etc. A quantos esta nossa carta de quitaçam virem fazemos saber que Lionardo Nunnez comtador de nossa Casa veo ora a nossa Fazemda a dar razam da conta que por nosso mandado tomou a Gonçalo Lopez cavalleiro de nossa Cassa e nosso almoxarife da Casa dos Escravos em Lixboa de todolos dinheiros e escravos e mercadorias e cousas que por nos recebeo hos annos de quinhentos e seis e quinhentos e sete e quinhentos e oyto e mostrou-se pello encerramento da dicta conta ho dicto Gonçalo Lopez ter recebidos tres contos e setecentos e setenta e tres mill e seiscentos e cinqüenta e cinco rs. em*

Nos diários das viagens do comerciante de tecidos Pieter van den Broecke (1585-1640) (Fig. 96), um dos primeiros europeus a descrever as sociedades da África Ocidental e Central, é referido que no dia a 20 de março de 1606, os portugueses vindos de São Domingos na Guiné chegaram a Portudale com carregamentos de couros, marfim, cera, âmbar e outras mercadorias<sup>92</sup>. Entretanto, a 25 do mesmo mês, navios franceses saíram do Porto d’Ale carregados de couros, marfim e âmbar<sup>93</sup>. Em meados do setembro de 1608, depois de ter negociado no Luango mil setecentos e oitenta e oito dentes de elefante, com um peso de trinta e sete mil e duzentas e treze libras holandesas, o mesmo comerciante partiu do Cabo Branco para a Costa do Ouro.<sup>94</sup> Numa outra referência, datada de 1612 ficamos a saber que o mesmo comerciante partiu de Angola, para a Holanda depois de ter negociado cinquenta mil libras holandesas de marfim, no Congo. Esta circulação de marfim, que o comerciante do século XVII nos relata, permite considerar que o marfim circulava na Europa em bruto, e não só em peças talhadas, e que pelo seu valor este era considerado uma matéria fundamental para o comércio do continente africano com a Europa, onde Portugal e principalmente a cidade de Lisboa tinha um papel central. Era a ela que chegava o marfim em bruto para depois ser escoado para os mercados europeus.

---

*dinheiro vivo e por venda d'escravos por suas avaliações e cinco arrobas e onze arates e meyo de marfim e quinze alqueres e tres quartas d'arroz e quatrocentos e satenta e cinco quintaaes de bizcoito e sesanta e oyto quintaaes d'azeite e trinta e oyto peças d'escravos sem avaliação e outras muitas meudezas e cousas que em hos livros de sua recepta sam comtheudas e na dicta recadaçam decraradas.”* (in Albuquerque, 1993: 190, 191 e 231).

<sup>92</sup> *“March [1606] the 20th day. Two Portuguese barks arrived [a Portudal] from Sante Domningo [= São Domingos, Buguendo], loaded with hides, elephant's tusks, wax, ambergris, and other such merchandise”* (in Fleur, 2000: 29).

<sup>93</sup> *“the 25th day [Março 1606]. I reported home via a French ship from Diepen [= Dieppe], which was leaving the coast. The captain was named Thomas Rossel. He was leaving here [Portudale] with two ships all in all. The other captain was named Barbauw, and they left the coast with more than 16,000 hides, a number of elephant's tusks and ambergris from the coast”* (in Fleur, 2000:29-30).

<sup>94</sup> *“the 20th day [Setembro 1608]. After we had supplied the aforementioned yacht [Marmine] with a cargo of 12,000 guilders [in trade goods] from both of the ship's cargoes, I left with Pieter Tillemans for the Gold Coast. May the Lord give us a safe journey, amen. When I left, the ship the neptunis in Loango had, traded 1,788 pieces of elephant's tusks, weighing 37,213 Dutch lb. The cost of a quintal of 120 lb came to 3,211 réis with expenses and all. That equals seven to three quarter ells of vierloodt for the 120 lb, at the rate of one guilder per ell, so that 120 lb of tusks cost only 7:12:8”* (in Fleur, 2000: 60-61).

## 2.4 – A produção e o comércio de marfins luso-africanos (sécs. XV-XVI)

Segundo os relatos do Padre Manuel Alvares, no século XVII os Boulões, povo do reino do Mitombo<sup>95</sup>, faziam colheres de marfim perfeitamente trabalhadas e decoradas com animais<sup>96</sup>.

Como já vimos no ponto 1.1 as fontes escritas<sup>97</sup> – cartas de quitação, inventários e descrições dos povos e do comércio da costa atlântica africana – mencionam a chegada a Portugal de objetos esculpidos em marfim, nomeadamente colheres, desde a década de noventa do século XV. Os registos alfandegários da casa da guiné, datados da primeira década do século XVI, corroboram a circulação de marfim em formato de objetos esculpidos por artesãos africanos. A isso acrescenta-se as descobertas em contexto arqueológico, mencionadas anteriormente no ponto 1.3, de fragmentos de colheres de marfim.

Relativamente aos séculos XV, XVI e parte do século XVII, as regiões de produção foram essencialmente as de Ibo, Benim, Yamba, Costa do Marfim e Serra Leoa (Dias, 2004:13). As peças da Antiga Serra Leoa, às quais a maioria dos autores dá o nome de sapi-portuguesas, mas que agora sugerimos serem apelidadas apenas de sapes, são peças encomendadas pelos portugueses aos artesãos africanos. Estas distinguem-se das restantes, devido a características formais, a nível da composição decorativa, menos densa onde são expostos espaços lisos e muito polidos entre a ornamentação. Simultaneamente, a temática de influência portuguesa, e europeia em geral, como animais, heráldica, etc., misturam-se com a influência africana onde impera a fauna, a flora, grupos ou indivíduos que se destacam dos fundos lisos. Em contraste, os marfins produzidos no Benim, que a maioria dos autores denomina de marfins bini-portugueses, expõem uma decoração mais profusa, com igualmente temas europeus representados onde se evidencia a representação de cavaleiros trajados e de navegadores vestidos com as suas melhores roupas de gala.

---

<sup>95</sup>Este povo era pacífico e caridoso, com os estrangeiros, e particularmente com os portugueses que todos os anos procuravam naquela região cola, o que lhes dava mais lucro do que o marfim e o arroz “São todos [os Boulões] de ordinário mui brandos; as suas lagrimas, quando as derrãmo sem fingimento, internecerão as mais duras pedras; desta barndura lhes nasce a caridade natural no agazalhar dos hospedes Estrangeiros, como são os Portuguezes que eles estimão sobre todas as Nações por respeito do interesse, que como de ordinario, por causa da Colla, resgate mais commum, e em que elles só entendem, accodem todos os annos; sempre lhes rendem mais que o Estrangeiro, que não leva de cá mais que o Marfim, e Arrôz, como se dirá” (in ÁLVARES: fl. 56).

<sup>96</sup>“as Colheres de Marfim [dos Boulões], tão acabadas, em cujos remâtes fazem as varias galantarias, como cabeças de bichos, passaros, e seus proprios Corofiz, com tanta perfeição, que não há mais que ver”(in ÁLVARES: fl. 65).

<sup>97</sup> Vide página 7.



Nestas peças há uma decoração mais vibrante e dinâmica onde são perceptíveis um *design* precioso e um horror ao vazio.

Por fim, queremos salientar o valor económico do marfim. Este era barato, e segundo um documento referido pelo professor Pedro Dias como sendo do início do século XVI e pertencente ao núcleo do Corpo Cronológico, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, é indicado que, em Cabo Verde, se trocavam dois saleiros de marfim por um escravo macho adulto (Dias, 2004: 18). De acordo com esta informação podemos ver que os objetos esculpidos em marfim, nomeadamente os que dizem respeito à tipologia dos saleiros, não eram peças caras. Caso contrario, para a aquisição de um escravo não seriam necessários dois saleiros, mas apenas um.

No entanto, os africanos aperceberam-se da importância que o marfim tinha para os ocidentais, e o preço das presas acabou por subir constantemente, de modo a que no ano de 1606, na Guiné, o comerciante Peter van den Broecke (1585-1640) comprava dois dentes de elefante por quintal cada um, o que equivalia a quinze ou dezasseis barras de ferro por quintal<sup>98</sup>. No final de janeiro de 1610, o mesmo comerciante foi informado pelo feitor Jacques van der Voorde, da aquisição de duzentos e noventa e seis quintais de marfim por três mil e quinhentos réis o quintal<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> *Price of the goods which I bought at Portodaelle [= Portudal] / Ambergris, the best 14, 15 to 16 iron bars per ounce / the bad [ambergris] 10, 11 [bars] / elephant's tusks, two in a hundred weight 15, 16 bars per quintal / small to averag [size tusks] [no price given] / wax 10, 11 bars per quintal / rice 2, 3 bars per quintal* (in Fleur, 2000: 41).

<sup>99</sup> *The 30th day [janeiro 1610]. In the morning we came to the roadstead of Loango, thanks to God. I went immediately ashore to speak with the king. Once ashore, I went to the house of the factor Jacques van der Voorde, who had come here with a bark and was on the account of both of the companies. The aforementioned bark lay near the river Congo. I returned aboard in the evening with the factor Jacques van der Voorde without having spoken to the king. Learned that the same Van der Voorde had bought over 296 quintals of elephant's tusks at 3.500 reis a quintal* (in Fleur, 2000:73-74).

### **CAPÍTULO 3 – Incunábulos franceses com gravuras tardo-medievais**

Com o intuito de abordar os centros de produção de Livros de Horas tardo medievais a partir dos seus principais centros de produção, Paris e Lyon, neste capítulo pretende-se também definir a importância dos Livros de Horas na Idade Média, através da análise da tipologia comum que observamos em todos os Livros de Horas.

Pretende-se terminar este capítulo com a análise do único exemplo da edição em língua portuguesa do Livro de Horas, impresso por Narcisse Brun, em 1501. Trata-se de um livro em oitavo, com duzentas e quarenta páginas, estampadas a preto e vermelho, em papel. Todo o texto figura emoldurado com uma cercadura lateral exterior, ornamentada com componente vegetalista. São as gravuras de página inteira que apresentam a narrativa do texto, auxiliando como introdução do ofício. No entanto, as tarjas que decoram as restantes páginas também expõem uma história com continuidade, com inscrições elucidativas, semelhantes na sequência a uma banda desenhada.

#### **3.1 – Centros de produção**

A produção de incunábulos em França durante o século XV centrou-se em duas cidades, Paris e Lyon. Era em Paris, na Universidade da Sorbonne, que se encontrava uma produção e comércio de livros relacionado com o mundo académico, sobretudo associado ao ensino de teologia. Através de uma carta datada de 20 de junho de 1411, o rei Carlos VI (1368-1422) proibiu a venda de livros por livreiros exteriores à Sorbonne, ficando esta como a única detentora da produção, consumo e comércio (Châtelet, 2000: 30 e 31).

Enquanto na cidade de Lyon encontrávamos uma produção constituída essencialmente de textos vernaculares, na cidade de Paris os temas eram essencialmente educativos. A produção de livros na cidade de Lyon deve-se ao impulso que Luillaume Leroy recebeu, por parte do comerciante Barthélemy Buyer, para constituir uma oficina. Motivado por um interesse principalmente financeiro, os livros impressos na oficina de Leroy, durante as duas últimas décadas do século XV, são principalmente edições vernaculares destinadas a um público laico. Isto é um panorama muito distinto do que se vivia na cidade de Paris, onde em cento e sessenta e dois livros publicados apenas dois estavam escritos em língua francesa (Pettegree e Walsby, 2011).

No entanto, o domínio da cidade de Lyon no comércio de livros vernaculares durou pouco tempo. As oficinas da cidade de Paris acabaram por ampliar a sua produção, e passaram a abranger a produção de livros vernaculares. Em resposta, as editoras da cidade de Lyon afastaram-se da produção dos mesmos e passaram a produzir obras de estudo de direito e de teologia, de alta qualidade. Até então este tipo de edições só era produzido nas oficinas da cidade de Veneza. Esta reorganização da produção e do comércio de livros acabou por sortir um efeito duradouro no universo da produção de livros franceses.

Por um lado, a cidade de Lyon especializou-se no mercado académico e latino, por outro a cidade de Paris passou a editar quer os textos de cariz académico quer os de cariz vernacular em quantidades idênticas (Pettegree e Walsby, 2011). Apenas nestas duas cidades é que a produção e o comércio de livros foram estabelecidos de forma segura, tendo estas cidades dominado por completo a produção e a venda de incunábulos. Ao realizar uma pesquisa sobre a produção dos livros franceses vernaculares constatamos que a cidade de Paris manteve uma clara superioridade em relação a Lyon, e que a impressão em línguas académicas e estrangeiras fora de Lyon e de Paris ascendeu a menos de 8% de todo o *corpus*. Em termos gerais, as obras em latim realizadas nas oficinas em Lyon ocupavam cerca de 80% da produção. Segundo Andrew Pettegree somente as editoras bem-sucedidas é que tinham acesso aos instrumentos necessários para suportar tais projetos (Pettegree e Walsby, 2011).

Na cidade de Paris, os impressores produziam uma quantidade superior de livros de direito, compêndios de editores e ordenações do reino, pelo que a produção de livros vernaculares era maior do que em Lyon. Por outro lado, as editoras regionais concentravam a sua produção em textos vernaculares, embora certas cidades como Rouen e Toulouse tivessem um número significativo de impressões latinas, especialmente durante a primeira metade do século (Pettegree e Walsby, 2011). A distinção que observamos entre as edições vernaculares e as edições em latim diz respeito ao destino comercial dos livros impressos. Os livros em francês tinham como destino um consumo doméstico, predominantemente francês. Em contraste, imprimir em língua académica permitia que as editoras alimentassem um mercado mais alargado, que dizia respeito a todo o território europeu. (Pettegree e Walsby, 2011).

Os editores de Lyon, favorecidos pela sua posição geográfica junto ao rio Ródano, rapidamente fortaleceram os laços comerciais com a Renânia e com o mundo mediterrâneo, o que lhes permitiu escoar a sua produção até à Península Ibérica, onde a

indústria de impressão estava menos desenvolvida. No seguimento disto foram criadas várias rotas comerciais. Numa primeira os livros eram enviados através do rio Ródano até a costa do sul da França. Numa segunda rota os livros eram enviados por terra até à Península Ibérica. Numa terceira rota, viajavam ao longo do rio Loire até Nantes e a partir daí eram transportados pela costa do Atlântico até chegarem ao norte de Espanha. Para assegurar o bom funcionamento da exportação e da venda da sua mercadoria até a Península Ibérica, os editores de Lyon criavam negócios familiares que depois acabavam por criar filiais. Um exemplo disso são os sobrinhos de Vincent de Portonori, Gaspard e Vincent, que deixaram a cidade de Lyon para se estabelecerem nas cidades de Salamanca e de Medina del Campo (Pettegree e Walsby, 2011).

Os editores parisienses também exportaram os seus livros para a Península Ibérica. De Paris os livros viajavam até Orléans, onde se juntavam com as remessas que vinham de Lyon, e de lá viajavam pelo Loire em direção a Espanha. Mas isso não representou um comércio tão importante para o mundo do livro parisiense, já que a maioria dos editores de Paris olhou para o norte da Europa, para as Ilhas Britânicas, e considerou-as como um destino propício para escoar os livros latinos.

O sucesso da impressão de livros em latim nas cidades de Paris e Lyon explica o fracasso da publicação em línguas académicas nas restantes cidades francesas. Era inexequível, os centros de pequenas impressões, competirem com uma produção que tinha acesso a um grande número de artesãos, e a redes bem estabelecidas que asseguravam a rápida disseminação da sua produção.

### **3.2 – Os Livros de Horas**

Inicialmente, os Livros de Horas destinavam-se a servir de guia aos religiosos e monges de cada comunidade, assim como a todos os comuns mortais, para louvar a Deus e pedir a salvação da humanidade. Serve de exemplo a pintura data de 1520, da autoria de Ambrosius Benson, que representa uma jovem a ler um Livro de Horas (Fig. 98). A existência no mundo tinha como principal objetivo essa oração regular, a quem eram dedicadas várias horas de labor. Seguiam para esse efeito o *Breviário*, um livro que condensava todos os textos indispensáveis para o ofício divino. Essas horas, distribuídas na sua forma inaugural por oito tempos correspondiam às matinas (meia-noite), às laudes

(três da manhã), à prima (seis horas da manhã), à terça (nove horas da manhã), à sexta (meio-dia), à noa (três da tarde), às vésperas (seis da tarde), completas (nove da noite). A cada uma destas horas correspondia um conjunto de orações que toda a comunidade cristã devia orar. Para que os leigos o pudessem fazer existia o Livro de Horas. Este, ao contrário do *Breviário*, apresentava imagens e diálogos que facilitavam a percepção dos leigos (Dias, 2010).

Produzidos durante a idade média, foi no reinado de Carlos VI de França que a produção destes livros se desenvolveu intensamente. Enquanto o texto podia ser de difícil percepção, as gravuras que o ilustravam cooperavam como um guia para os que não sabiam ler, trazendo à memória os ensinamentos das escrituras (Châtelet, 2000: 43 e Dias, 2010: 16).

Os livros de Horas, quer manuscritos quer impressos, obedeciam a uma tipologia comum:

1. O Almanaque ou Tábua das Festas Móveis;
2. O calendário;
3. Os Evangelhos e a Paixão;
4. As Horas da Virgem Maria, da Cruz e do Espírito Santo;
5. Os Sete Salmos da Penitência;
6. As Vigílias dos mortos;
7. Orações diversas;

Cada uma destas partes é discriminada por uma grande gravura que narra o Ofício que se segue. As gravuras que ornamentam as cercaduras de cada uma das folhas encontram-se relacionadas com o mesmo texto. Até ao terceiro quartel do século XV estes Livros de Horas eram quase unicamente em latim, manuscritos e opulentamente iluminados. Esta tradição de iluminar livros aplicou-se mesmo em alguns impressos como o livro que se conserva na Biblioteca Nacional de Espanha, em Madrid, impresso na cidade de Paris no ano de 1496, que foi oferecido ao mercenário Ferrante d'Este (1477-1540). Dadas as suas características enquanto objetos de arte, os Livros de Horas ricamente decorados eram usados por reis ou grandes senhores da nobreza. Mas, nos finais do século XV e nas primeiras décadas do século XVI, começaram a ser

comercializados não só em latim, mas também em línguas vernaculares, como o francês, servindo de exemplo o Livro de Horas presente no acervo do Museu Calouste Gulbenkian, e até em português, para o qual serve de exemplo o livro impresso em Paris no ano de 1501 que se estuda no ponto 3.3.

Neste tipo de edições destacou-se o editor Simon Vostre e o tipógrafo Philippe Pigouchet (activo 1488-1518), um dos principais tipógrafos e gravadores, a par de Jean du Pré, de Thielman Kerver ou de Antoine Vérard, de livros de Horas franceses da sua época. Os temas que observamos nas obras de Vérard e de Jean du Pré são idênticos, e o mesmo acontece na edição de Pigouchet (Pollard, 1927: 183 e 189; Fagg, 1959; Bassani e Fagg, 1988; Afonso, 2015).

No acervo do Museu Calouste Gulbenkian temos um Livro de Horas, gravado por Philippe Pigouchet e editado por Simon Vostre que apresenta o trabalho do “Mestre das Muito Pequenas Horas de Ana da Bretanha”. De acordo com os estudos de Pollard este pintor e iluminador dominava o mercado parisiense na produção de cartões para vitrais e tapeçarias, tendo sido ele o autor dos cartões para o conjunto de tapeçarias “Caça ao Unicórnio” (Fig. 99 a 103), hoje em Nova Iorque, bem como para o vitral da rosácea da Sainte-Chapelle, cujos originais se encontram no Museu do Louvre, em Paris. Apesar de ter trabalhado para todos os grandes editores e tipógrafos parisienses, foi sem dúvida Pigouchet quem mais honrou o seu desenho, na hora de transpor os mesmos para a gravura (Pollard, 1927: 268).

As gravuras utilizadas na referida edição, presente no acervo do Museu Calouste Gulbenkian, datam de 16 de setembro de 1498, e foram utilizadas na edição em português do mesmo livro, numa tradução de Frei João Claro, impresso nos prelos de Narcisse Brum. Na edição portuguesa, o modelo do díptico para as gravuras de página inteira não é utilizado e encontra-se privado de uma série de gravuras: Urias a ser morto em combate; o banho de Betsabé; a representação do “Homem anatómico”; e os anjos segurando o “cálice da Santa Chaga”. Incluindo as gravuras das tarjas, todas são feitas a partir de desenhos do “Mestre das Muito Pequenas Horas de Ana da Bretanha”, ainda que a ordem e a distribuição das gravuras que constituem as bordaduras se apresentem de forma diferente.

### 3.3 – O Livro de Horas em português, impresso em Paris em 1501

O único exemplo da edição em língua portuguesa do Livro de Horas, impresso por Narcisse Brun, em 1501, encontra-se guardado na Biblioteca do Congresso em Washington D.C. No início do século passado, este livro encontrava-se na biblioteca dos duques d’Arenberg, em Bruxelas, e só na década de 1960 foi localizado na biblioteca onde hoje se encontra (Dias, 2010: 19 e 20). Trata-se de um livro em oitavo, medindo 190 x 125 milímetros, com duzentas e quarenta páginas, estampadas a preto e vermelho, em papel. Todo o texto figura emoldurado com uma cercadura lateral exterior, ornamentada com componente vegetalista. São as gravuras de página inteira que apresentam a narrativa do texto, auxiliando como introdução do ofício. No entanto, as tarjas que decoram as restantes páginas também expõem uma história com continuidade, com inscrições elucidativas, semelhantes na sequência a uma banda desenhada.

As gravuras utilizadas são criações de um artista experiente, que as abriu para o livreiro Simon Vostre e que foram usadas em diferentes edições. Segundo João José Alves Dias, as gravuras presentes nesta edição foram recorrentes em outras impressões realizadas por Philippe Pigouchet para Simon Vostre, estando a gravura *Encontro de Jesus com Judas*, presente num Livro de Horas impresso por volta de 1495. A gravura *Apresentação da Virgem* surge no Livro de Horas de 1496. As gravuras alusivas ao *Nascimento de Jesus* e à *Dormição da Virgem* surgem nas *Heures a l’ usage de Romme* impressas em 20 de agosto de 1496, assim como as que representam a *Visitação* e a *Crucificação* que se encontram no Livro de Horas datado de 17 de abril de 1497. Neste livro deparamo-nos praticamente com todas as gravuras que Narcisse Brun utilizou na edição portuguesa de 1501. A gravura *Adoração dos Pastores*, aparece nas *Heures*, datadas de 22 de agosto de 1498. Já as gravuras referentes à *Anunciação*, ao *Nascimento de Jesus* e à *Adoração dos Reis Magos* figuram no *Misale ad usum Ecclesiae Parisiensis*, que Ulrich Gering e Berthold Renbolt imprimiram, a 24 de dezembro de 1497, para Simon Vostre (Dias, 2010: 23 e 24).

Narcise Brum foi um impressor sobre o qual pouco sabemos. Proveniente de Estrasburgo estudou Artes na Universidade de Paris, onde foi bacharel no ano de 1492 e mestre em 1498. Terá desempenhado a profissão de impressor nos inícios do século XVI e em 1502 terá retornado à Universidade para estudar medicina, sendo bacharel em 1503, licenciado em 1506, e mestre em 1511.

Sabemos que se casou com Marie Hopyl, filha de Wolfgang Hopyl, livreiro-impressor da Universidade de Paris, e que exerceu a profissão de impressor no ano de

1501. Segundo João Alves Dias se considerarmos que à data da impressão das *Horas de Nossa Senhora*, Brum já estava casado, poder-se-á colocar a hipótese de ter aproveitado a oficina do seu sogro para editar este livro. Porém, o material tipográfico empregue por Narcise Brum não demonstra semelhanças com o aplicado à época por Wolfgang Hopyl.

Ao examinarmos os tipos, utilizados habitualmente neste livro, verificamos que se encontram na oficina de Wolf no ano de 1493 e que reaparecem no ano de 1499, em parceria com as mesmas gravuras aplicadas nas *Horas de Nossa Senhora*, na oficina de Pigouchet, em Paris. No colofão<sup>100</sup> deste livro afirma-se que Narcisse Brun foi o seu impressor (Claudin, 1900: 365; Renouard, 1965: 9; Wickersheimer, 1979: 561-562; Dias, 2010: 24).

Em consideração ao começo do ano civil, no século XV e na primeira metade do XVI, o território francês apresentava diferentes sistemas de datação. Em virtude do édito de Rossilhão, imposto por Carlos IX e datado de 9 de agosto de 1564, só no ano de 1568 é que o início de um novo ano se radicou a 1 de janeiro. Até então o início do ano dependia de cada diocese. Por exemplo: na Aquitânia, o ano começava na Anunciação a 25 de março; na Borgonha, a 25 de dezembro; em Paris, no Domingo de Páscoa. Tais factos geram alguma confusão aquando da datação dos livros. O facto de dizer “era do senhor”, pode induzir em dúvidas, mas na verdade, todas as três datas se prendem com a Encarnação, com a Natividade, ou com a Paixão, sendo todas “era do senhor”. Até a data 1 de janeiro, evoca a circuncisão de Jesus e o dia em que se deu ao filho de Maria o nome de Jesus. Mas quando mencionavam apenas “era do senhor” ou “anno domini”, em Paris, não havia dúvida que era a contagem Pascal que prevalecia.

Para os outros sistemas utilizavam “Anno ab incarnatione Jesu Christi” ou “Anno a natali Christiano”. Assim na diocese de Paris o ano de 1499 iniciou-se a 31 de março, o ano de 1500 a 19 de abril e o ano de 1501 a 11 de abril, terminando na Páscoa do ano de 1502. Deste modo, 13 de fevereiro de 1500 corresponde, na contagem atual, a 13 de fevereiro de 1501. Assinala-se, portanto, que o livro em análise foi impresso no ano de 1501. A corroborar esta teoria temos o facto de um dos revisores da tradução, Fr. João Claro, só ter acabado o seu curso a 5 de abril de 1500, surgindo no colofão já como “doctor em a sancta teologia” (Dias, 2010: 27-29).

---

<sup>100</sup> “foy todo em paris emprejado por mestre narcisus brun elemão a .xiiij. dias do mês e fiureiro era do senhor de mil e quinhentos anos” Em Português atualizado: Foi todo em Paris imprimido, por mestre Narcisse Brun, alemão, a 12 dias do mês de fevereiro, Era do senhor de 1500. (Dias, 2010:27)



Sobre Fr. João Claro pouco se sabe para além do que se encontra compilado por Mário Martins na monografia *Vida e Obra de Frei João Claro (c. 1520) Doctor Parisiensis e Professor Universitário*. Em 1492 a Santa Sé não o elegeu para Abade de Alcobaça. Partiu para Paris onde estudou Teologia, tendo concluído o curso na data já mencionada. Retornou a Portugal e em 1503 foi nomeado e aprovado docente da cadeira de Vésperas de Teologia da Universidade de Lisboa. A sua passagem por Paris não ficou despercebida e Jean Fernel (1497-1558) menciona-o e elogia-o como alguém de sabedoria. João Alves Dias questiona se ele terá deixado alguma obra de teologia impressa naquela cidade francesa. Na certeza, porém, sabemos da sua colaboração com Luís Fernandes, na revisão e adaptação desta obra. (Martins, 1956; Dias, 2010: 29 e 31)

Na generalidade os Livros de Horas impressos em Paris nos finais do século XV, ostentam o timbre do impressor ou uma ilustração apropriada ao assunto. Este Livro de Horas apresenta-nos o brasão do Rei de Portugal. O uso deste brasão em livros impressos no século XV e XVI não é novo e encontra-se, na maioria das vezes, em obras que foram encomendadas pela Família Real ou que tiveram o seu patrocínio. Consideramos assim o livro que estudamos como o único exemplar dos cem Livros de Horas que o rei D. Manuel I, enviou ao Preste João a 23 de março de 1515 com o intuito de fortalecer a missão. <sup>101</sup> De facto, o brasão que engrandece a portada deste exemplar teve como modelo um outro, utilizado nas obras da oficina de Valentim Fernandes desde 1495 (Dias, 1995:108).

Os Livros de Horas obedecem a uma tipologia previamente definida. Desse modo não se pode esperar grandes novidades quer a nível do texto quer a nível iconográfico. De acordo com os estudos de Victor Leroquais, um Livro de Horas é constituído por três tipos de textos. Os textos essenciais, os textos secundários e os textos acessórios. Os textos essenciais têm as suas origens no *Breviário* e apresentam o calendário litúrgico, o ofício ou *Horas de Nossa Senhora*, os salmos penitenciais, a ladainha, o ofício ou horas dos defuntos e os sufrágios dos santos. A este núcleo central juntam-se os textos secundários, que estão quase sempre presentes, embora não sejam obrigatórios – os fragmentos dos Evangelhos, a paixão segundo João, as orações *Obsecro te e O intermerata*, as horas da Cruz, as horas de Nosso Senhor, a oração à Cruz. Por fim, os textos acessórios. Estes dizem respeito, sobretudo, a orações, na maioria das vezes na

---

<sup>101</sup> Estas solicitações régias podem ser fundamentadas pelo facto de ainda antes de 1515, outras edições análogas terem sido impressas e enviadas para diferentes espaços de evangelização. Não esquecemos também a cristianização forçada dos judeus, ocorrida no ano de 1497 (Dias, 2010: 32-33).

língua do destinatário (quando as partes anteriores se encontram em latim). Nos livros impressos podem entrar nesta categoria, de textos acessórios, as orações da missa e as novenas. Os Livros de Horas estavam a ser impressos em Paris desde 1486. As grandes novidades a respeito deste livro, para além do texto em romance, são as orações portuguesas ou com grande devoção em Portugal.

## **CAPÍTULO 4 – Da gravura para o objeto: marfins luso-africanos com motivos iconográficos de origem europeia**

A principal característica das peças em análise é a sua componente decorativa, de influência tardo-medieval e europeia organizada em secções com cenas cinegéticas e religiosas, separadas por frisos, entrelaçados de cordas e colunas torcidas.

Neste capítulo pretende-se confrontar os objetos de marfim africano com as fontes visuais europeias, de forma a justificar que as últimas serviram de inspiração para a decoração dos primeiros. Nomeadamente as cenas cinegéticas dos olifantes, com tarjas dos Livros de Horas produzidos em Paris no final do século XV e inícios do XVI, e as cenas religiosas dos três hostiários, com as gravuras de página inteira dos mesmos livros.

No ponto 4.1 iremos abordar os aspetos gerais dos olifantes sape e, para isso, iremos apresentar três pontos distintos. Um relativo aos aspetos gerais destas peças, outro focado nos polvorinhos, que são reaproveitamentos de olifantes fragmentados, e um terceiro relacionado com a heráldica presentes nestas peças.

No ponto 4.2 abordaremos as gravuras tardo medievais em conformidade com as cenas talhadas nos olifantes sape, de modo a confirmarmos a representação dos oito momentos da caça ao cervo. No ponto 4.2.1 realizar-se-á uma abordagem do trabalho dos ateliês sape de modo a confirmar se há ou não uma lógica na organização das cenas cinegéticas que diverge de artesão para artesão.

O ponto 4.3 destina-se à abordagem de uma segunda tipologia de peças sape e começamos por discutir o uso da terminologia correta para estas peças. No ponto 4.3.1 iremos relacionar as gravuras tardo-medievais, presentes nos Livros de Horas com as cenas religiosas que observamos nas várias secções decorativas de três hostiários (o hostiário do Museu Grão Vasco, o hostiário de uma coleção privada portuguesa e o hostiário de Baltimore).

Por fim, teremos o ponto 4.4 onde analisaremos os saleiros sape e a influência que as gravuras tardo-medievais europeias podem ter tido para a elaboração destas peças. Terminaremos este ponto a abordar os motivos religiosos presentes no saleiro sape que faz parte do acervo do museu britânico.

## **4.1 – Olifantes sapes**

Os olifantes são instrumentos de sopro que, no contexto da aristocracia europeia, desempenharam uma dupla função - na cultura de guerra e nas caçadas. Eram utilizados para levar as presas a saírem dos seus refúgios assinalando ao mesmo tempo a sua captura.

Para os africanos tinham a finalidade de marcar o início e o fim de ataques, servindo de exemplo, na segunda metade do século XVI, o uso bélico de trombetas e buzinas de marfim entre os Cassangas na região da atual Casamansa e a Serra Leoa (Afonso e Horta, 2013:28).

Ao falar de olifantes sapes, dos quais se conhecem quarenta e dois (INV. 001 a INV. 042) estamos a referir-nos a trompas de caça produzidas por artesãos da Antiga Serra Leoa, como resposta a encomendas europeias, principalmente de portugueses. Se a maioria destas peças são decoradas com cenas cinegéticas e motivos heráldicos portugueses, devemos também salientar a existência de outras produzidas no contexto africano para um consumo local. Falamos dos olifantes que apresentam um bocal transversal, e uma decoração desprovida de qualquer iconografia europeia (INV. 039 e 040) o que nos permite corroborar que tais peças não eram desconhecidas dos africanos e que os mesmos também as utilizavam.

Devemos salientar também a existência de olifantes que apresentam uma característica própria dos objetos consumidos pelos africanos – o bocal transversal –, mas simultaneamente expõem uma decoração composta por elementos cinegéticos e iconográficos de influência europeia (p.ex. INV. 010). Ao contrario dos olifantes que apresentam o bocal na extremidade mais fina – a localização do uso corrente na Europa –, estas peças podem ser vistas como encomendas específicas que espelham a simbiose entre a arte africana e a arte europeia, numa tipologia de olifantes que dificilmente seriam utilizados a não ser num contexto diplomático como meras prendas de cortesia entre o Rei de Portugal e os seus contemporâneos europeus.

### **4.1.1 – Aspetos gerais**

Estes objetos têm uma extensão entre os trinta e os setenta centímetros, sendo os maiores divididos em sete ou oito secções cilíndricas desde o bocal até à campânula, decoradas com três ou quatro cenas cinegéticas separadas por frisos de entrelaçados, perlados ou godrões (p.ex.: INV. 001, 002, 003, 004, 005, 006, 008, 009, 010, 011, 012,

015, 017 e 018). Por sua vez, no caso dos olifantes mais curtos, que medem entre os trinta e os trinta e cinco centímetros de extensão, há uma secção que foi eliminada (p.ex.: INV. 007, 013, 014, 016, 019, 020, 021, 023, 024, 026, 027, 028, 029, 031, 036). Estes apresentam somente duas cenas cinegéticas, e observa-se um ligeiro encurtamento de cada uma das restantes secções. Do mesmo modo, este tipo de peças tem apenas dois anéis de suspensão e não três. Salienta-se também a existência de alguns olifantes ainda mais curtos (p.ex.: INV. 022, 025, 030, 032, 033, 034, 035 e 040), que dizem respeito a fragmentos que foram convertidos em polvorinhos.

De uma forma geral, num olifante, a secção de diâmetro mais reduzido contém o bocal sendo este composto por uma ou duas pequenas peças justapostas de formato troncónico. Esta parte diz respeito à primeira secção e articula-se com a segunda quando é “engolido” pela boca de um animal, normalmente a figura de um cão feroz, cuja cabeça é estilizada com o focinho assanhado e dentes fixos no bocal. A terceira secção é constituída por uma reserva mais pequena intercalada por anéis mais estreitos que podem conter decoração espiralada e torcida com perlados. Depois surge uma quarta secção onde se desenrola uma cena cinegética.

Regra geral, é no lado côncavo desta secção que encontramos esculpido o primeiro anel de suspensão. Este pode apresentar-se como uma forma geométrica, ou pode adotar uma imagem mais artística e assumir-se com um formato cordiforme ou zoomórfico. A quinta secção, igualmente dotada de um anel de suspensão, inclui uma segunda cena cinegética, enquadrada em espaços com muita vegetação de modo a sugerir o ambiente florestal em que se desenrolam as cenas de caça.

Segue-se uma sexta secção, unicamente ornamental, que pela sua largura, funciona como uma zona dotada de identidade própria, sendo normalmente ocupada com padrões de entrelaçamento de bandas cordiformes ou laçarias, assemelhando-se a passamanaria em muitos dos casos.

A sétima secção volta a representar uma cena cinegética, com elementos vegetalistas e um anel de suspensão, mas distinguindo-se das anteriores por apresentar um caçador que, num jogo de autorreferência, toca um olifante ou guia cães de caça que perseguem animais semelhantes a lebres. É nesta secção, ou na oitava como acontece no olifante pertencente ao acervo da Armaria Real de Turim (INV. 001), que contemplamos apontamentos heráldicos, como o Escudo Real Português ou a Cruz da Ordem de Cristo. Em alguns casos a oitava secção é unicamente decorativa, compondo-se de motivos geométricos ou vegetalistas – planta de haste longa que envolve uma superfície curva ou

um trabalhado mais elaborado semelhante à filigrana. Serve de exemplo um olifante até agora desconhecido, que faz parte de uma coleção particular e que foi vendido pela Entwistle Gallery em Londres (INV. 015).

Em alguns olifantes com mais de quarenta e cinco centímetros surge, no lado convexo, a representação em alto-relevo de duas ou três figuras humanas, apoiadas numa pequena plataforma (p.ex.: INV. 001 a 012, 014 a 016, 018 e 019). Estas figuras, vestidas à europeia com camisa, colete e calções transportam animais ao ombro ou conduzem animais atrelados.

#### **4.1.2 – Polvorinhos**

A partir do século XVI as armas de fogo tornaram-se mais sofisticadas, mas continuaram a necessitar de um elevado número de apetrechos para serem manuseadas. Entre os objetos analisados destaca-se a presença de um número considerável de fragmentos de olifantes sapes que foram convertidos em recipientes de pólvora, aos quais a historiografia da arte dá o nome de polvorinhos.

Estes recipientes eram transportados pelos caçadores à cintura e acompanhavam as armas de fogo utilizadas pela aristocracia, como observamos esculpido em alguns saleiros ditos do Benim (Fig. 34), sendo utilizados até meados do século XIX (Fadala, 2006:58).

Uma vez que o marfim permite isolar a pólvora da humidade, estes objetos são exemplos da estima que as peças luso-africanas conheceram no âmbito cinegético, bem como no mundo da caça e da montaria áulica no início do Período Moderno (D'Anthenaise e Chatener, 2007). Estes reaproveitamentos mostram-nos a forma e receção destas peças de marfim na Europa após o século XVI. Com efeito, pouco se conhece da história mais remota de muitas das peças luso-africanas, já que as mesmas deixaram de ser mencionadas nos inventários portugueses logo a partir do século XVI (Crespo, 2016: 62 e 63).

Enquanto que dois dos polvorinhos (INV. 033 e 034) dizem respeito ao reaproveitamento da secção final e da secção central de um mesmo olifante, os restantes dizem respeito a pequenas porções que se partiram. O facto de terem chegado até aos nossos dias permitem-nos considerar a utilização destas peças num contexto em que eram facilmente destruídas, como é o caso da caça.

### 4.1.3 – A heráldica nos olifantes sapes

A decoração presente nos olifantes sapes indicam que estas peças desempenharam uma função diplomática. A Esfera Armilar, as Armas de Portugal e a Cruz de Cristo são alguns dos elementos decorativos que mais se evidenciam, servindo de exemplo os olifantes (INV. 003; 004; 005; 033 e 034) que expõem as insígnias do Rei D. Manuel I de Portugal juntamente com as armas e o motto – “Tanto monta” do Rei D. Fernando II de Aragão e Castela. Outro exemplo, diz respeito ao olifante que encontramos no acervo da Armaria Real de Turim (INV. 001), que provavelmente foi levado com o dote da infanta D. Beatriz, filha de D. Manuel I quando esta contraiu matrimónio com Carlos III de Saboia, no ano de 1521.

Através das evidências documentais deixadas por Valentim Fernandes, onde é indicado que o marfim esculpido na zona da Serra Leoa era familiar à corte portuguesa, estamos em crer que o rei D. Manuel I usou esta arte como meio para explicitar os seus propósitos ideológicos, através da imposição de aspetos na imaginária esculpida, particularmente as suas armas e divisas. Isso não esgotou o apelo à arte da Antiga Serra Leoa na corte portuguesa, e resultou numa simbiose entre a arte africana e a arte europeia. Nesse seguimento expomos que não nos deparamos com o registo de artistas europeus a trabalharem o marfim, na corte portuguesa do seu tempo. Um facto peculiar já que chegava a Lisboa marfim em bruto.

A componente decorativa mais relevante que encontramos nestes artefactos é o brasão do seu patrono que, na maioria dos casos, se cinge às armas da Casa Real de Portugal. A forma como a Esfera Armilar, a Cruz de Cristo e os Escudos Régios estão talhados, parecem-se com as que aparecem nos livros impressos dos séculos XV e XVI. Mais uma vez, serve como exemplo o olifante da Armaria Real de Turim (INV. 001) que apresenta na sua oitava secção o escudo de Portugal pendurado numa árvore e ladeado por dois unicórnios. Esta composição assemelha-se com a marca do impressor Thielman Kerver (INV. G004 e G005) que surge num grande número de Livros de Horas (ESTAMPA 2). Curioso é que Simon Vostre (INV. G001, G002 e G003) também representava a sua marca de impressão do mesmo modo, alterando os animais para leopardos (ESTAMPA 3). De acordo com os estudos de Ezio Bassani, também o frontispício impresso por Antoine Verard (1485-1512), onde são visíveis dois anjos a segurar a flor-de-lis, tem ressonâncias na forma como também dois anjos seguram uma

esfera armilar esculpida no fragmento de um olifante convertido em polvorinho (INV. 034) (Bassani e Fagg, 1988:115).

A inscrição “*Spea Mea in Deo Meo*” (Esperança no meu Deus) que encontramos esculpida num olifante que faz parte do Museu do Hermitage (INV. 031), diz respeito à divisa do Rei D. João III de Portugal (1521-1557). No mesmo museu encontramos outro olifante (INV. 016) que apresenta a inscrição *Infante Dom Luis*. Trata-se do Infante Dom Luís (1506-1555) segundo filho do Rei D. Manuel I de Portugal (Bassani e Fagg, 1988: 106). Já a inscrição “Aleo”, que surge no olifante que apresenta a cena da deposição de Cristo (INV. 006), diz respeito ao grito de guerra da conquista de Ceuta e ao lema de Dom Pedro de Menezes, Conde de Vila Real. O mesmo figura no seu túmulo, na igreja da Nossa Senhora da Graça em Santarém (Bassani e Fagg, 1988:106).

Mas nem só nos olifantes surge a heráldica. O pé cónico de um saleiro sape, que encontramos numa coleção privada de Lisboa (Fig. 87), e um outro saleiro ao qual falta a tampa (Fig. 104), que faz parte do museu Pitt Rivers na Universidade de Oxford, apresentam uma flor-de-lis esculpida que sugere tratarem-se de peças encomendadas para a corte francesa. Não devemos esquecer um terceiro saleiro (Fig. 105), pertencente à coleção da Galeria Estense em Modena, em Itália. Ao comparar com os anteriores (ESTAMPA 1), denotamos semelhanças estéticas renascentista que justificam a classificação de Valentim Fernandes quando descreve o trabalho dos artesãos como admiráveis obras de arte, com uma beleza refinada e um desenho harmonioso.

A presença da heráldica portuguesa na maioria destes objetos pode ser relacionada com as Ordenações Manuelinas que, graças à imprensa, fez do rei D. Manuel I “o primeiro monarca português a servir-se das vantagens da produção tipográfica para expor a sua política governativa”, o que lhe permitiu promover a sua política imperial (Gama, 2012: 21-35). De facto, quando assumiu o trono em 1495, e com o intuito de reformar e modernizar as Ordenações Afonsinas, D. Manuel já tinha em mente um novo Código.

A tarefa de imprimir os cinco livros das Ordenações coube a Valentim Fernandes, alemão da Morávia, que nos dá as melhores descrições da costa ocidental africana, como vimos no capítulo I. Enquanto o primeiro livro saiu apenas no ano de 1512, e o terceiro em 1513, os marfins sapes que apresentam a heráldica portuguesa começaram a ser produzidos ainda nos finais de 1490 e nem sempre apresentam a heráldica esculpida da forma correta. Por vezes os escudos aparecem esculpidos ao contrario ou com um número incorreto de quinas.



No entanto, as melhores fontes para a produção da heráldica, talvez tenham sido as gravuras que surgem iluminadas no *Livro do Armeiro-Mor*, o mais antigo e importante armorial português que temos quanto a certas armas, e que sobreviveu até aos nossos dias. Datado de 1509, o mesmo apresenta não só as armas de Portugal, mas também dos demais reis da Europa, como o rei de França (fl. 8<sup>v</sup>) que tem as suas armas esculpidas em três saleiros sapes já mencionados

Em suma, os marfins por nós definidos de sapes dizem respeito a artefactos esculpidos na Antiga Serra Leoa, por artesãos locais<sup>102</sup>. Os mesmos são habitualmente apresentados na historiografia da arte como peças sape-portuguesas.

A produção destes artefactos não se cingiu aos séculos XV e XVI, permanecendo ainda no século XVII, embora com adaptações. Nesse seguimento destacam-se as peças produzidas na região do atual Congo e do norte de Angola, para consumo africano, que apresentam uma decoração geométrica incisa. Estes olifantes mais tardios do que os que estamos a estudar, apresentam uma decoração fina e incisa, com rendilhados e entrelaçados em zig-zag, com filacteras que se enrolam em espiral na presa de marfim, servindo de exemplo uma peça do congo que encontramos numa coleção privada portuguesa (Fig. 103).

#### 4.2 – Gravuras tardo-medievais nos olifantes sapes

Desde a década de 1980, que a historiografia da arte desenvolvida em torno dos marfins luso-africanos, tem vindo a considerar que os olifantes produzidos na região da Antiga Serra Leoa sofreram influência por parte das gravuras europeias que surgem nos Livros de Horas que analisámos no capítulo III.

---

<sup>102</sup> C.f: O primeiro grande inventário *raisonné* de marfins luso-africanos data de 1988 e atribui à Serra Leoa um número de trinta e oito olifantes, cinquenta e seis saleiros, treze talheres e três hostiários (Bassani e Fagg, 1988: 224-250). No ano de 2000 Ezio Bassani publicou um novo estudo, onde apresentou mais quatro olifantes (INV. 032; 026 e 024), três saleiros (dois sem tampa) e uma tampa de saleiro, sape-portuguesa (Bassani, 2000: 285).

Nesta dissertação focamos o nosso estudo apenas nos olifantes sape decorados com cenas de caça, e embora apresentemos três olifantes (INV. 015, 021 e 041) que não foram referidos por Bassani, o nosso número de olifantes cinge-se a quarenta e um, uma vez que dos trinta e oito apresentados em 1988 retiramos os que não apresentam uma decoração com cenas cinegéticas, e os que surgem apenas como referências descritivas em inventários de época.

Ao analisar os olifantes sapes, observamos um discurso iconográfico que recebe influência das fontes visuais europeias tardo medievais, nomeadamente das que surgem nos Livros de Horas produzidos em Paris nos finais do século XV, realizadas por Philippe Pigouchet (ativo 1488-1518) ou Jean Pichoret (ativo 1490-1520), nas oficinas de impressão de Thielman Karver, Simon Vostre e Narcisse Brun.<sup>103</sup> Essas tarjas dizem respeito a quatro modelos distintos – dois verticais e dois horizontais – que mostram oito momentos da caça ao cervo<sup>104</sup>.

As duas tarjas horizontais apresentam, separadamente, a morte do cervo (INV. G056 e G057) e o transporte do animal morto (INV. G058). As tarjas verticais exibem uma composição com três “momentos da caçada”. Na tarja dextra vertical observamos os caçadores armados que vão para a caça com os seus cães; o cão que avista o cervo na floresta e por fim os caçadores que avistam o animal no meio da floresta (INV. G050, G051 e G052). Por sua vez, na tarja esquerda vertical surge-nos o toque da trompa de caça; o cervo a ser duplamente atacado por cães e por caçadores e os caçadores com lanças nas mãos no meio da floresta (INV. G053, G054 e G055).

Na maioria dos quarenta e um olifantes que analisámos notamos semelhança na forma como estas cenas estão organizadas, surgindo dispostas na seguinte configuração a partir do bocal:

- A quarta secção diz respeito à primeira cena cinegética – esta exhibe a representação da caça ao cervo com cães (ESTAMPA 4);
- A quinta secção diz respeito à segunda cena cinegética – representa-se o transporte do cervo morto, ou uma cena de caça envolta num espaço com a representação de vegetação (ESTAMPA 5).
- A sexta secção diz respeito à terceira cena cinegética – onde está representado o caçador com lança ou a cavalo, e por vezes a cena de autorreferência (ESTAMPA 6).

---

<sup>103</sup> C.f.: As gravuras da autoria de Philippe Pigouchet são uma interpretação, fiel e minuciosas das miniaturas concebidas pelo Mestre das Muito Pequenas Horas de Ana da Bretanha. Este mestre foi reconhecido a partir de um pequeno Livro de Horas executado para a mulher de Carlos VIII e mais tarde de Luís XII, reis de França (BNF, Ms.nouv. acq. Lat. 3120) (consult. In: <http://inweb.museu.gulbenkian.pt/ficha.aspx?id=1587> [consult.:12/09/2017]).

<sup>104</sup> C.f.: que podemos comparar com as tapeçarias da caça ao unicórnio que encontramos no acervo do Metropolitan Museum em Nova Iorque (*vide* Fig. 99 a 103) uma vez que os cartões destes trabalhos também são atribuídos ao Mestre das Muito Pequenas Horas de Ana da Bretanha.

- A Sétima secção diz respeito à quarta cena cinegética – esta ostenta a representação de cena de caça com elementos vegetalista (ESTAMPA 7). Aqui também podem surgir lanceiros e uma cena de autorreferência.
- A oitava secção apresenta apenas elementos de heráldica. No entanto, em alguns casos também surgem cenas cinegéticas (ex.: INV.015).

Nos olifantes com mais de quarenta centímetros a autorreferência ao toque da trompa de caça surge na terceira ou na quarta cena cinegética, servindo de exemplo o já referido olifante da Armaria Real de Turim (INV. 001) (ESTAMPA 8).

Nos mais pequenos, onde a qualidade plástica é menor, observamos uma restrição à temática decorativa que se cinge sempre a dois momentos: o ataque do veado por cães e a autorreferência ao toque de uma trompa de caça. Como exemplo destacam-se dois olifantes do acervo do MNAA (INV. 022 e 023) bem como outro leiloado, em Lisboa, pelo Palácio do Correio Velho (INV. 043). Nestes exemplos a cena de autorreferência surge na quinta ou na sexta secção decorativa.

No entanto, há olifantes (p.ex.: INV. 008, 010, 013, 019, 029 e 035) que se destacam por não apresentarem só a caça ao cervo, mas também à lebre, ao javali<sup>105</sup>, e ao urso. Nestes exemplos a cena de caça ao javali surge talhada na quarta secção. Simultaneamente, é na quinta reserva que surge a caça à lebre bem como o ataque ao cervo (p.ex.: INV. 035). Este momento da caçada tem ressonâncias (ESTAMPA 9) numa das tarjas dos Livro de Horas (INV. G053, G054 e G055).

No entanto, as cenas cinegéticas onde simultaneamente surge o cervo e a lebre podem ser confrontadas com as gravuras realizadas por Virgil Solis (1514-1568) onde observamos cães e caçadores, com lanças na mão, atrás de cervos e lebres, em ambientes florestais (ESTAMPA 10).

Apenas num dos olifantes (INV. 031) observamos um grupo de cães a atacar um urso. Esta representação que aparece talhada logo na primeira cena cinegética, tem ecos na tarja de um livro impresso em Milão, no ano de 1500 (Bassani e Fagg, 1988:115).

Particular é a reprodução de um elefante com um castelo nas costas que aparece em dois olifantes (INV. 009 e 011). Esta é uma construção que pode ter sofrido influências

---

<sup>105</sup> C.f.: A representação do javali e da caça a este animal pode ser relacionada com a história do herói Grego Meleagros que liderou uma expedição para matar o javali Calidónio. Este tema, presente nas metamorfoses de Ovídio eram frequentemente publicados, nos finais do séc. XV e inícios do XVI (Bassani e Fagg, 1988:115).

através da obra de Martin Schongauer, datada de 1480/1490 onde observamos um elefante com um castelo nas costas (Bassani e Fagg, 1988: 117).

No entanto, os Livros de Horas também podem ter sido fundamentais para a execução dos centauros que figuram em alguns dos olifantes (p.ex.: INV. 002, 008, 009, 010, 011 e 019). Nas gravuras aparecem representados com o torço voltado para trás e simbolizam o mês de novembro ou o signo de sagitário (Bassani e Fagg, 1988: 115). Nos mesmos livros encontramos a representação de cavaleiros com chapéus de plumas como os que observamos esculpido em três olifantes (p.ex.: INV. 001; 031 e 016) (Bassani e Fagg, 1988: 117).

Irrepetível é a presença de uma cena religiosa numa secção decorativa de um olifante, como observamos no do Museu de Artes Decorativas de Madrid (INV. 006). Na sua sexta secção, onde deveria figurar uma cena cinegética, surge a deposição da cruz. Esta cena tem ecos na gravura de Pigouchet que foi impressa tanto por Simon Vostre (INV. G046, G047, G048) como por Narcisse Brun (INV. G049).

Em suma, na hora de ornamentar os olifantes, os artesãos africanos, seguiram os modelos visuais europeus, principalmente o das cenas cinegéticas onde a caça ao cervo era o tema principal. Se a maioria destes objetos apresentam ressonâncias com as tarjas dos Livros de Horas, notamos também que ao transpô-las de um suporte bidimensional para o tridimensional foram criadas composições que juntam na mesma cena vários dos momentos dessas tarjas.

Ao analisarmos estas peças, fica evidente que o artesão africano tinha conhecimento da utilidade do objeto que estava a realizar, já que em cada artefacto é possível realizar a leitura das cenas sempre no mesmo sentido. No entanto as mesmas não aparecem segundo uma lógica organizativa coerente já que na maioria dos casos as reservas não apresentam a mesma cena cinegética. Concomitantemente, os artesãos estavam cientes que aquelas cenas decoradas com animais e caçadores, iriam ser observadas, lidas e interpretadas num contexto cultural diferente do africano, onde certamente desempenhariam mais do que uma função puramente decorativa.

#### 4.2.1 – Artesãos e ateliês de olifantes sapes

Os objetos em análise apresentam discrepâncias na forma como os elementos decorativos estão representados. Essas diferenças permitiram a Ezio Bassani considerar que havia vários artesãos e várias oficinas a confeccioná-los.

Motivos heráldicos, as mesmas inscrições e figuras em alto-relevo levaram o autor a considerar cinco olifantes (INV. 003, 004, 005, 033 e 034) como exemplo do trabalho do denominado *Mestre das Armas de Leão e Castela* (Bassani e Fagg, 1988: 141). Estes quatro exemplos têm a peculiaridade de apresentarem a cena do transporte do animal morto na quinta secção, ou seja, na terceira cena cinegética.

Uma decoração elaborada, composta por godrões e motivos espiralados situados na secção que surge imediatamente acima da cabeça estilizada de um animal, a presença de dois elementos (um friso de duas bandas torcidas) e outro composto pela representação de duas cordas entrelaçadas são característicos numa dúzia de olifantes (INV. 001; 002; 014 - 020; 029; 031e 037). No lado convexo estão representadas duas figuras em alto-relevo e no lado côncavo estão esculpidos os arcos de suspensão em forma zoomórfica onde figuram crocodilos e cobras (p.ex.: INV. 001, 014 a 017 e 020), animais em posição de ataque (p.ex.: INV. 016, 018 e 029) e uma serpente (p.ex.: INV. 001). Em comparação com as peças do *Mestre das Armas de Aragão e Castela*, estes doze olifantes apresentam uma decoração em baixo relevo mais elaborada, onde observamos cenas de caça ao cervo, ao javali e ao urso. Em alguns destas peças surgem animais selvagens como o elefante, rinoceronte, leão, leão coroado e até o elefante domesticado (p.ex.: INV. 002). Animais mitológicos como o centauro, o unicórnio e a representação de cabeças de dragões, também são componentes decorativas presentes neste conjunto de olifantes.

Um diminuto polígono simples, de quatro lados, esculpido no interstício da fita que decora a cabeça estilizada do animal que engole o bocal, pode ser considerado como a “rubrica” de um diferente artesão. Este apresenta o seu trabalho num restrito conjunto de peças (INV. 014, 015, 016, 017, 018 e 019), onde podemos observar a cena cinegética da caça ao veado com lança e cães, tal como figura nas tarjas dos Livros de Horas na primeira ou na segunda cena cinegética (ESTAMPA 11). Por sua vez, a cena de autorreferência ao uso de trompas de caça surge na secção central, ou seja, na segunda cena cinegética. A única exceção acontece com o olifante que foi comercializado pela Etwinstle Gallery (INV. 015), que apresenta o toque da trompa de caça na última secção onde figura juntamente com os elementos heráldicos.

O mesmo motivo poligonal surge de forma mais simplificada em outros quatro olifantes (INV. 013, 027, 029 e 038) onde a ornamentação dos frisos que divide as secções decorativas são os mesmos, mas a decoração das cenas não é tão elaborada. Os animais representados também são menos elegantes e, com a exceção do olifante do acervo do MNPELP (INV. 013), as armas da casa de Avis são análogas, bastante sintetizadas e apresentam os escudos entalhados na forma de triângulos com pequenas cabeças de serpentes. Estes quatro olifantes apresentam o transporte do animal morto na última secção (p.ex. INV. 013, 029).

Os dois olifantes que fazem parte do acervo do MNAA (INV. 022 e 023), um terceiro que pertence a uma coleção privada portuguesa (INV. 028) e um quarto, hoje convertido em polvorinho, que faz parte do acervo do Museu do Renascimento em França (INV. 036) expõem a mesma organização, onde observamos a representação do cervo na primeira cena cinegética e a representação da autorreferência junto da campânula, na terceira cena.

Um conjunto de cinco olifantes (INV. 007, 008, 009, 010 e 012) diz respeito ao trabalho de um outro artesão. Estes olifantes apresentam figuras esculpidas em alto-relevo no lado convexo, frisos esculpidos em baixo relevo que imitam os anéis de metal que surgem nos olifantes produzidos na Europa e, embora as cenas de caça estejam repartidas em secções, as mesmas não evidenciam um *horror vacui*.

Numa coleção particular francesa encontramos um olifante (INV. 011) que apresenta o mesmo tipo de decoração presente no olifante localizado em Dresden (INV. 009), embora o nível da qualidade plástica e de execução sugira dois artistas distintos. Para além do mais, os dois leões esculpidos em relevo que aparecem nestes objetos, assemelham-se aos que observamos no saleiro (INV. 045) que ilustra o tema religioso de Daniel na cova dos leões. O padrão da juba e as caudas dobradas duplas estão representados da mesma forma em todas essas peças.

Em suma, as discrepâncias que observamos entre os olifantes que estudámos, permitem-nos considerar que os olifantes sapes foram produzidos em oficinas distintas, por artesãos diferenciados, com díspares habilidades no trabalho do cinzel. Só isso nos permite fundamentar, à primeira vista, as diferenças que observámos a nível da qualidade plástica destes artefactos e a nível da organização das cenas cinegéticas, como vimos anteriormente.

### 4.3 – Hostiários ou píxides sapes

A bibliografia referente aos marfins Luso-Africanos destaca a existência de três peças cilíndricas, decoradas com cenas de carácter religiosas, nomeadamente o ciclo Mariano e o ciclo da Paixão de Cristo, às quais é dado o nome de píxides.

A primeira denominação portuguesa destes objetos, enquanto alfaias litúrgicas, ficou explícita no ano de 1937, quando José de Figueiredo publicou, no *Boletim da Academia de Belas-Artes de Lisboa*, o artigo “O Hostiário de Marfim existente no Museu de Grão Vasco” (Figueiredo, 1937). O termo usado pelo autor, faz jus à utilização funcional daquele artefacto (INV. 042) como alfaia religiosa, uma vez que um hostiário é uma caixa destinada a guardar as hóstias ainda não consagradas.

Quase vinte anos depois, em 1955-1956, Reynaldo dos Santos enviou o mesmo artefacto para a Exposição de Arte Portuguesa, realizada em Londres na Royal Academy of Arts e, no catálogo da referida exposição, esta peça é considerada como uma “box of ivory / caixa de marfim” (Santos, 1955). Mais tarde, em 1967, o mesmo objeto volta a ser analisado por Fernando Russell Cortez no artigo “O hostiário Luso-Africano do Museu Grão Vasco”, publicado no número 21 da *Panorama: Revista portuguesa de arte e turismo*. Pela primeira vez é destacado o carácter híbrido da peça, através da aplicação do termo Luso-Africano (Cortez, 1967).

Somente em 1983 é que o mesmo objeto foi referido como uma píxide, *pyx*<sup>106</sup>. Esta denominação, empregue na tese de Kathy Curnow<sup>107</sup>, define em inglês uma peça circular com tampa e base, sem pé. A descoberta de outros dois objetos (INV. 043 e 045), e a análise comparativa efetuada no catálogo *Africa and the Renaissance – art in ivory* levou a que a historiografia da arte e a museologia tenham adotado preferencialmente a designação de píxides.

No entanto, na terminologia portuguesa, uma píxide é um vaso sagrado em forma de taça, com tampa encimada por uma pequena cruz, geralmente com um pé com nó central, que é utilizado para guardar as hóstias consagradas e para a sua distribuição fora da comunhão (Guedes, 2004: 129-130), embora saibamos que a evolução morfológica do objeto píxide lhe concedeu diversas formas ao longo do tempo. Isto não é o que

---

<sup>106</sup> C.f. Segundo o site Catholic culture.org, uma *pyx* é “Any metal box or vessel in which the Blessed Sacrament is kept or carried. The term is more aptly applied to the small round metal case (usually gold-plated) used by a priest to carry a few hosts on his visitation to the sick. but the larger ciborium is also called a *pyx*.” in <https://www.catholicculture.org/culture/library/dictionary/index.cfm?id=35927> (consult.:07/12/2017).

<sup>107</sup>Kathy Curnow, *The Afro-portuguese ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form*, 1983.

observamos quando estamos perante as três peças em análise. Estas apresentam a forma de um recipiente, de forma cilíndrica, apoiado em três pés zoomórficos e encimado por uma tampa cónica, uma tipologia que podemos identificar com os hostiários que no contexto eucarístico servem para guardar as hóstias não consagradas (Guedes, 2004: 124).

A isto acresce o facto de estarmos perante peças produzidas no contexto africano dos finais do século XV e inícios do XVI, por artesãos de uma cultura que não estava familiarizada com o Cristianismo, nem tão-pouco com o significado e com a simbologia da hóstia consagrada<sup>108</sup>. E, se Valentim Fernandes nos diz que os artesãos talhavam em marfim tudo o que lhes era debuxado<sup>109</sup>, certamente que um português do século XV ou XVI não ia encomendar uma píxide decorada com cenas da Vida da Virgem porque, durante a cerimónia eucarística, principalmente no momento da consagração, altura em que estas peças estão em maior destaque, este não é um tema iconográfico central.

Assim sendo, achamos que a terminologia portuguesa que melhor identifica as três caixas cilíndricas de marfim é a de hostiário porque ao utilizarmos o termo píxide estamos a referir-nos a um vaso sagrado enquanto que o hostiário é um mero contentor, uma caixa. Dificilmente os portugueses do final do século XV e início do XVI iam entregar a realização de um vaso sagrado aos artesãos sapes, quando estes ainda estavam sobre o processo de missão.

#### **4.3.1 – Gravuras tardo medievais em hostiários sapes**

Conhecem-se apenas três hostiários de marfim sape. Como referimos anteriormente, um aspeto a ter em conta na análise destas peças luso-africanas diz respeito à presença e circulação de desenhos e gravuras europeias em África, suscetíveis de serem utilizadas pelos artesãos locais.

Atribuídos ao mesmo artesão, os três hostiários que agora estudamos são o melhor exemplo dessa adaptação das fontes europeias pelos artesãos da ANTIGA SERRA LEOA. Dois deles estão em coleções portuguesas e o terceiro diz respeito apenas ao corpo

---

<sup>108</sup> C.f. na terminologia, a palavra hóstia significa *hostiam* e diz respeito ao pão consagrado pelo sacerdote ordenado (o bispo, o presbítero ou os diáconos) durante o momento mais importante da eucaristia, a comunhão.

<sup>109</sup> *Vide* nota 9, capítulo I, página 11.



central e encontra-se na coleção da Walter Gallery em Baltimore, Estados Unidos.<sup>110</sup> Dos objetos esculpidos em marfim africano no século XVI, mais nenhum sugere tão explicitamente uma função religiosa como estas três peças.

A atribuição a um só artesão é justificada pelo extensivo e diferenciado uso de perlados, ziguezagues e torcidos aplicados nos trajes das figuras, nas colunas que separam as cenas e no evidente *horror vacui*. No entanto, em mais nada as três píxides são semelhantes pois ambas diferem em dimensões e em qualidade plástica, o que nos permite questionar se de facto foram realizadas pelo mesmo artesão africano.

#### 4.3.1.1 - O hostiário do museu nacional Grão Vasco (INV. 044)

O hostiário de marfim que o Museu Nacional Grão Vasco, em Viseu, apresenta é uma peça circular, sustentada por quatro pés em feição de leões heráldicos, que apresenta na tampa a base das figuras, entretanto desaparecidas, da Virgem e de dois Anjos em adoração. Na tampa, em baixo-relevo evidencia-se a legenda AVE GRASIAP e as figuras de quatro anjos, dois que sustentam a cruz da Ordem de Cristo e outros dois que seguram as armas de Portugal.

A superfície cilíndrica está ornamentada com episódios da Vida da Virgem. Especificamente a Árvore de Jessé, a Anunciação, a Visitação, a Natividade, a Adoração dos Pastores, a Adoração dos Reis Magos, a Apresentação no Templo e a Fuga para o Egito. Estas oito cenas religiosas são as mesmas que encontramos nas gravuras de página inteira dos Livros de Horas produzidos por Simon Vostre ou por Thielman Kerver nos finais do século XV e inícios do XVI, onde foram empregues gravuras realizadas por Philippe Pigouchet ou Jean Pichore.

Ao observarmos a cena da Árvore de Jessé verificamos que o talhe realizado com o cinzel se baseia no das gravuras realizadas por Philippe Pigouchet segundo o *Mestre das Muito Pequenas Horas de Anna da Bretanha*, que podemos contemplar em três livros impressos por Simon Vostre, um impresso por Thielman Kerver e também um impresso por Narcisse Brun (ESTAMPA 12). Esta gravura apresenta-nos Jessé, reclinado ou adormecido, na parte inferior do desenho, com uma árvore a crescer do seu corpo. Nos

---

<sup>110</sup> Ezio Bassani e William Fagg, *African and the Renaissance - Art in Ivory*, (Nova Iorque: Center for African Art, 1988), 83, 115 e 138;

galhos da árvore são representadas doze figuras masculinas que representam os antepassados de Jesus Cristo, juntamente com os profetas. No cimo da árvore surge a Virgem Maria que segura no Menino Jesus, envolta num resplendor. Na reserva do hostiário encontramos a mesma disposição de uma árvore, embora a figura de Jessé não seja evidente. O número de personagens presentes nos galhos é de apenas cinco, o que se justifica pela falta de espaço disponível para reproduzir na íntegra a cena representada na gravura.

A segunda secção do hostiário apresenta a Anunciação. Aqui vemos a representação da Virgem em oração com o anjo. Este surge com as asas abertas sobre a sua cabeça, e segura um cetro na mão esquerda e com a outra aponta para a Virgem. Esta cena pode ser comparada com a gravura realizada por Philippe Pigouchet (ESTAMPA 13), que é visível nos Livros de Horas impressos por Thielman Kerver (INV. G013 e G014) bem como no Livro de Horas impresso nas oficinas de Narcisse Brun (INV. G016). Por sua vez, as duas figuras que estão atrás da Virgem são baseadas numa outra gravura (INV. G011), que apresenta o mesmo tema, mas numa composição completamente distinta, onde as mesmas figuras são representadas atrás do anjo.

A terceira secção apresenta a cena da Visitação e confirma-nos a dependência do artesão africano em relação a pelo menos duas gravuras distintas (ESTAMPAS 14 e 15). Uma da autoria de Philippe Pigouchet, que encontramos reproduzida nos Livros de Horas de Thielman Kerver (INV. G015 e G017) e na edição portuguesa, impressa por Narcisse Brun (INV. G018). A outra gravura, da autoria de Jean Pichore aparece reproduzida no Livro de Horas impresso por Thielman Kerver (INV. G016). Ao confrontar a primeira gravura com o trabalho em marfim, observamos que as semelhanças se prendem com a disposição das personagens (a Virgem à direita e Santa Isabel à esquerda) e com os dois anjos que figuram atrás da imagem da Virgem. Por sua vez, o gesto de cortesia que Isabel faz a Maria, as duas mãos que se tocam, os dois anjos atrás da figura de Isabel e toda a construção arquitetónica renascentista, surge na gravura de Jean Pichore.

A quarta secção (ESTAMPA 16) apresenta-nos a Natividade. Esta cena decorativa encontra semelhanças na gravura realizada por Jean Pichore para Simon Vostre (INV. G019) pois mostra-nos o Menino Jesus deitado nas palhas, que é contemplado pelas figuras de São José e da Virgem Maria que está de joelhos e de mãos unidas em sinal de oração. A principal semelhança prende-se com a representação dos elementos arquitetónicos que simbolizam a manjedoura. Destaca-se, também a presença da vaca e

do burro que, juntamente com os traços arquitetónicos evidenciam o ambiente em que a cena se desenrola.

A quinta secção expõe o Anúncio aos Pastores. Através, da representação de três figura humanas, acompanhadas por dois cães que recebem a visita de um anjo, esta cena sofre influência através da gravura realizada por Philippe Pigouchet (ESTAMPA 17) que surge publicada em dois livros que nós analisámos (INV. G025 e G026).

A sexta secção apresenta a Adoração dos Três Reis Magos, onde observamos a Virgem Maria sentada com o Menino Jesus ao seu colo. Este é adorado pelos Três Reis Magos que o contemplam e o presenteiam com ouro, incenso e mirra. Esta secção apresenta semelhanças com as gravuras realizadas por Philippe Pigouchet, utilizada em 1500 por Simon Vostre (INV. G032), e depois em 1501 por Narcisse Brun para a edição em português (INV. G033) (ESTAMPA 18).

A sétima secção mostra-nos a Apresentação no Templo. Esta reserva decorativa é composta pela representação de uma mesa de altar decorada com cinco estrelas, em torno da qual estão representadas quatro figuras. Do lado direito figuram S. José e S. Maria. Do outro lado temos o sacerdote que segura o Menino Jesus. É o elemento decorativo da mesa que nos faz associar esta reserva à gravura realizada por Jean Pichore que figura na gravura impressa por Thielman Kerver (INV. G035) num dos livros por nós analisados (ESTAMPA 19).

A oitava e última secção apresenta-nos a Fuga para o Egito onde observamos a Virgem Maria com o Menino Jesus ao colo, montada num burro que é puxado por São José. No levantamento por nós realizado, verificamos que esta é uma temática representada, sem grandes discrepâncias, em várias gravuras (INV. G027 a G029B). Contudo, é a gravura da autoria de Pigouchet que se inspira numa do *Mestre das Muito Pequenas Horas de Anna da Bretanha*, que nos mostra a representação de São José à frente do burro (INV. G028 e G029) (ESTAMPA 20).

#### **4.3.1.2 – O hostiário de uma coleção privada (INV.043)**

Este hostiário (INV. 043) foi adquirido pelo atual proprietário no ano de 1997. Apesar das semelhanças com a peça anterior, que a maioria dos autores tem vindo a destacar, é evidente que esta apresenta um talhe muito mais cuidado e preciso,

caracterizado por uma representação mais desafogada onde são perceptíveis as várias figuras esculpidas em cada secção.

De formato semelhante ao anterior (ESTAMPA 21), esta peça sugere a forma de um cilindro estilizado sustentado por quatro pés semelhantes a leões deitados sobre as quatro pernas, que exibem as armas da Casa de Avis-Beja (1385-1580). A tampa apresenta-se achatada – enquanto que o hostiário de Viseu tem uma tampa cónica – e é decorada, no seu centro, por uma representação da Virgem com o Menino Jesus em vulto completo, vestígios de outras três figuras, provavelmente Anjos, e a Cruz de Beja<sup>111</sup>.

Nesta peça as reservas decorativas foram reduzidas para seis e apresentam cenas religiosas relacionadas com a Vida da Virgem: a Árvore de Jessé, a Anunciação, a Visitação, a Natividade, o Anúncio aos Pastores e a Adoração dos Reis Magos, faltando a Apresentação no Templo e a Fuga para o Egipto (a sétima e a oitava secção do hostiário de Viseu).

As gravuras utilizadas para a decoração das secções desta alfaia aparentam ser as mesmas que foram utilizadas no hostiário anterior. Mas, o artesão que elaborou esta peça era muito mais exímio no talhe, o que justifica uma transcrição mais detalhada da gravura. Essa noção fica evidente quando comparamos a secção referente à Árvore de Jessé (ESTAMPA 22). No hostiário anterior a representação baseou-se apenas na árvore, e em algumas figuras penduradas nos ramos. Na peça em análise a cena da Árvore de Jessé é mais completa, surgindo a representação do pai do rei David, do qual nasce a árvore que apresenta quatro ramos onde estão suspensos os descendentes, todos eles coroados. No topo da árvore surge a Virgem Maria com o Menino Jesus ao colo, num resplendor, tal como aparece nas gravuras realizadas por Pigouchet (INV. G006 a G010).

A cena da Anunciação também é reproduzida através de uma gravura de Pigouchet que foi utilizada em três das edições de Livros de Horas (INV. G012, G013 e G014). O principal detalhe que nos permite relacionar as duas componentes artísticas diz respeito ao cetro que o anjo segura numa das suas mãos, enquanto que a outra aponta para a Virgem Maria (ESTAMPA 23).

A cena da Visitação, é reproduzida a partir da gravura realizada por Philippe Pigouchet para Thielman Kerver (INV. G016) onde observamos a Santa Isabel de joelhos

---

<sup>111</sup> C.f.: A heráldica que apresenta faz supor que estamos perante uma peça encomendada, por um membro da Casa Real. Por sua vez, também podemos estar perante uma peça, realizada sob encomenda, para um membro eclesiástico da casa de Avis-Beja.

perante a Virgem Maria que lhe estende a mão. O elemento arquitetónico presente nesta gravura, que evidencia uma arquitetura renascentista, também figura na reserva da alfaia religiosa (ESTAMPA 24).

A cena da Natividade é muito semelhante à que se encontra representada no hostiário de Viseu. Entre os Livros de Horas que consultámos não existe uma gravura que permita justificar uma transcrição integral, mas podemos considerar as semelhanças que encontramos numa gravura realizada por Jean Pichore para Simon Vostre (INV. G019). Nesta gravura o Menino Jesus está deitado nas palhas e é contemplado pelas figuras de São José e da Virgem Maria que está de joelhos e de mãos unidas em sinal de oração. A principal semelhança prende-se com a representação dos elementos arquitetónicos que representam a manjedoura (ESTAMPA 25), podendo ter sido utilizada a mesma gravura que serviu de inspiração para a mesma cena no hostiário anterior.

O Anúncio aos Pastores que observamos neste hostiário é baseado na gravura realizada por Philippe Pigouchet segundo desenho do *Mestre das Muito Pequenas Horas de Anna da Bretanha* que surge em dois livros publicados por nós analisados (INV. G025 e G026), tratando-se da gravura que foi usada no hostiário anterior (ESTAMPA 26).

A sexta e última secção diz respeito à Adoração dos Reis Magos e mostra-nos a Virgem Maria sentada com o Menino Jesus no seu colo. Este é adorado pelos Três Reis Magos que o contemplam e o presenteiam com ouro, incenso e mirra. Esta secção apresenta semelhanças com as gravuras realizadas por Philippe Pigouchet, utilizada em 1500 por Simon Vostre (INV. G032) (ESTAMPAS 27).

#### **4.3.1.3 – O hostiário com cenas da Paixão de Cristo (INV. 045)**

O terceiro e último hostiário de marfim Luso-Africano (INV. 0450) que pretendemos analisar faz parte do acervo do Walter Museum em Baltimore, tendo feito parte da coleção de Henry Walter (1848-1931).

Esta peça diz respeito a um corpo cilíndrico, sem pés e sem tampa, decorado com cenas religiosas relacionadas com a Paixão de Cristo. Observamos sete secções decorativas com os seguintes temas: Prisão de Cristo no jardim de Getséman; Jesus é condenado à morte; Jesus carrega a Cruz às costas; Jesus é pregado na Cruz; Morte de Jesus na Cruz; Deposição de Jesus Cristo e o Sepultamento de Jesus Cristo. A primeira cena, que diz respeito à Prisão de Cristo, pode facilmente ser comparada com a realizada

por Jean Pichore (INV. G040) que encontramos no incunábulo impresso nas oficinas de Thielman Kerver a 23 de junho de 1507<sup>112</sup>(ESTAMPA 28).

A condenação de Jesus à Morte; a cena de Jesus a carregar a cruz às costas e a representação de Jesus a ser pregado na cruz não figuram em gravuras de página inteira nos Livros de Horas que consultámos<sup>113</sup>. Porém, a Morte de Jesus na Cruz surge em gravuras (INV. G042, G044 e G045) dos Livros de Horas impressos por Simon Vostre, Thielman Kerver e Narcisse Brun (ESTAMPA 29).

Este terceiro hostiário, quando comparado com os dois anteriores, suscita-nos dúvidas relacionadas com a sua autenticidade. As imagens, de alta definição a que tivemos acesso, mostra-nos uma peça onde os elementos torcidos que separam as diversas secções são demasiado bem polidos, assim como toda a superfície da peça, para um trabalho realizado nos finais século XV ou inícios do XVI. A isso acresce o facto de, ao contrário do que observámos nas peças anteriores, existir uma grande discrepância no tamanho das secções que decoram a superfície cilíndrica. Para nos suscitar maiores dúvidas, temos o elemento decorativo que está presente na base desta peça, e que não surge em nenhum dos outros exemplares. A isto acresce a ausência da tampa que não ajuda a perceber a componente estrutural desta peça no seu todo.

Se nos dois exemplares anteriormente analisados conseguimos distinguir semelhanças estruturais (forma cilíndrica, quatro pés em forma de leão jacente; tampa encimada por esculturas de vulto, as mesmas cenas religiosas), para este exemplo não temos modelo de comparação.

Deste modo, e coagido pelo facto de só conhecermos estes três hostiários de marfim sape, vamos continuar a considera-la como tal. Sendo ele o único exemplo de uma alfaia religiosa decorada com cenas da Paixão de Cristo parece-nos que seria a mais propícia a desempenhar a função de píxide. No entanto, não deixamos de parte a hipótese de este ser uma peça de marfim esculpida num período mais recente com o intuito de ser considerada como uma peça antiga.

---

<sup>112</sup>C.f.: A presença desta gravura num livro de horas impresso no ano de 1507 vem contrariar a informação dado por Jean Massing na obra *Incompassing the Globe* onde ele menciona que a mesma gravura foi usada apenas entre 1509 e 1511.

<sup>113</sup> C.f.: No entanto, gostaríamos de salientar a possibilidade de surgir nas pequenas gravuras nas tarjas verticais e horizontais das paginas dos Livros de Horas. Mas neste trabalho não contemplamos essas gravuras.

#### 4.4 – Saleiros sapes

Pretende-se agora abordar a influência que as gravuras tardo-medievais europeias podem ter tido para a realização de alguns saleiros sapes. Ao contrário dos hostiários e dos olifantes, os saleiros produzidos pelos artesãos da Antiga Serra Leoa não apresentam uma decoração que evidencia uma influência da arte europeia. No entanto, em alguns saleiros, são perceptíveis pequenos detalhes que nos mostram um influxo em gravuras europeias.

Como já vimos no capítulo I, as fontes de época, para o ano de 1505, referem a chegada a Lisboa de saleiros de marfim vindos de África.<sup>114</sup> Estes vinham em barcos que haviam partido da região de Elmina e que transportavam arroz, o que sugere que tenham parado numa zona de produção desta cultura cerealífera, como a Antiga Serra Leoa (Ryder, 1975:580-592). Nos inventários de época, a referência a estes objetos é uma presença menos assídua, sendo possível observá-la no inventário da coleção do III Duque de Medina Sidónia<sup>115</sup>, onde é mencionada a existência de píxides com elementos decorativos de carácter africano, ou nos inventários dos Condes de Basto<sup>116</sup>. De fato estas duas descrições fazem alusão a artefactos que a historiografia da arte considera como saleiros (p.ex.: Fig. 25, 53 e 107) e isto clarifica a ambiguidade e a dificuldade com que estas peças foram muitas vezes descritas em outros inventários de época, sendo muitas vezes referidas como píxides ou então como cálices eucarísticos.

No ano de 1988 Ezio Bassani e William Fagg apresentaram cinquenta e seis saleiros como peças produzidos na Antiga Serra Leoa pelos artesãos sapes (Bassani e Fagg, 1988: 225 a 231). No ano de 2000 Ezio Bassani acrescentou a esta lista cinco novos objetos, e atualmente conhecessem-se sessenta e um saleiros sapes, dispersos por várias instituições públicas e coleções particulares (Bassani, 2000:285).

Sobre estes objetos existem duas teorias. Uma que os apresenta enquanto objetos de luxo que integravam baixelas. E outra que os considera como peças utilizadas durante o cerimonial do batismo de jovens nobres, pelo padrinho, para transportar nos dois recipientes côncavos a água-benta e os grãos de sal que o oficiante colocava na língua da criança (Bassani e Fagg, 1988:62, 64).

Persistem duas tipologias de saleiros. Uma constituída por peças esteticamente compostas por um recipiente esférico, sustentado por uma forma cónica (Fig. 81) e outra,

---

<sup>114</sup> *Vide*: capítulo I, página 11, nota 11.

<sup>115</sup> *Vide*: capítulo I, página 12.

<sup>116</sup> *Vide*: capítulo I, página 14.

de peças constituídas por um recipiente esférico suportado por uma base de configuração cilíndrica (Fig. 82).

Tal como os motivos decorativos dos olifantes e dos hostiários, também os modelos para estes saleiros podem ter sido enviados para África<sup>117</sup>, uma vez que encontramos semelhanças com as alfaias de produção europeia, nomeadamente com os cálices eucarísticos. Considerando que os desenhos europeus serviram como modelo, devemos estar cientes que, ao contrário dos olifantes e dos hostiários, toda a decoração com figuras de homens e animais, segue uma matriz africana que desempenha uma função ornamental, e o significado destes elementos africanos permanece indecifrável (Bassani e Fagg, 1988:72). Por sua vez, as componentes claramente europeias que encontramos em alguns dos saleiros dizem respeito a motivos religiosos, bíblicos, heráldicos, à representação de uma figura feminina a segurar uma criança nos braços<sup>118</sup> e a uma figura que monta uma cabra, presente numa gravura de Albrecht Dürer e em outra de Hans Baldung Grien (Bassani e Fagg:75).

Enquanto que os motivos religiosos estão presentes num saleiro que iremos analisar no ponto seguinte, as gravuras de Dürer e de Grien apresentam evidências nas esculturas que encimam a tampa de um saleiro que encontramos no Museu Cívico de Bolonha (Fig. 108) resultado da influência de fontes visuais europeias, tal como os olifantes e as píxides.<sup>119</sup>

O tema iconográfico da bruxa que conduz uma cabra é um tema presente na mentalidade da sociedade dos séculos XV e XVI, alimentado pela própria igreja, como atestado por numerosos tratados daquela época, e pelos registros da Inquisição. Enquanto que o diabo é encarnado no corpo de uma cabra, a bruxa é o símbolo da mulher pecadora. Tanto as gravuras de Dürer como de Grien mostram-nos uma bruxa a voar nas costas de uma cabra. O corpo da mulher aparece inclinado para trás tal como a figura que observamos esculpida no saleiro. Enquanto que a gravura de Dürer nos apresenta quatro pequenos *putti*, a de Grien apresenta-nos bruxas em torno de um pequeno caldeirão, como se estivessem a preparar uma poção (Bassani e Fagg, 1988:75). Isto permite sugerir que

---

<sup>117</sup> O desenho de um cálice (Uffizi, Florença, INV. no. 1758A) realizado pelo pintor, do Quattrocentos italiano, Paolo Uccello, apresenta parecenças com um saleiro sapi-português. Cf. Ezio BASSANI, William FAGG, *op.cit.*;

<sup>118</sup> C.f.: Estas representações, pelo traje que as figuras envergam, estão distantes dos modelos europeus, e por isso é contestável se são ou não representações religiosas da Virgem com o Menino.

<sup>119</sup> C.f.: um desses saleiros faz parte do acervo do Allen Memorial Art Museum em Oberlin e outro apareceu no mercado de arte em 1932 num leilão da Sothebys, 04.07.1932 (Bassani e Fagg, 1988).



gravuras europeias influenciaram a produção de alguns dos elementos decorativos dos saleiros sape, nomeadamente as esculturas em alto-relevo que em alguns casos, encimam as tampas dos saleiros, servindo de exemplo o objeto que encontramos no Museu Civico Medievale, na cidade de Bologna em Itália, com o número de inventário 694 (Fig. 108).

Em suma, podemos considerar que as gravuras tardo-medievais produzidas no contexto europeu também influenciaram a produção dos motivos decorativos dos saleiros de marfim produzidos na Antiga Serra Leoa. No entanto, estamos cientes que ao contrario do que observamos nos olifantes e nas três píxides, apenas um restrito número é que sofreu influência das gravuras europeias.

#### **4.4.1 – O saleiro sape do Museu Britânico**

Dos sessenta e um saleiros sapes que conhecemos, é num que faz parte do acervo do Museu Britânico (INV. 045) que encontramos uma clara influência religiosa, com a representação de três temas bíblicos. Na base cônica, que dá forma ao pé, encontramos esculpido em baixo-relevo a representação do tema bíblico de David na Cova dos Leões. Na parte da frente do corpo do recipiente, encontramos representado um tema do Antigo Testamento com a presença dos Três Hebreus na fornalha, Hananias, Misael e Azarias. Para finalizar, a rematar a tampa deste saleiro encontramos a representação de uma mulher com véu sobre a cabeça a segurar um menino. Em conformidade com as duas cenas bíblicas, esta escultura simboliza, provavelmente, a Virgem com o Menino e, ao contrario das anteriores, não encontramos uma gravura europeia que possa ter servido de modelo.

A cena de Daniel na Cova dos Leões tem ressonâncias com a cena esculpida no capitel da catedral de Florença onde o momento em que os leões tocam em Daniel é semelhante (Bassani e Fagg, 1988:72 e 73). Mas também encontramos parecenças num outro capitel que faz parte do acervo do Victoria and Albert museum em Londres (Fig. 109). Neste último, a principal analogia prende-se com a representação de Daniel que tal como surge na reserva do saleiro, apresenta-se de joelhos e com as mãos em sinal de oração. Já a cena dos três Hebreus na fornalha expõe parecenças com o detalhe de um capitel da catedral de São Lázaro (Fig. 108). Por fim, não achámos uma gravura que replique a escultura em alto relevo que remata este recipiente, mas denotámos que a mesma apresenta semelhanças com a composição que encima um dos três hostiários

anteriormente analisadas (INV. 0.43). Em ambos a Virgem está sentada e usa um véu longo. No entanto, as discrepâncias surgem com a representação do Menino Jesus. No saleiro este surge do lado direito da Virgem e em pé; no hostiário surge deitado nos braços da Virgem com a sua cabeça a repousar para o lado esquerdo. Porém, estas semelhanças permitem suscitar que tais peças possam ter sido fabricadas na mesma oficina de artesãos, onde a gravura que serviu de influência para um também foi empregue na realização da outra.

Em suma, o predomínio destes motivos cristãos sugere um uso litúrgico, possivelmente como cibório, embora a sua tipologia seja igual à dos recipientes que acreditamos serem saleiros. Embora o seu formato não seja diferente dos restantes evoca a forma de um cálice enriquecido por godrões. No entanto o nó, que interceta a ligação entre o cálice e o pé, é adornado por cobras que pendem e apresentam o mesmo tipo de rendilhado que o observado noutra peça (INV. 048). Já o formato das quatro cobras que pendem junto a um almofadado também está presente num outro objeto (INV. 047).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os objetos que agora acabámos de estudar são fruto dos intercâmbios culturais que se estabeleceram, através dos portugueses, entre a Europa e a costa atlântica de África, nos finais do século XVI.

Exemplo simultâneo da visão dos portugueses pelo africano, e do intercâmbio de formas artísticas, a arte Luso-Africana produzida em marfim pelos artesãos da Antiga Serra Leoa, desdobra-se nos quarenta e dois olifantes, três hostiários e no saleiro que acabamos de analisar.

Ao estudarmos os olifantes que subsistem em alguns museus, ornamentados com as armas do Rei D. Manuel I, podemos dizer que estes eram usados na “cena política internacional” para enaltecer a imagem do *Rei Mundis*, junto dos seus contemporâneos europeus. Apreciados nas Cortes Europeias, a maior parte destes objetos é referida em diversos inventários de bens ao longo dos séculos mas, no contexto português, encontrámos referência aos mesmos, pela última vez, no rol do inventário dos bens dos condes de Basto datado de 1582. Um dado que acresce o número das referências escritas em português sobre estes objetos, mas que está longe de suplementar as referências que encontrámos nos inventários dos príncipes e senhores do renascimento europeu como a família Médici, de Florença, o Arquiduque Fernando do Tirol, o Grão-Duque da Toscana, o Grão-Duque da Saxónia, o Duque de Saboia ou o Rei da Dinamarca.

São os dados provenientes das escavações arqueológicas realizadas em Portugal, para os quais o Professor Doutor Mário Varela Gomes nos chama a atenção, que introduzem um novo ponto de vista para o estudo destes objetos. Através deles podemos considerar que, ao contrario do que se vivia na Europa onde estas peças eram preservadas e exibidas nos Gabinetes de Curiosidades, em Portugal os marfins Luso-Africanos, nomeadamente os talheres, eram peças banais, que tinham funcionalidade, em termos práticos, e ao quebrarem-se eram substituídos e acabavam em lixeiras. Isto leva-nos a refletir sobre os comportamentos sociais e o uso destas peças, cuja presença talvez apenas no contexto cultural e económico português possibilitasse, dada a ligação com o continente africano.

No entanto, algumas das peças mais elaboradas como os olifantes e os saleiros, que apresentam uma decoração com elementos de heráldica e divisas, acabaram por ser reaproveitadas, servindo de exemplo os polvorinhos que nos chegaram. Estes reaproveitamentos expõem a estima que as peças luso-africanas conheceram no mundo da caça e da montaria áulica no início do Período Moderno e mostram um momento que

importa ainda melhor conhecer sobre a forma e receção destas peças de marfim na Europa após o século XVI.

Neste trabalho tivemos a oportunidade de analisar um conjunto de fontes visuais europeias, do final do século XV e dos meados do século XVI, relativas à produção deste tipo de objetos. Designadamente quatro Livros de Horas produzidos nas oficinas de Simon Vostre e Thielman Kerver e uma versão portuguesa do Livro das Horas de Nossa Senhora, impresso em Paris em fevereiro de 1501 por Narcisse Brun, com tradução do latim pelo doutor em Teologia Frei João Claro.

A presença do escudo régio português no frontispício deste livro evidencia o facto de estarmos perante uma edição encomendada pelo Rei D. Manuel I e, dessa forma, consideramo-la como uma encomendada propositada a ser utilizada nos territórios ultramarinos no processo de catequização. No mesmo sentido, a aposta na tradução para português fomentava a expansão desta língua nos espaços onde o livro terá estado presente, da Antiga Serra Leoa ao Benim e ao Congo e, mais tarde, no oriente.

Ao analisar estas fontes visuais em concordância com as peças de marfim Luso-Africano, começámos por considerar que os artesãos africanos combinavam motivos e temas da tradição figurativa local com outros de importação, inspirados não apenas na observação dos viajantes, mas também em gravuras dos incunábulo de que eles eram portadores.

Estas gravuras da autoria de dois dos mais importantes artistas dos finais do século XV e inícios do XVI – Philippe Pigouchet e Jean Pichore – permitiram aos artesãos copiar as cenas cinegéticas e religiosas europeias em obras de arte que tinham como destino o comércio europeu. Nota-se que a heráldica e as inscrições alusivas a divisas ou a invocações religiosas são, a par dos motivos da simbólica africana, modelados na flora e na fauna autóctones e que o mesmo acontece com as diversas cenas de cinegéticas, alicerçadas nas tarjas dos fólhos dos Livros de Horas.

No entanto, há olifantes que apresentam cenas de caça a animais como o javali e o urso. Para esses também encontramos gravuras europeias que podem ter servido de modelo.

A situação é diferente com os três hostiários. Estes expõem uma decoração com o Ciclo Mariano ou com a Paixão de Cristo, que melhor evidenciam a influência das cenas religiosas dos Livros de Horas parisienses. Desde já podemos concluir que, em português, é o termo hostiário o que melhor define estas peças. O mesmo faz jus à utilização funcional daqueles artefactos como alfaias religiosas, uma vez que um hostiário é uma

caixa destinada a guardar as hóstias ainda não consagradas. Por sua vez, o termo de Píxide, que diz respeito à tradução literal do termo *pyx*, um termo saxónico que define uma peça circular com tampa e base, sem pé, não corresponde à mesma terminologia portuguesa. Uma píxide é um vaso sagrado, em forma de taça, com tampa encimada por uma pequena cruz, geralmente, com um pé com nó central, que é utilizado para guardar as hóstias consagradas que vão ser distribuídas durante a comunhão.

Sobre estas três peças desvalorizamos a ideia de serem feitas pelo mesmo artesão, o que se justifica pelo extensivo e diferenciado uso de perlados, ziguezagues e torcidos aplicados nos trajes das figuras, nas colunas que separam as cenas e no evidente horror ao vazio, mas que perde credibilidade quando observamos que as três peças apresentam uma qualidade plástica distinta e dimensões diferentes.

Por fim, são poucos os motivos decorativos baseados em gravuras de Livros de Horas que surgem nos saleiros, apresentando preferencialmente uma decoração composta por motivos africanos. No entanto o saleiro por nós analisado contém elementos iconográficos típicos do cristianismo que encontramos na arte medieval, nomeadamente na escultura presente nos capitéis.

Para finalizar, os marfins Luso-Africanos produzidos na Antiga Serra Leoa são o exemplo da produção artística intercultural. Criados nos princípios da primeira mundialização, constroem o sustentáculo do estudo dos processos de culturais ao nível das artes plásticas. A excelência destes objetos resulta de uma clara miscigenação, de formas, soluções técnicas e decorativas de origem europeia com a matéria-prima e a gramática estética africana. São estas características que as enriquecem e reforçam a sua interpretação histórico-cultural.

## BIBLIOGRAFIA

AA. VV. – *História geral de Cabo Verde: Corpo documental*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1990, 2º Vol.

AA. VV. – *The Art of Black Africa: Collection of Jay C. Leff*, Pittsburgh: Carnegie Institute, 1969.

AA.VV. – *XVII exposição europeia de arte, ciência e cultura/ XVII european exhibition of art, science and culture – Os descobrimentos portugueses e a Europa do renascimento/The portuguese discoveries and renaissance europe*. Lisboa: Montepio Geral, 1984.

AA.VV. – “Antiques and works of art exhibited”. *Journal of the Archaeological Institute*. 8 (1851), pp. 100-103.

AA.VV. – *Exotic Art, From Ancient and Primitive Civilizations: Collection of Jay C. Leff*, Pittsburgh: Carnegie Institute, PA, 1959.

AA.VV. – *Ivory – A history and collector’s guide*. Londres: Thames and Hudson, 1987.

AA.VV. – *The Museum of Primitive Art, African Sculpture from the Collection of Jay C. Leff*, Nova Iorque, 1964.

AFONSO, Luís Urbano, e HORTA, José da Silva. – “Afro-portuguese olifants with Hunting scenes/ c. 1490-c.1540”. *Mande studies*. 15 (2013a), pp. 79-95.

\_\_\_\_\_ – “Olifantes Afro-Portugueses com cenas de caça / c. 1490-c.1540”, *Artis*. Lisboa: Caleidoscópio. 1 (2013b), pp. 20-29.

AFONSO, Luís Urbano. – “Patterns of artistic hybridization in the early protoglobalization period”, *Journal of World History*. 2 (2016), pp. 215-256.

\_\_\_\_\_ – *Os marfins Afro-Portugueses e a circulação de gravuras e incunábulo tardo-medievais de origem francesa na Serra Leoa* [texto não publicado].

ALBUQUERQUE, Luís de [et. al.]. – *Portugaliae Monumenta Africana*. Vol. II, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1993.

D' ANTHENAISEE, Claude, e CHATENER, Monique. – *Chasses princières dans l' Europe de la Renaissance: Actes du coloqe de Chambord. 1er et 2er Octobre 2004.* Arles: Actes du Sud, 2007.

BARROS, Luís de. – “Arqueologia urbana em Almada, Núcleo Medieval/Moderno de Almada Velha”. *O Passado como Expressão do Presente.* Almada: Câmara Municipal de Almada (2000), pp. 21-37.

BASSANI, Ezio, e FAGG, William. – *Africa and the Renaissance: art in ivory.* Nova Iorque: Prestel, 1988.

BASSANI, Ezio. – "L'Afrique et les portugais au temps des découvertes. Une rencontre fructueuse pour les arts figuratifs". In AA. VV. *Via Orientalis.* Bruxelas: Europalia 91 Portugal, 1991, pp. 61-94.

\_\_\_\_\_ – *Ivoires d'afrique dans les collections françaises,* Paris: Acts Sud, Musée du Quai Branly, 2008.

\_\_\_\_\_ – *La grande Scultura dell' Africa Nera.* Florença: Artificio, 1989.

\_\_\_\_\_ – "Additional notes on the Sapi–Portuguese Ivories". *African Arts*, XXVII/3, pp. 34–45.

\_\_\_\_\_ – "Antichi avori africani nelle collezioni medicee". *Critica d'Arte* (1975), pp. 143-144.

\_\_\_\_\_ – "Due grandi artisti Yombe: il 'Maestro della maternità Roselli-Lorensini' e il 'Maestro della maternità De Briey'". *Critica d'Arte Africana.* Florença. 178 (1981), pp. 66-84.

\_\_\_\_\_ – “A Newly discovered Afro-Portuguese Ivory”. *African arts.* 4 (1984), pp. 60-63 + 95.

\_\_\_\_\_ – “Additional notes on the Afro-Portuguese Ivories”. *African arts.* 3 (1994), pp. 34 – 45 + 100-101.

\_\_\_\_\_ – “Raphael at the tropics? – a carved ivory Oliphant in the Musée de l' Homme”. *Journal of the the History of collections.* 10 (1998), pp.1-8.

\_\_\_\_\_ – “The Oliphant at Musée Calvet at Avignon”. *Journal of the the History of collections*. 6 (1994), pp.69-78.

\_\_\_\_\_ – *African art and artefacts in European collections - 1400-1800*. Londres: British Museum Pubns ltd, 2000.

\_\_\_\_\_ – *Arts of Africa. 7000 years of African arts*. Monaco: Grimaldi Forum, 2005.

BASTIN, Marie-Louise. – *De Sculptuur Van Angola*. Lisboa-Milão: IPM-Electa, 1995.

BEIGBEDER, O. – *Ivory: Pleasures and treasures*. Londres: Widenfeld and Nicolson, 1965.

BLEICHMAR, Daniela. – “Looking at exotic in baroque collections: The object, the viewer, and the collection as a space”. In BUENO; Mar Rey, e PÉREZ; Miguel López, coord. – *The Gentleman, the Virtuoso, the Inquirer: Vincenzo Juan de Lastanosa and the Art of Collecting in Early Modern Spain*. Middlesex: Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 65 - 81.

BLIER, Suzanne Preston. – “Imaging otherness in Ivory: African Portrayals of the Portuguese ca. 1492”. *The Art Bulletin*. College Art Association. 3 (1993), pp. 375-396.

BOUBACAR, Barry. – *La Sénégambie du XVe au XIXe siècle. Traite négrière, Islam, et conquête coloniale*. Paris: Éditions l’Harmattan, 1988.

BRÁSIO, António. – *Monumenta Missionaria Africana. África Ocidental (1656-1665)*. Vol. XV - 1ª série, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1988.

\_\_\_\_\_ – *Monumenta Missionaria Africana. África Ocidental (1471-1531)*, Vol. I - 1ª série, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1952.

\_\_\_\_\_ – *Monumenta Missionaria Africana. África Ocidental (1611 -1621)*, Vol. VI - 1ª série, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1955.

\_\_\_\_\_ – *Monumenta Missionaria Africana. África Ocidental (1622 -1630)*, Vol. VII - 1ª série, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1956.

\_\_\_\_\_ – *Monumenta Missionaria Africana. África Ocidental (1631 -1642)*, Vol. VIII - 1ª série, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1960.

\_\_\_\_\_ – *Monumenta Missionaria Africana. África Ocidental (1643 -1646)*, Vol. IX - 1ª série, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1960.



\_\_\_\_\_ – *Monumenta Missionaria Africana. África Ocidental (1666-1685)*, Vol. XIII - 1ª série, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1982.

CARVALHO, Joaquim Barradas de. – *Esmeraldo de Situ Orbis de Duarte Pacheco Pereira, édition critique et commentée*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

CHÂTELET, Albert. – *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI; et, Les Heures du Maréchal Boucicaut*. Paris: Institut de France; Dijon: Faton, 2000.

CLARKE, Christa. – *The art of Africa – a resource for educators*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 2006.

CLAUDIN, Anatole. – *Histoire de l'imprimerie en France au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Imprimerie Nationale, 1900-1914, 4 vols.

CORTEZ, Fernando Russell. – “O hostiário Luso-Africano do Museu Grão Vasco”. *Panorama. Revista portuguesa de arte e turismo*, 21, Lisboa: S.N.I., 1967.

COSTA-GOMES, Rita. – “In and out of Africa: Iberian Courts and the Afro-portuguese olifant of the late 1400s”, In SHOKA; Hannah, LANTSCHNER; Patrick, Eshaw; R.L.J., coord. – *Contact and Exchange in Later Medieval Europe - Essays in Honour of Malcolm Vale*, Suffolk: Boydell & Brewer, 2012, pp.167-188.

CRESPO, Hugo Miguel. – *Choices*, Porto: AR|PAB, 2016.

CRISTOVÃO, Fernando. – *Método Sugestões para a elaboração de um ensaio ou tese*. 2ª ed. Lisboa: Edições Colibri, 2009.

CURNOW, Kathy. – More on Africa and the Renaissance: Rejoiner from Curnow”. *African arts*. 4 (1990), pp. 16 - 22.

\_\_\_\_\_ – *The afro-portuguese ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form*. Indiana: [s.n.], 1983. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Indiana. 2 Vols.

DAVIDSON, Susan Ellen. – *African ivories from portuguese domains: symbols of imperial rule in european courts*. Washington: [s.n.], 1985. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade George Washington, 1 Vol.

DECORSE, Christopher. – *An Archaeology of Elmina: Africans and Europeans on the Gold Coast, 1400-1900*. Washington DC: Smithsonian Institution Press, 2001.

DIAS, João José Alves. – *Rezar em português Introdução ao Livro de Nossa Senhora segundo costume Romano... Paris: Narcise Bun, 13 de Fevereiro de 1500 [i. é 1501]*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: BNP, 2010.

DIAS, Pedro. – *A arte do marfim – o mundo onde os portugueses chegaram*. Porto: VOC Antiguidades, 2004.

EZRA, Kate. – *African ivories*. Nova Iorque: The metropolitan museum of art, 1984.

FADALA, Sam. – *The Complete Blackpowder Handbook*. Iola: Krause Publications, 2006.

FAGG, William e PLASS, Margaret. – *African sculpture, an anthology*, Londres: Studio Vista, 1974.

FAGG, William. – *Afro-Portuguese Ivory*. Londres: Batchworth Press, 1959.

FELNER, Alfredo de Albuquerque. – *Um Inquérito à Vida Administrativa e Económica de Angola e do Brasil em fins do século XVI, segundo o manuscrito inédito existente na Biblioteca Nacional de Lisboa pelo Licenciado Domingos de Abreu e Brito*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931.

FERNANDES, Maria Amélia Bizarro Leitão. – *A exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956 “A personalidade artística do País”*. Lisboa: [s.n.], 2001. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

FERNANDES, Valentim. – *Códice Valentim Fernandes (leitura paleográfica, notas e índice de José Pereira da Costa)*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1997.

FERNANDES, Valentim. – Descriptio Africae. In <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00007891/images/index.html> [2017. 04. 16].

FIGUEIREDO, José de. – "O hostiário de marfim existente no Museu Grão Vasco". *Boletim da Academia de Belas Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, (1928), pp. 36 e 37.

FLEUR, J.D. La. – *Pieter van den Broecke's journal of voyages to Cape Verde, Guinea and Angola (1605-1612)*. Londres: Hakluyt Society, 2000.

FONSECA, Luís Adão da. – *Navegação y Corso en el Mediterraneo Occidental: Los Portugueses a Medios del Siglo XV*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1978.

\_\_\_\_\_ – *Portugal Entre Dois Mares*. Madrid: Editorial MAPFRE, 1993.

\_\_\_\_\_ – *The Discoveries and the Formation of the Atlantic Ocean: 14th century – 16th century*, Lisbon: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1999.

FOY, Wilhelm. – “Zur Frage der Herkunft einiger alter Jagdhöner. Portugal oder Benim?” in *Abhandlungen und Berichte des Königl. Zoologischen und Anthropologisch-Ethnographischen Museums zu Dresden*. Dresden: 1901. Disponível em: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/104465#page/7/mode/1up> [2017/7/20].

FRADA, João José Cúcio. – *Guia prático para elaboração e apresentação de trabalhos científicos*. 6ª ed. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

GAMA, Angelica Barros. – “As Ordenações Manuelinas, a tipografia e os descobrimentos: a construção de um ideal régio de justiça no governo do Império Ultramarino português” in [http://www.revistanavigator.com.br/navig13/dossie/N13\\_dossie2.pdf](http://www.revistanavigator.com.br/navig13/dossie/N13_dossie2.pdf) [2017/12/12].

GERRITSEN; Anne, e RIELLO; Giorgio. – *The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the Early Modern World*. Londres: Routledge, 2016.

GONÇALVES, J.S.Q.F. – *Conservação e restauro de uma trompa em marfim: metodologia de tratamento de um material de origem animal e participação no tratamento de conservação e restauro de um presépio com maquina e trempe*, Tomar: Instituto Politécnico de Tomar, 2013.

GSHWEND; Annemarie e LOWE Kathe. – *The Global City: On the street of The Renaissance Lisbon*. Londres: Paul Holberton publishing, 2015.

GSHWEND; Annemarie e LOWE Kathe. – *A cidade Global: Lisboa no renascimento / The Global city: Lisbon in the Renaissance*. Lisboa: MNAA. IMC, 2017.

GUEDES, Natália Correia, coord. – *Thesaurus – vocabulário de objectos do culto católico*. Lisboa: Universidade católica portuguesa, 2004.

GUÉRIN, Sarah M. – “An ivory Virgin at the Metropolitan Museum, New York, in a Gothic Sculptor’s Oeuvres”. *The Burlington Magazine*. vol. 154, 2012. pp.394-402.

\_\_\_\_\_ – “Avorio d’ogni ragione:the supply of Elephant Ivory to the Northern Europe in the Gothic Era”. *Journal of Medieval History*, vol. 36, 2010. pp. 156-174.

\_\_\_\_\_ – “Duplicitous Forms”. *West 86<sup>th</sup>*, vol. 2, 2010. pp.196-207.

\_\_\_\_\_ – *Marfins Góticos – Coleção Calouste Gulbenkian*. Londres: Scala Arts & Heritage Publishers Ltd. 2015.

GUIDI-BUSCOLI, F. – “Bartolomeu Marchionni: um mercador-banqueiro florentino em Lisboa (séculos XV-XVI)”, *Lisboa dos Italianos: História e Arte (Sécs XIV-XVIII)*, pp. 39-60.

HART, William. – “A reconsideration of the rediscovered “Afro-portuguese” horn”. In *Africa arts*, UCA James S. Coleman African Studies Center, 1 (1994), pp. 92-93.

\_\_\_\_\_ – “African art in the National museum of Irland”, in *Africa arts*, UCA James S. Coleman African Studies Center, 2 (1995), pp. 34- 47 + 90-91.

\_\_\_\_\_ – “Afro-portuguese echoes in the art of Upper Guinea”. In *Anthropology and aesthetics*. Nova Iorque: The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology and the Harvard University Art Museums, 51 (2007), pp. 77- 86.

\_\_\_\_\_ – “Alexander Barker’s Sapi-Portuguese Oliphant”. In *African Arts*, UCA James S. Coleman African Studies Center, 1 (2016), pp. 78 -81.

HENRIQUES, José Pedro Vintem. – *Duas colheres afro-portuguesas encontradas em contextos arqueológicos (Beja, Almada)*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 2008. [texto não publicado].

HIPKINS, Alfred James. – *Musical Instruments, Historique, Rare and Unique*. Edimburgo: A. and C. Black, 1888. Disponível em:

<https://archive.org/details/musicalinstrumen00hipk> [consult.: 2017/08/02].

HORAS. – *Ces presentes heures a l' usage de Romme*. Paris: pour pour Simon Vostre par Philippe Pigouchet, s.d. [alamaque de 1502 a 1520] (Lisboa, BNP RES 329v) In <http://purl.pt/24276/3/#/1> (2017/11).

\_\_\_\_\_ – *Ces presentes heures à l' usage de Chalons*. Paris: pour Simon Vostre, s.d. [alamaque de 1520 a 1530] (Lisboa, BNP RES. 327v).

\_\_\_\_\_ – *Hore Beate marie v[ir]ginis secu[n]du[m] usu[m] Ro/manum absqu[e] requisitione aliqua cu [m] pluri/ bys orationibus in galico et latine*. Paris: pour Simon Vostre, s.d. In [http://www.medievalbooksofhours.com/inventory/boh\\_075#page/5](http://www.medievalbooksofhours.com/inventory/boh_075#page/5) (2017/12).

\_\_\_\_\_ – *Ces presentes heures a lusaige de Lion toutes au long sans req[ue]rir : avec les figures de lapocalypse : la vie de Thobie...* Paris: Simon Vostre, s.d. In <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1511386h> (2017/11).

HORTA, José da Silva. – *A “Guiné do Cabo Verde” Produção Textual e representações (1578-1684)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2011.

INSOLL, Thomas. – *The Archaeology of Islam in Sub-Saharan Africa*, Cambridge: Cambridge Univ. Press. Stahl and Stahl, 2004.

KAMINSKI, Joseph. – *Asante Ntchera Trumpets in Ghana. Culture, Tradition and Sound Barrage*. Farnham: Ashgate, 2012.

KRAUS, Michel, *Novos Mundos*. – *Neue welten Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen*, Auflage: Sandstein Kommunikation, 2007.

LAGAMMA, A. – "Recent acquisitions: a selection, 2000-2001". *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 2 (2001).

\_\_\_\_\_ – "The metropolitan museum of art, New York". *African arts*, 2 (2001).

\_\_\_\_\_ – *Kongo: Power and Majesty*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2015.

LAURENSE, L. e BEKOFF, M. - *Loxodonta africana. Mammalian Species*, 1992.

- LEFF, JAY C.– *Exotic Art, From Ancient and Primitive Civilizations: Collection of Jay C. Leff*, Carnegie Institute, Pittsburgh, PA, 1959.
- LEVENSON, Jay A.– *Encompassing the Globe: Portugal and the Worlds in the 16th and 17th centuries*. Washington: The Arthur M. Sackler Gallery, vols. 1, 2 e 3, 2007.
- LOWER, Kathe. – “Made in Africa: West African Luxury Goods for Lisbon’s Markets”, in GSCHWEND; Annemarie, LOWE; Kathe, coord. *The Global City: On The Streets Of Renaissance Lisbon*. Londres: Paul Holberton publishing, 2015.
- LUÍS, João Baptista Gime. – *O comércio do marfim e o poder nos territórios do Kongo, Kakongo, Ngoyo e Loango: 1796 – 1825*. Lisboa: [S.N], 2016. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- LUSCHAN, Felix Von. – “Nbruchstück einer Beninpläte” *Globus* 78, 19 (1900), pp. 306-307
- LUSCHAN, Felix Von. – *Die Altertümer von Benim*. Berlim: Museum für Völkerkunde, 1919.
- MAR, Rey-Bueno e PÉREZ, Miguel López. – *The Gentleman, the Virtuoso, the Inquirer: Vincencio Juan de Lastanosa and the Art of Collecting in Early Modern Spain*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- MARK, Peter, “Bini, Vidi, Vici – On the Misuse of “style” in the Analysis of Sixteenth Century Luso-African Ivories”. *History of Africa*, 42 (2015), p. 323-334.
- \_\_\_\_\_ – “African Meanings and European-African Discourse” In ANTUNES; Cátia, TRIVELLATA; Francesca, e HALEVI, Leor, coord. – *Religion and Trade: Cross-Cultural Exchanges. World History, 1000-1900*, Oxford: Oxford Scholarship Online, 2014, pp. 236 - 266.
- \_\_\_\_\_ – “Portugal in west Africa: The Afro-portuguese ivories” In LEVENSON; Jay A.– *Encompassing the Globe: Portugal and the Worlds in the 16th and 17th centuries*. Washington: The Arthur M. Sackler Gallery, vols. 1, 2 e 3, 2007, pp. 131-142.
- \_\_\_\_\_ – *“Portuguese” style and Luso - African identity*, Bloomington: Indiana University Press, 2002.

\_\_\_\_\_ – “The Evolution of “Portuguese” Identity: Luso-Africans on the Upper Guinea Coast from the Sixteenth to the Early Nineteenth Century”, *The Journal of African History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2 (1999), pp. 173 -191.

\_\_\_\_\_ – “Towards a reassessment of the dating and geographical origins of the Luso-African ivories, fifteenth to seventeenth centuries”, *History in Africa*. 34 (2007), pp. 189-221.

MARTINEZ, Eugenia Soledad. – *Crossing cultures: Afro-portuguese ivories of fifteenth – and sixteenth century Sierra Leone*. Flórida [S.n.], 2007. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade da Flórida.

MARTINS, A; NEVES, C, e ALDEIAS, V., – “Arqueologia Medieval-Moderna – Os silos da Avenida Miguel Fernandes, Beja”. *As Idades Medieval e Moderna na Península Ibérica. Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular*, Faro: Universidade do Algarve, Promontória Monográfica, 13 (2010), pp. 205-212.

MARTINS, Mário. – *Vida e Obra de Frei João Claro (c. 1520) Doctor Parisiensis e Professor Universitário*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1956.

MASSING, J. M. – "Os marfins Africanos e os Portugueses - African Ivories and the Portuguese". In SILVA; Nuno Vassalo e, coord. – *Marfins no Império Português - Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa: Scribe, 2013, pp. 13-85.

MOREIRA, Rui. – *Pedro e Jorge Reinel (at.1504-60). Dois cartógrafos negros na corte de D. Manuel de Portugal (1495-1521)*, São Paulo, 2010 (texto inédito).

MOTA, Avelino Teixeira da. – “Gli avori africani nella documentazione portoghese dei secoli XV – XVI. *Africa*. Roma. 30 (4) (1975), pp. 579-89.

OMOREGIE, Prince Denny U.– *The Ivory*, Bloomington: AuthorHouse UK, 2012.

PAULINO; Francisco Faria, coord. – *A expansão portuguesa e a arte do marfim*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

PEDERSEN, Maggie Campbell. – *Gem and Ornamental Materials of Organic Origin*, Oxford: Butterworth-Heinemann, 2010.

PEDERSEN, Maggie Campbell. – *Ivory*, Londres: Robert Hale, 2015.

PEREIRA, Mário. – *African Art at the Portuguese Court, c. 1450-1521*- Rhode Island [s.n.], 2010. Dissertação de Doutoramento apresentada ao Departamento de História da Arte e Arquitetura na Universidade Brown.

PEREIRA; João Castel-Branco, e SILVA; Nuno Vassallo, coord. – *Éxotica – Os descobrimentos portugueses e as câmaras de maravilhas do Renascimento*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PETAZONNI, Raffaella. – “Avori scolpiti africani in collezione italiane -contributo a lo studio dell’ arte del’ Benin”. *Bollettino d’Arte*. 5 (1911), pp.388-398.

PETAZONNI, Raffaella. – “Avori scolpiti africani in collezione italiane -contributo a lo studio dell’ arte del’ Benin”. *Bollettino d’Arte*. 6 (1911), pp. 56-74, 147-160.

PETTEGREE, Andrew, e WALSBY, Malcolm. – *French Books III & IV*. Leida: Brill, 2011, 2 vols.

PINTO, Maria Helena Mendes. – "A arte na rota do Oriente". In AA.VV. – *Os Descobrimientos Portugueses e a Europa do Renascimento*, XVIIª Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, vol. II, Lisboa: 1983.

\_\_\_\_\_ – “Saleiro Duplo (incompleto)". In AA.VV. – *Os Descobrimientos Portugueses e a Europa do Renascimento*". XVIIª Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, vol. II, Lisboa: 1983.

\_\_\_\_\_ – “Elementos para o estudo formal e decorativo de peças afro-portuguesas”, in *IV Simpósio Luso-Espanhol de História de Arte*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1989, pp. 153-187.

QUARESMA, Maria C. de Carvalho. – *O Marfim na Arte Plástica*. Guimarães: [s.n.] 1959.

RADULET, C. M. – *O cronista Rui de Pina e a “relação do reino do Congo”*. *Manuscrito inédito do “Codice riccardiano 1910*. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1992.



READ, Charles Hercules, e DALTON, Ormonde Maddock. – *Antiquities from the city of Benin and from other parts of Wesr Africa in the British Museum*. Londres: British Museum, 1899. Disponível em:

<http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p16028coll4/id/10013>

[consult.:2017/08/01].

RENOUARD, Philippe. – *Répertoire des Imprimeurs Parisiens Libraires, Fondateurs de caractères et correcteurs d' Imprimerie, depuis l' introduction de l' imprimerie à Paris (1470) jusqu' à la fin du seizième siècle*. Paris: Minard, 1965.

RIBEIRO, Mário de Sampayo. – “O Olifante de Drumond Castle”, *Panorama: Revue Portugaise d'Art et Tourisme*, IV, 9 (1964), pp. 100-101, 103, 109, 139-141

\_\_\_\_\_ – “O Olifante de Drumond Castle”. *Ocidente*, Volume LXVII, 6 (1964), pp. 252-259.

RICHARD, F. – *Materializing colonial encounters. Archaeologies of African experience*. Nova Iorque: Springer, 2015.

SANTOS, M. J. – “Largo de Jesus: contributo para a história incógnita de Lisboa antiga”. *Revista Portuguesa de Arqueologia*. 1 (2007), pp. 381-389.

SANTOS, Reynaldo dos. – *Exhibition of Portuguese art, 800-1800*. Londres: Royal Academy of Arts, 1955.

SANTOS, Reynaldo dos. – *História da Arte em Portugal*. Porto: Portucalense SARL, 1953.

SERRANO, Pedro. – *Redacção e apresentação de trabalhos científicos*. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

SERRÃO, Vitor. – *Arte, religião e imagens em Évora no tempo do arcebispo D. Teotónio de Bragança., 1578-1602*. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2015.

SIEGMANN, William C.– *African art a century at the Brooklyn Museum*. Nova Iorque: Brooklyn Museum, 2009.

TRENTMANN, F. – *Empire of Things: How We Became a World of Consumers, from the Fifteenth Century to the Twenty-First*, Nova Iorque: Harper, 2016.

TRNEKK, Helmut, e SILVA, Nuno Vassallo e, coord. – *Exótica, os descobrimentos e as câmaras de maravilhas do renascimento*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

TYMOWSKI, M. – “African perceptions of Europeans in the early period of portuguese expeditions to West Africa”, in *Itinerario*, Leiden: Research Institute for History, 2 (2015), pp. 221-246.

WICKERSHEIMER, Ernest. – *Dictionnaire Biographique des Médecins en France au Moyen Âge*. Paris: Droz, 1979. Vol. II.

#### **Fontes manuscritas:**

ALVAREZ, Manoel. – *Etiópia Menor E Descrição Geográfica Da Provincia Da Serra Leôa Composta pelo P. Manoel Alvarez, Da Companhia de Jesus, estando assistente, na mesma Provincia da Serra Leôa, que não concluiu, nem pôz em limpo, por causa do seu falecimento no anno de 16 [...]6. Copiada do próprio Original, que se conserva no Real Convento de S. Francisco da Cidade de Lisboa*. Sociedade de Geografia de Lisboa, Res. 3, E-7.

Lisboa, DGLAB/TT Chanc. D. Manuel, L. 26, fl. 57 v / ANTT, Ilhas, fls. 68-68 v.

Lisboa, DGLAB/TT, Convento São João Evangelista de Xabregas, maço 21, doc. 23, fl.1

Lisboa, DGLAB/TT, Mf.6707, Livro 29, fl. 118.



## ANEXOS

### Índice de anexos:

1- Figuras	III
2- Inventário de gravuras tardo-medievais em Livros de Horas	CXIV
3- Inventário de peças de marfim da Antiga Serra Leoa	CCXLVI
4- Legendas das imagens do inventário de peças de marfim da ASL	CCCLVIII
5- Estampas	CCCLXX
6- Índice de Estampas	CCCLXX

Em seguida apresentar-se-á a componente referente aos anexos da nossa dissertação. Estes dizem respeito a quatro conjuntos (Figuras; Inventário de gravuras; Inventário de objetos em marfim e Estampas).

As 100 figuras que surgem catalogadas por algarismos dizem respeito a todas as fontes visuais que analisámos no capítulo I, bem como aos objetos e mapas que referimos nesse e nos seguintes capítulos, e que não fazem parte dos dois inventários nem das estampas que figuram nestes anexos.

Uma vez que o nosso trabalho consiste na análise comparativa entre os objetos de marfim africano e as gravuras presentes nos Livros de Horas tardo medievais, apresentamos aqui dois inventários distintos. Um para gravuras e outro para objetos de marfim. Em primeiro lugar surge o inventário das gravuras, porque ao terem servido de inspiração para a confeção dos marfins, cronologicamente são anteriores aos próprios objetos.

Por sua vez, é no inventário de objetos que apresentamos os olifantes, os hostiários e os saleiros da Antiga Serra Leoa que pretendemos estudar. É aqui que reunimos toda a informação referente a cada uma das peças, bem como a peças novas.

Por fim apresentamos as Estampas. Estas, surgem catalogadas com algarismo e permitem facilitar a compreensão do capítulo IV e evidenciam as semelhanças entre as gravuras e as peças de marfim africano que aparecem nos dois inventários anteriores. Cada estampa é constituída por duas ou mais figuras. Para que as possamos distinguir das figuras presentes nos restantes capítulos, estas estão catalogadas com numeração romana.

## 1- FIGURAS:

Fig. 1:  
Pintura. *Detalhe da Pintura Dormição da Virgem*. Gregório Lopes, c. 1527. Óleo sobre madeira. Museu Nacional de Arte Antiga. INV.15 Pint. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em: Gshwend e Lowe, 2017: 120



Fig. 2:  
*Pintura. A Virgem com o Menino e Anjo*, Seguidor de Frei Jorge. c. 1530. Óleo sobre tela.  
Museu Nacional de Arte Antiga. INV. 58 Pint. Lisboa. Portugal.  
Figura publicada em: Gshwend e Lowe, 2017: 121



Fig. 3:  
*Pintura. Retábulo da Sé do Funchal. Apanha do Maná. Mestre da Lourinhã. 1512-1517.*  
Óleo sobre madeira. Sé do Funchal. Funchal. Ilha da Madeira. Portugal  
Fotografia cedida pelo Professor Doutor Vítor Serrão

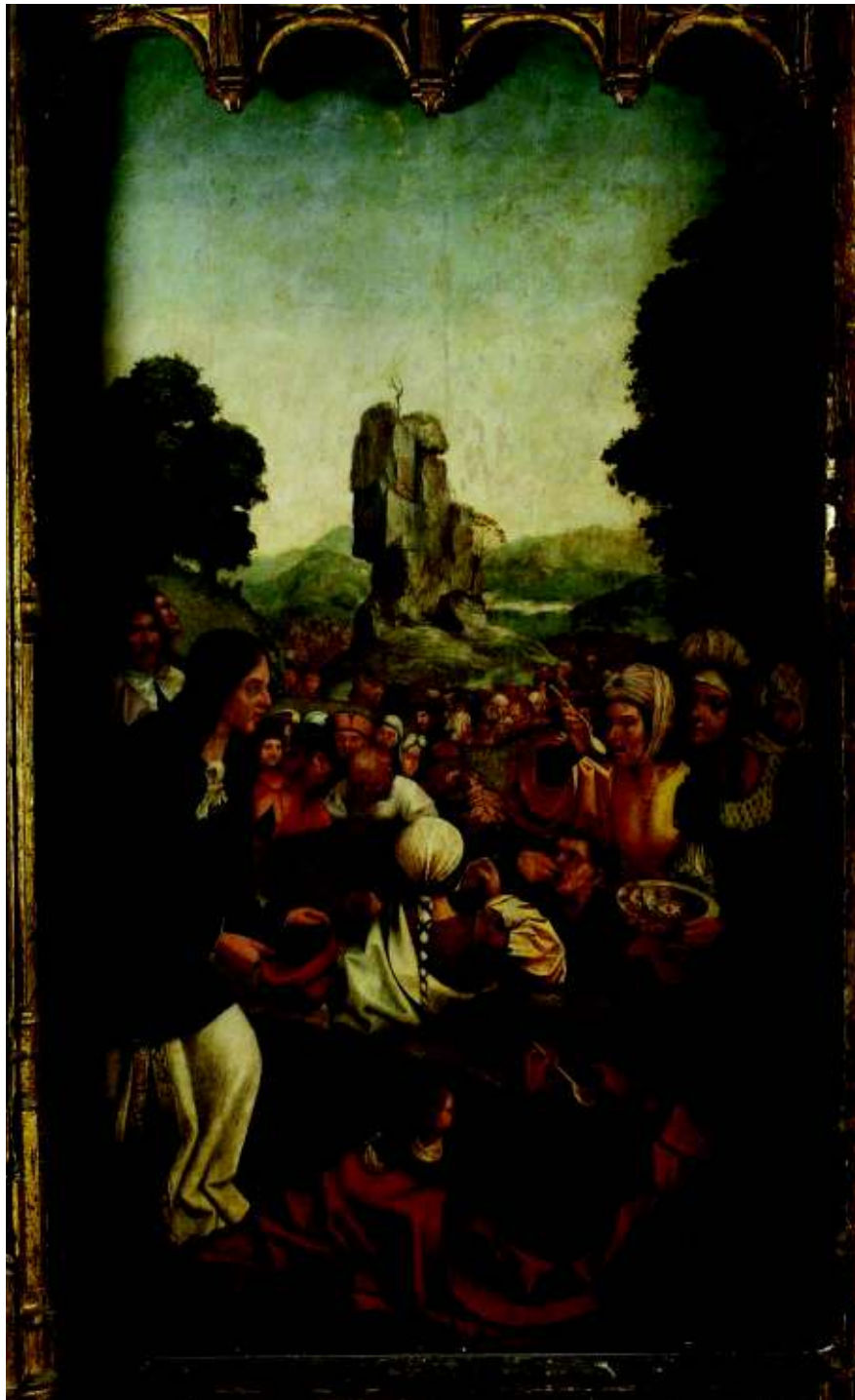




Fig. 4:  
Pintura, Retábulo da Sé do Funchal. *Detalhe sobre a representação de colheres na*  
*Apanha do Maná*. Mestre da Lourinhã. 1512-1517. Óleo sobre madeira. Sé do Funchal.  
Funchal. Ilha da Madeira. Portugal.  
Fotografia cedida pelo Professor Doutor Vítor Serrão

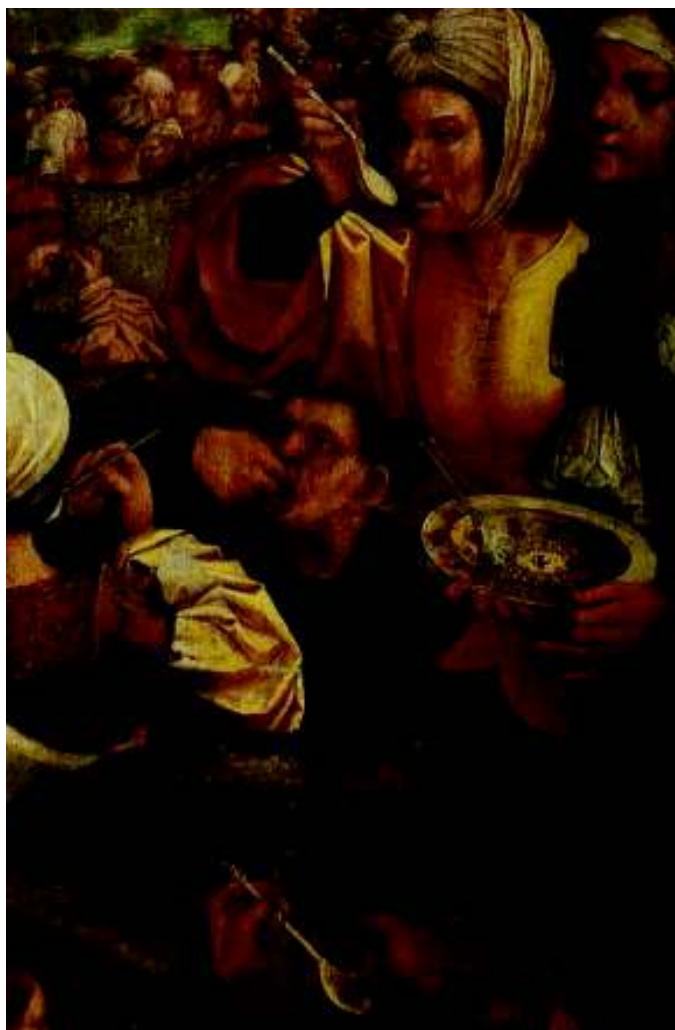


Fig. 5:  
*Pintura. Natividade e Adolescência de São Roque, Jorge Leal / Cristóvão de Utreque. c.1520. óleo sobre madeira. 128 cm x 119 cm. Museu de São Roque. INV. Pin.52. Lisboa. Portugal.*

Figura publicada em: <http://www.museu-saoroque.com/pt/colecoes/pintura/natividade-e-adolescencia-de-sao-roque.aspx> [4/11/2017]



Fig. 6:  
Pintura. *Milagre do Papa Cardeal e Reconhecimento do Milagre do Papa*, Jorge Leal /  
Cristóvão de Utreque. c.1520. óleo sobre madeira. 128 cm x 119 cm. Museu de São  
Roque. INV. Pin.52. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em: <http://www.museu-saoroque.com/pt/colecoes/pintura/milagre-pelo-papa-cardeal-e-reconhecimento-do-milagre-do-papa.aspx> [consult: 4/11/2017]



Fig. 7:  
Pintura. *Detalhe da pintura São Cosme e São Damião*, c. 1530-1532, Museu Nacional Machado de Castro. Inv. MNMC 2540. Coimbra. Portugal.

Figura publicada em:

<http://www.museumachadocastro.gov.pt/pt-PT/coleccoes/Pintura/ContentDetail.aspx?id=325> [4/11/2017]





Fig. 8:  
*Planche XXX* do volume de organologia *Theatrum Instrumentorum*, Michael Praetorius,  
1619

Figura publicada em Bassani, 2008: 29

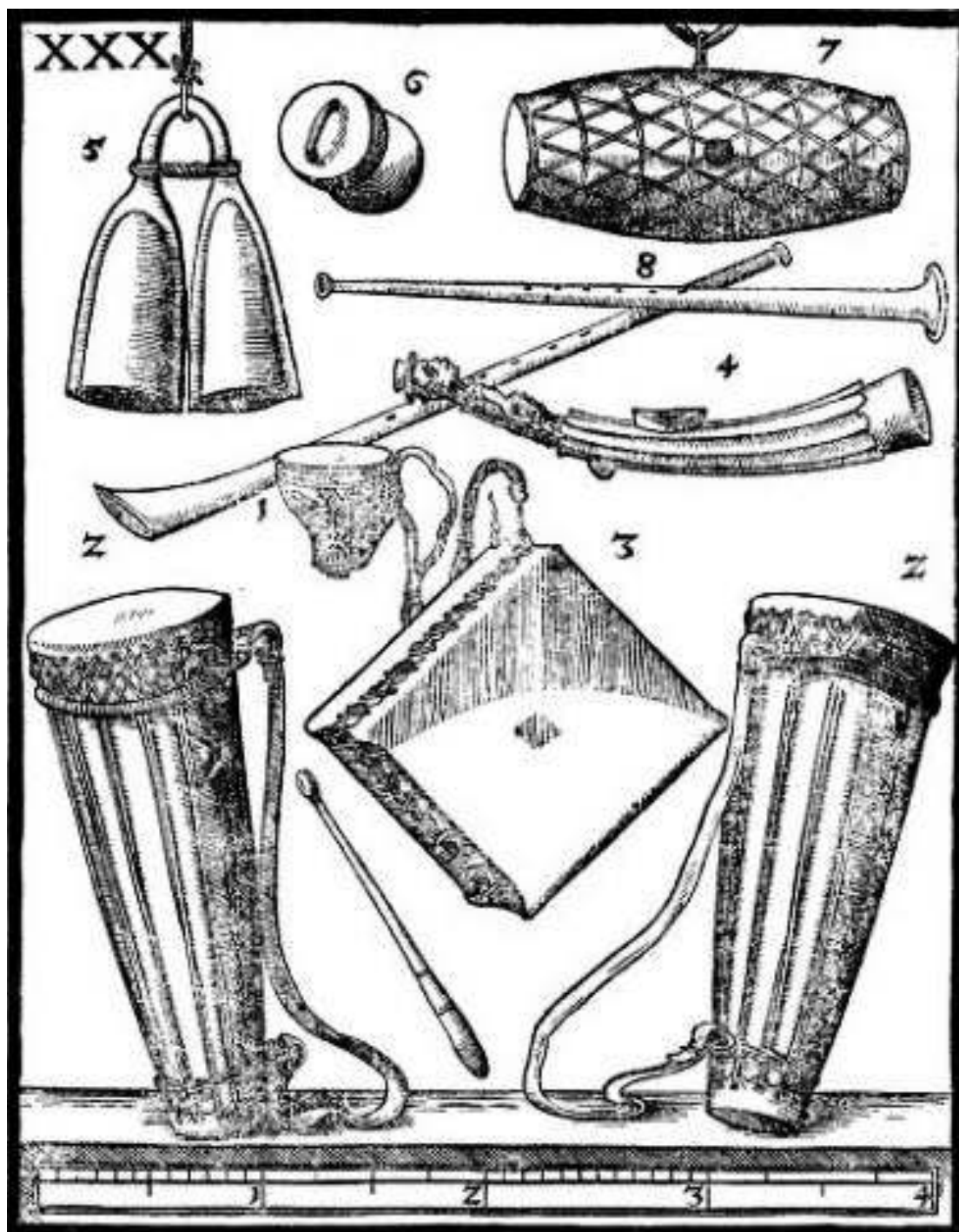


Fig. 9:  
Gravura de “bozina de marfil que está no antiquário de Vincencio Lastanosa no ano de 1635”

Figura publicada em: <http://journals.openedition.org/mcv/3322> [17/09/2017]

*Bozina de Marfil que está entre as antiguidades de Vincencio Lastanosa en el año 1635.*

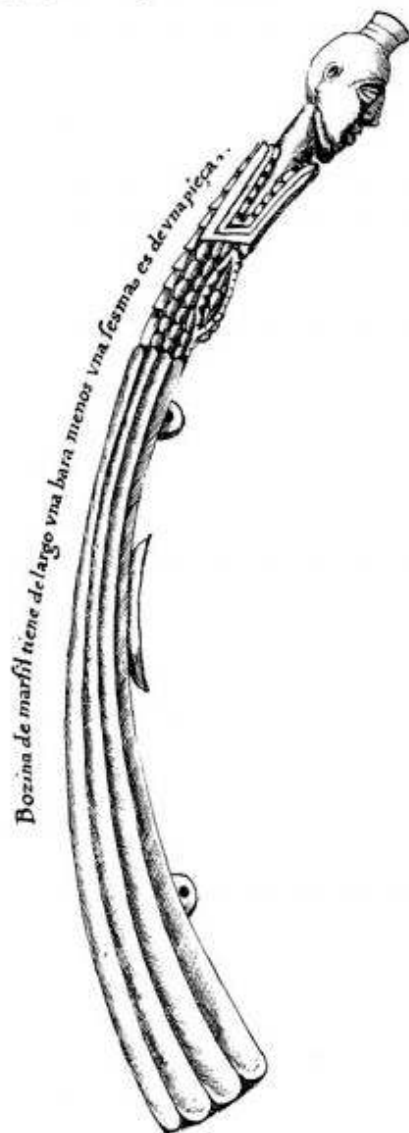


Fig. 10:

*Gravura do lado convexo do olifante da coleção Medici. Ole Worm. 1643.*

Figura publicada em:

<https://archive.org/details/danicorummonumen00worm> [consult: 16/09/2017]





Fig. 11:  
*Gravura do lado concavo do olifante da coleção Medici. Ole Worm. 1643*

Figura publicada em:  
<https://archive.org/details/danicorummonumen00worm> [consult: 16/09/2017]

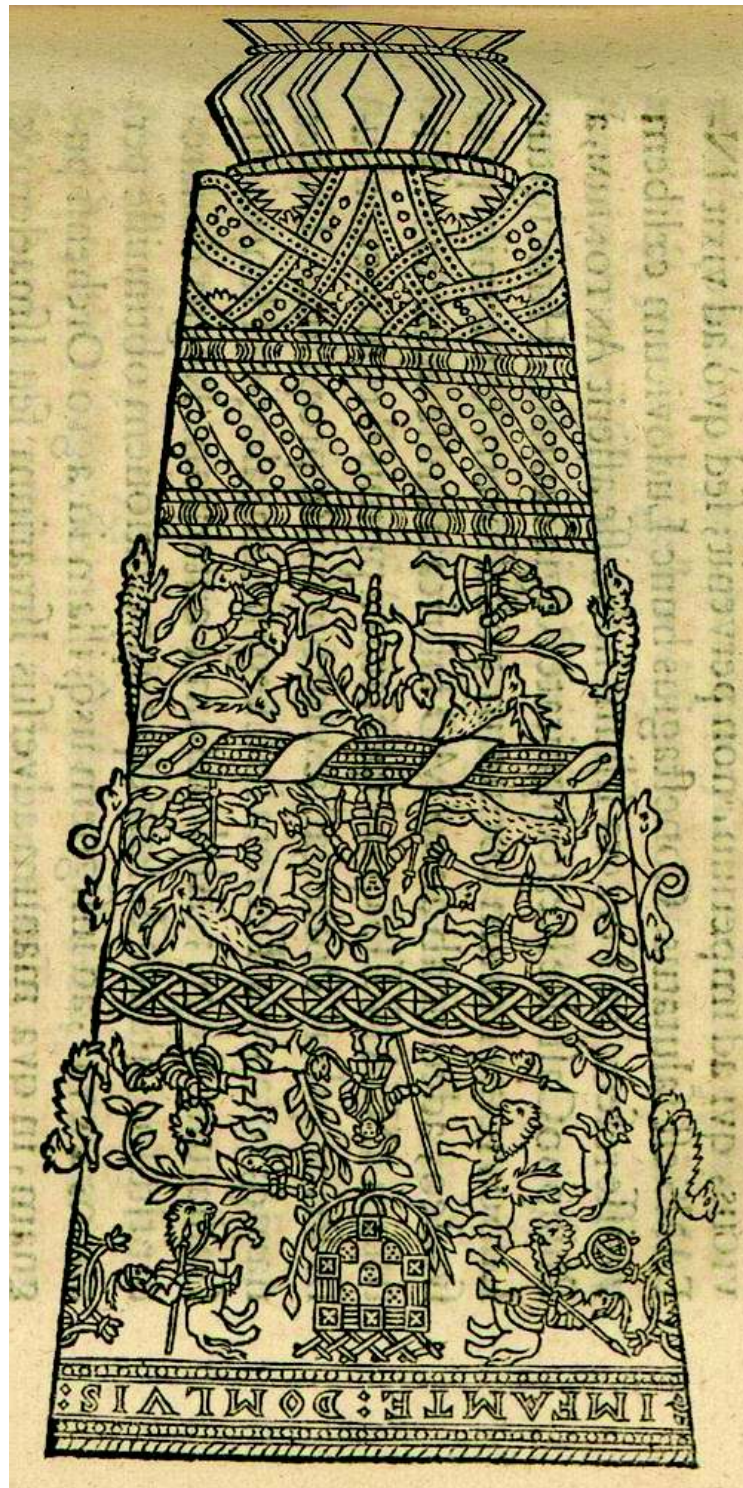




Fig. 12:

Gravura do interior do Musei Wormiani Historia de Ole Worn. Ole Worm. 1655

Figura publicada em:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Ole\\_Worm#/media/File:Musei\\_Wormiani\\_Historia.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Ole_Worm#/media/File:Musei_Wormiani_Historia.jpg)

[consult: 16/09/2017]

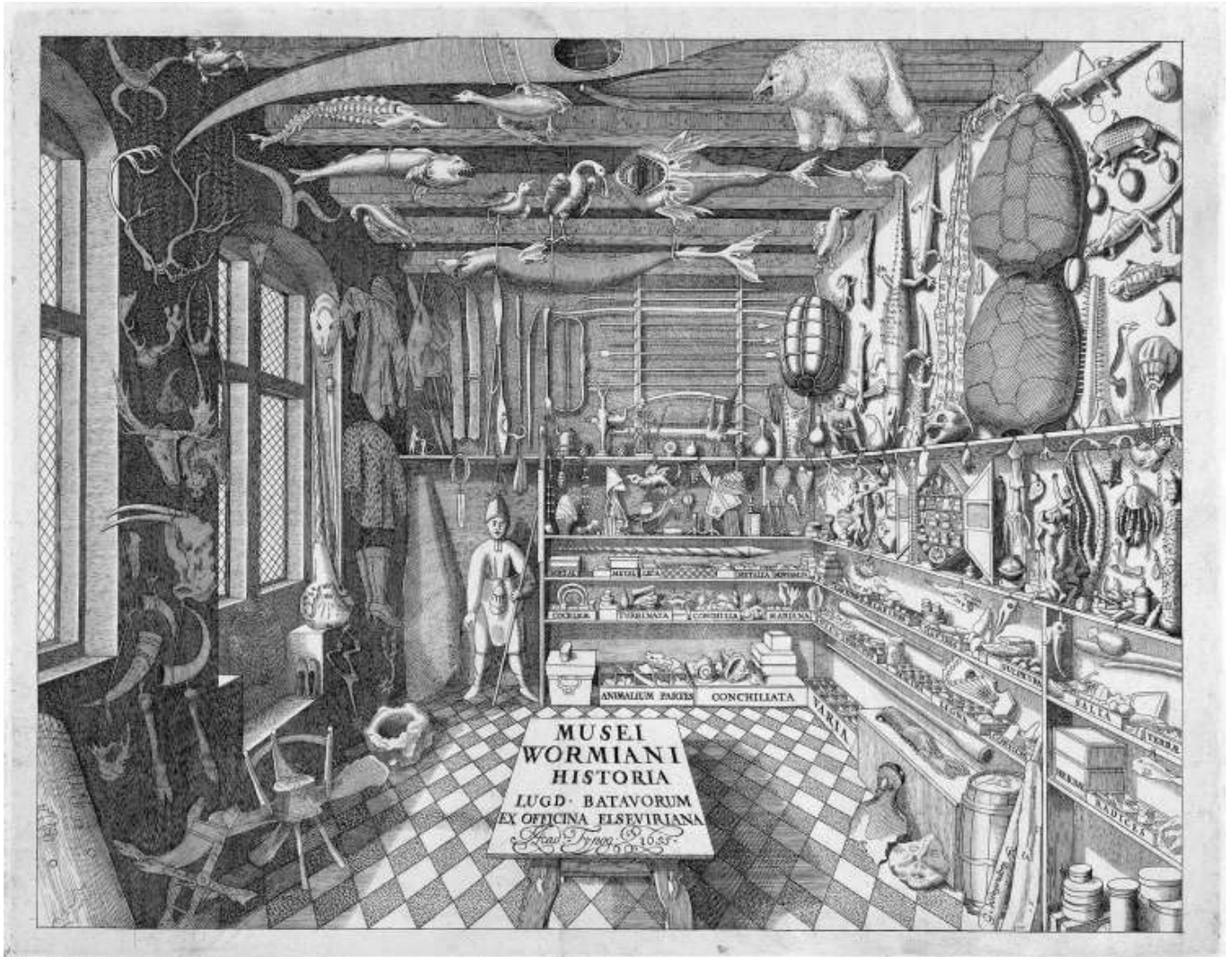


Fig. 13:  
*Aguarela com dois olifantes da colecção Stella. Domenico Tencalla, c. 1664.*

Figura publicada em: (Bassani, 2008:49)



Fig. 14:  
*Desenho de três trompas de marfim.* Jean Barbot, 1688.

Figura publicada em:

<http://cienciashumanas4ano.blogspot.pt/2016/03/como-trabalham-os-arqueologos.html>  
[consult.:04/09/2017]

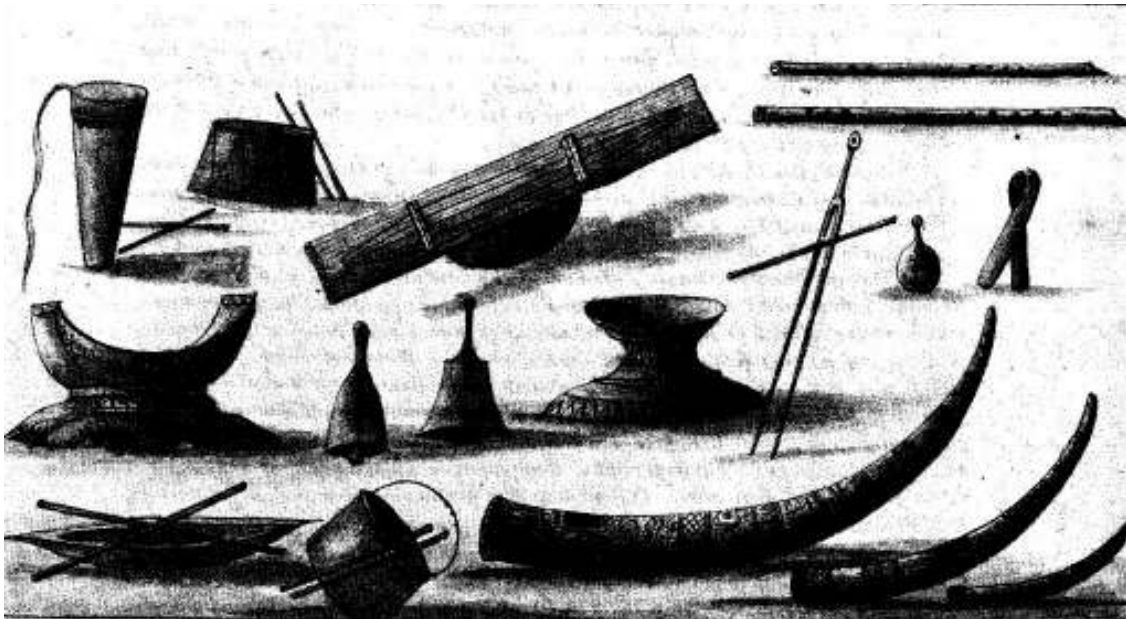


Fig. 15:

*Gravura de um olifante que se encontrava no acervo do museu Kircheniano. Filippo Bonanni. 1709. Roma. Itália.*

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988:59).

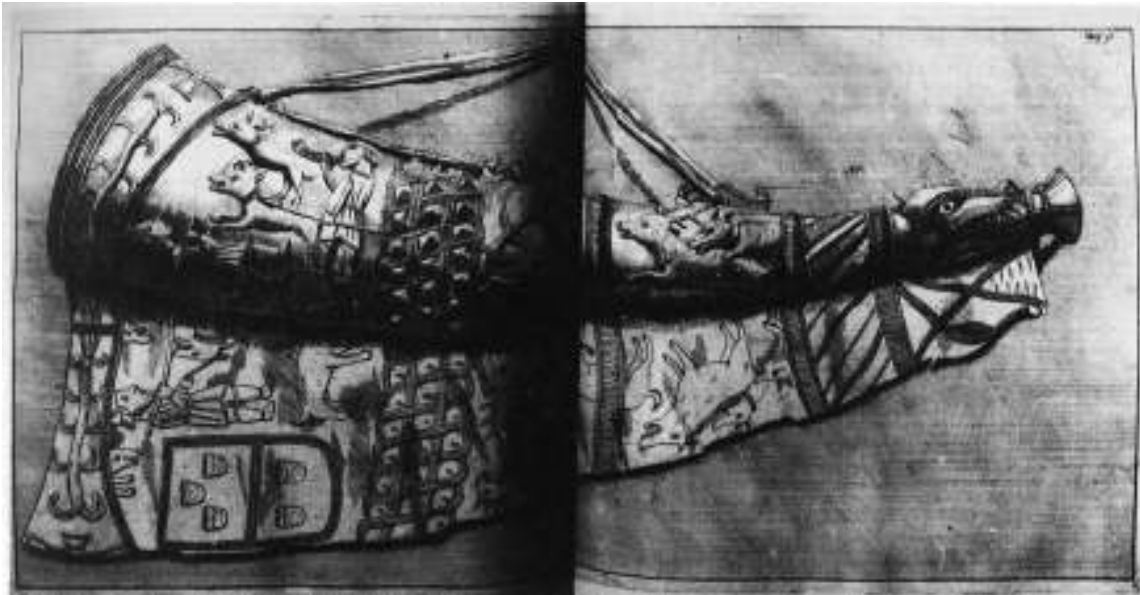




Fig. 16:  
Gravura de Saleiro Sapi-português, 1731.  
(Imagem publicada em Bassani, 1959).



Fig.17:

*Detalhe da gravura do interior do Gabinete de curiosidades de Joseph Bonnier de La Mosson. Jean-Baptiste Courtonne. 1739.*

Figura publicada por:

<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/6023/?offset=#page=21&viewer=picture>

[consult.: 17/09/2017]

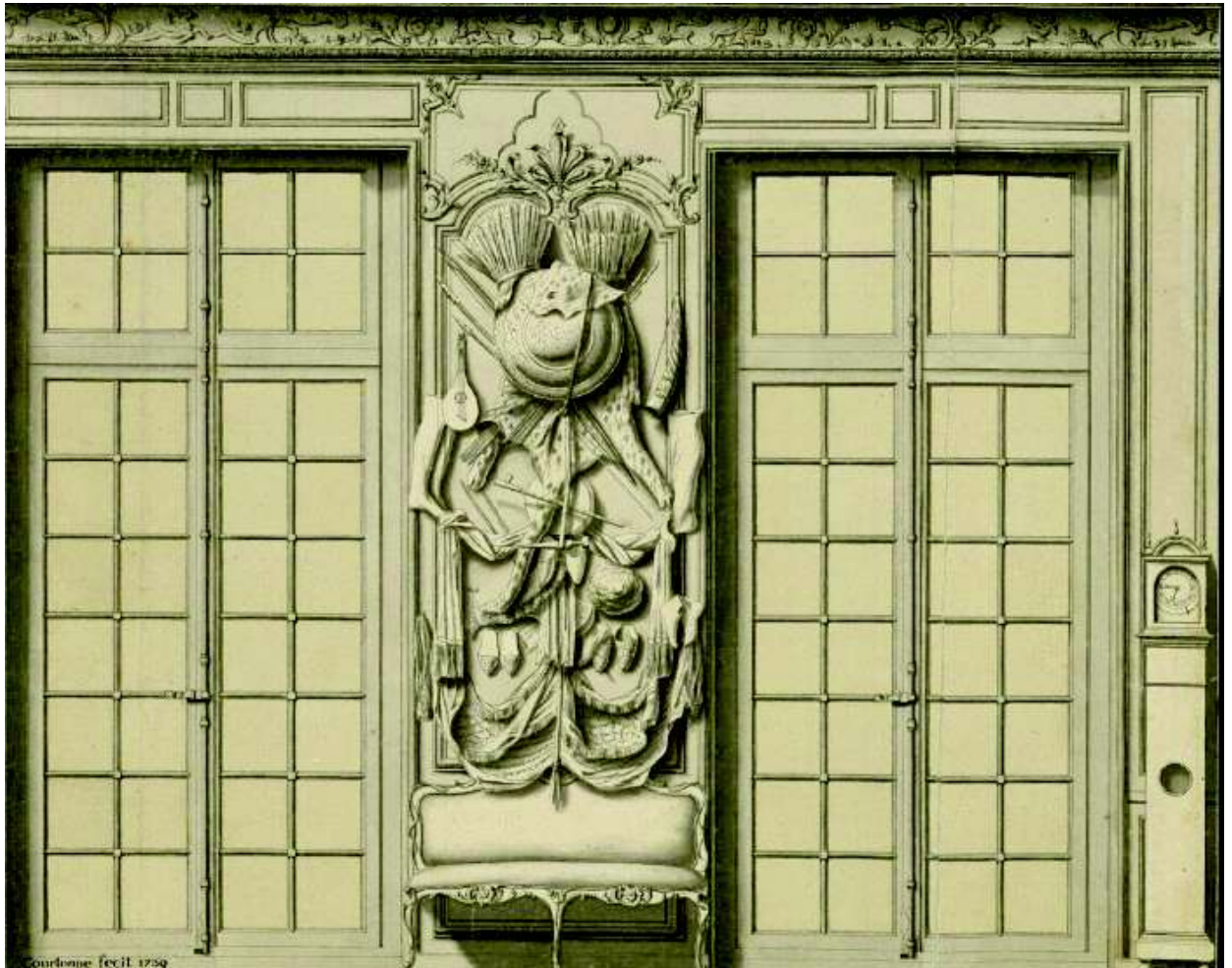


Fig. 18:  
*Desenho do verso de um saleiro sapi-português.* William Henry Wood, 1790.  
(apresentada e cedida por William Hart a 16 de março de 2017).





Fig. 19:  
*Desenho do anverso de um saleiro sapi-português.* William Henry Wood, 1790.  
(apresentada e cedida por William Hart a 16 de março de 2017).

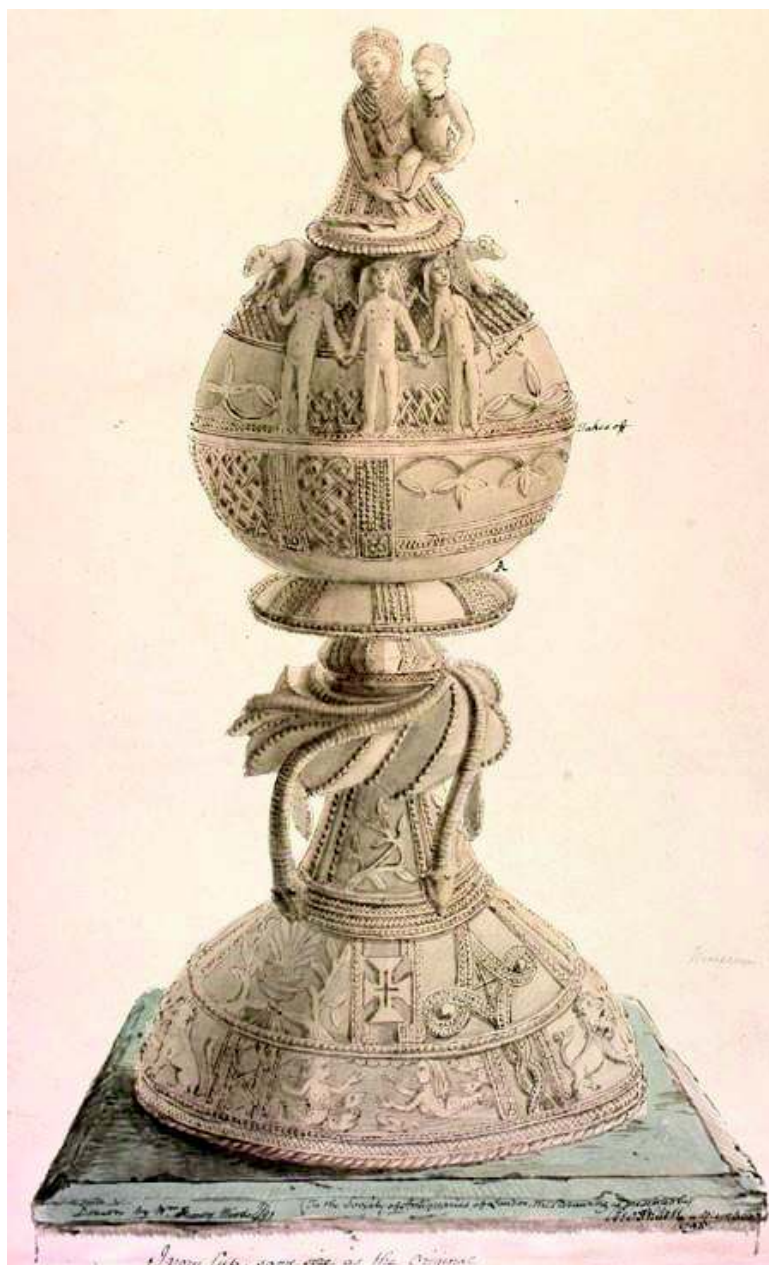




Fig. 20:

*Gravura de saleiro sapi-português presente na sinopse do museu de Newcastle, 1827.*

Figura publicada em

[http://rossarchive.library.yale.edu/web/site/index.php?globalnav=image\\_detail&image\\_id=8145](http://rossarchive.library.yale.edu/web/site/index.php?globalnav=image_detail&image_id=8145) [15/09/2017]



Fig. 21:  
*Pintura, Chez l'Antiquaire.* Louis Vincent Fouquet. 1836. Museu de Artes Decorativas de Paris.

Figura publicada em Bassani e Fagg, 1988:224.



Fig. 22:

*Detalhe da pintura Chez l'Antiquaire.* Louis Vincent Fouquet.1836. Museu de Artes Decorativas de Paris.

Figura publicada em Bassani e Fagg, 1988:224.



Fig. 23:  
*Gravura de um lote de peças (olifante, espada e polvorinho).* Alexandre du Sommerard.  
1845.

Figura publicada em Bassani, 2008: 62

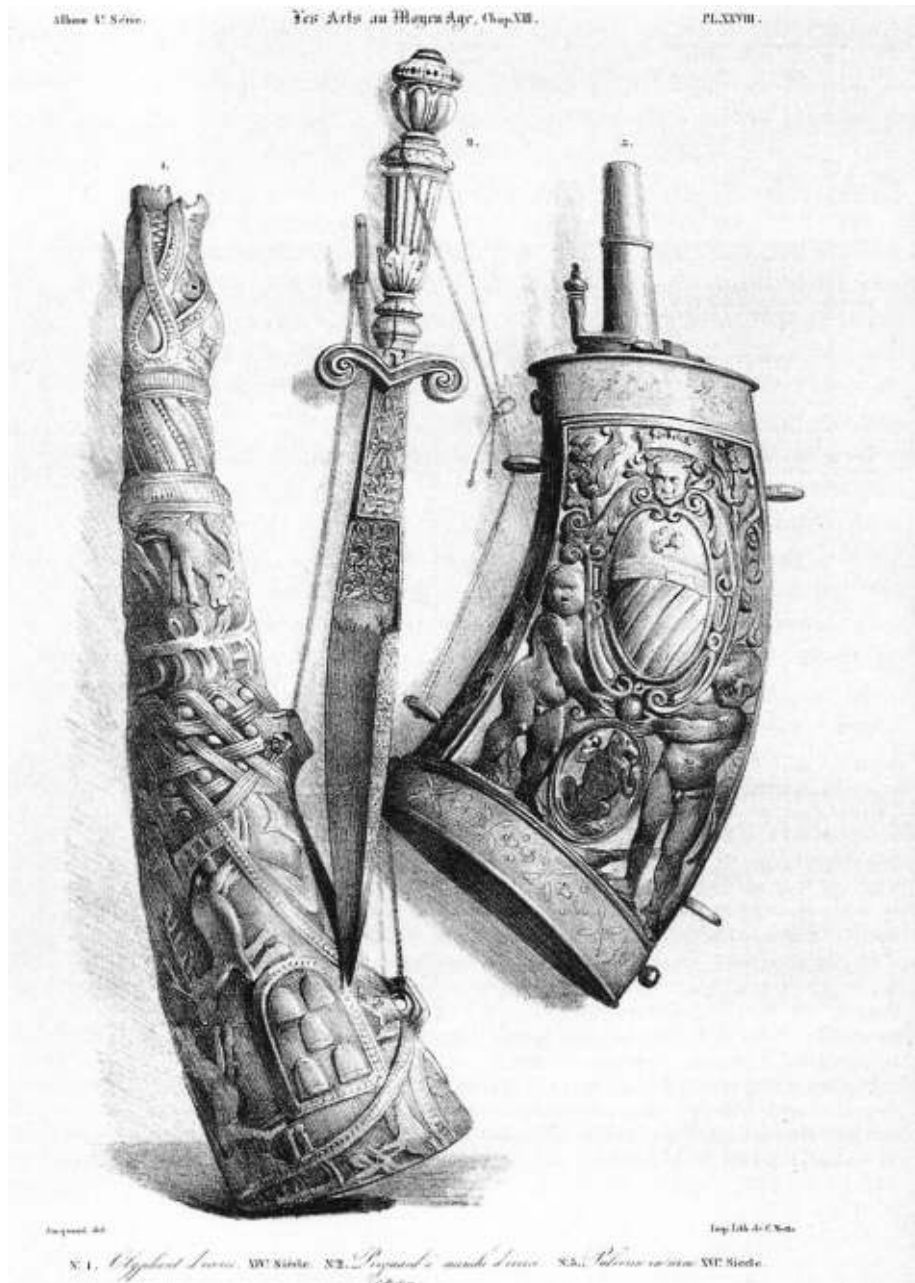


Fig. 24:  
*Gravura de um Saleiro sapi-português. Gustav Mützel. 1872.*

Figura publicada em:  
[http://rossarchive.library.yale.edu/web/site/index.php?globalnav=image\\_detail&image\\_id=1185](http://rossarchive.library.yale.edu/web/site/index.php?globalnav=image_detail&image_id=1185) [consult: 15/09/2017]





Fig. 25:

*Saleiro sapi-português*. Antiga Serra Leoa. C. 1490-1525. British Museum. INV. Af.5117.b. Londres. Reino Unido.

Figura publicada em:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=635071&partId=1&searchText=Af.5117.b.&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=635071&partId=1&searchText=Af.5117.b.&page=1) [consult:15/09/2017]



Fig. 26:  
*Esboço de um olifante com cenas cinegéticas.* Augustus Wollaston Franks.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988:236).

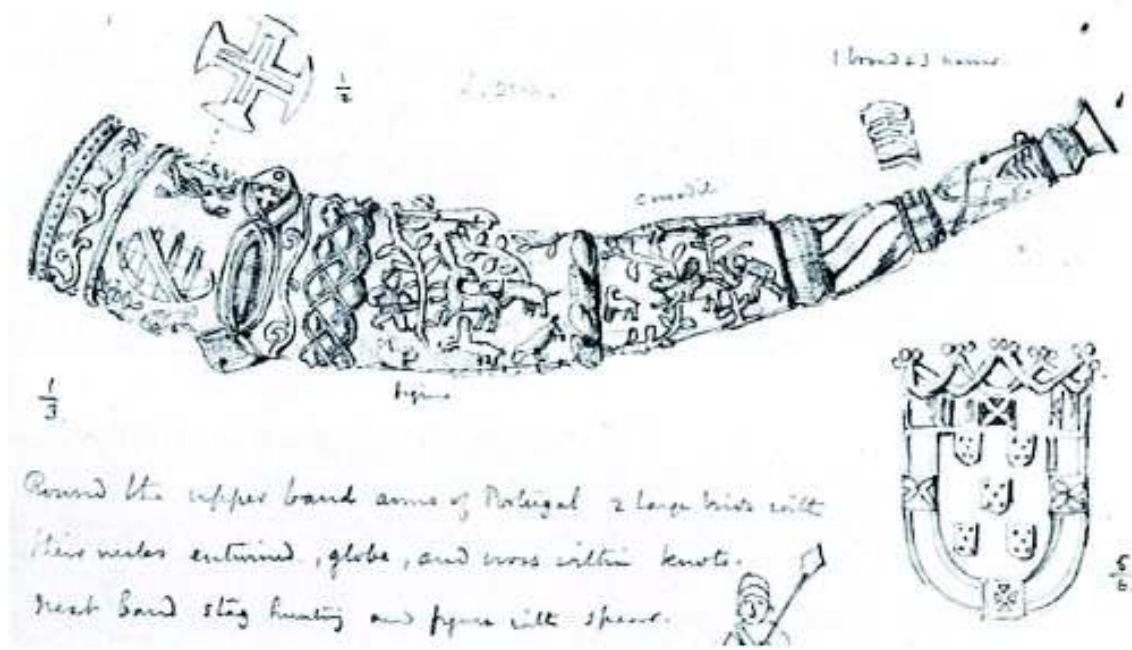


Fig. 27:

*Esboço de um saleiro sapi-português descrito como “ovo de avestruz esculpido em forma de caixa. No topo estão esculpidas duas cabeças de negros. Trabalho em marfim esculpido em quatro compartimentos – em cada um está uma figura”. Augustus Wollaston Franks (1826-1897).*

Figura publicada em (Bassani e Fagg, 1988:230).

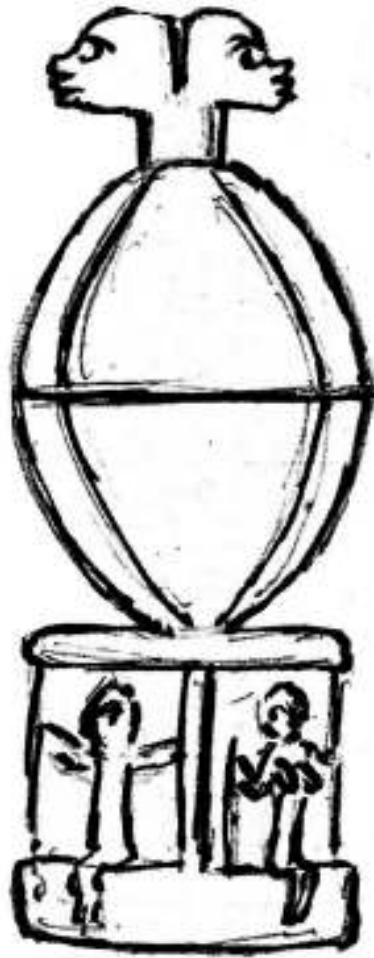




Fig. 28:

*Gravura com a representação de dois objetos de marfim. Kirstian Bahnson, 1900.*

Figura publicada em:

[http://rossarchive.library.yale.edu/web/site/index.php?globalnav=image\\_detail&image\\_id=2386](http://rossarchive.library.yale.edu/web/site/index.php?globalnav=image_detail&image_id=2386) [15/09/2017]



Fig. 29:

*Gravura de recipiente sapi-português que pertence ao acervo do museu Ducal de Braunschweig, 1901.*

Figura publicada em:

[http://rossarchive.library.yale.edu/web/site/index.php?globalnav=image\\_detail&image\\_id=2132](http://rossarchive.library.yale.edu/web/site/index.php?globalnav=image_detail&image_id=2132) [15/09/2017]



Fig. 11. — Calice d'avorio nel Museo Ducale di Braunschweig: *Globus*, LXXIX 1901, p. 156 [ANDRÉE].

Fig. 30:

*Litografia colorida, do olifante que pertencia ao Conde Spencer. A. J. Hipkins, 1888.*

Figura publicada em:

<https://www.theantiquarium.com/item/003660/hipkins-oliphant> [16/09/2017]



Fig. 31:

*Fotografia de um olifante, publicada no livro Antiques from the City of Benim. 1899.*

Figura publicada em:

<https://archive.org/details/antiqueworksofar00pittuoft> [consult.:04/09/2017]



Fig. 32:

*Fotografia de dois olifantes que pertenciam ao South Kensington Museum. 1860*

Figura publicada em:

[https://www.researchgate.net/publication/292673763\\_Alexander\\_Barker's\\_Sapi-Portuguese\\_Oliphant](https://www.researchgate.net/publication/292673763_Alexander_Barker's_Sapi-Portuguese_Oliphant) [consult.:15/09/2017]





## 2 - Outras peças

Fig. 33:

*Saleiro bini-português*. Benim. C.1525-1600. Museu Nacional de Arte Antiga. INV. 750 ESC. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em:

<http://www.museudearteantiga.pt/collections/art-of-the-portuguese-discoveries>

[consult.:05/01/2018]



Fig. 34:  
*Saleiro bini-português*. Benim. C. 1525-1600. Coleção particular. Estoril. Portugal.

Figura publicada em: (Dias, 2005:39)



Fig. 35:

*Fragmento do cabo de uma colher ou garfo de marfim encontrado na Rua da Cerca em Almada (foto L. de Barros).*

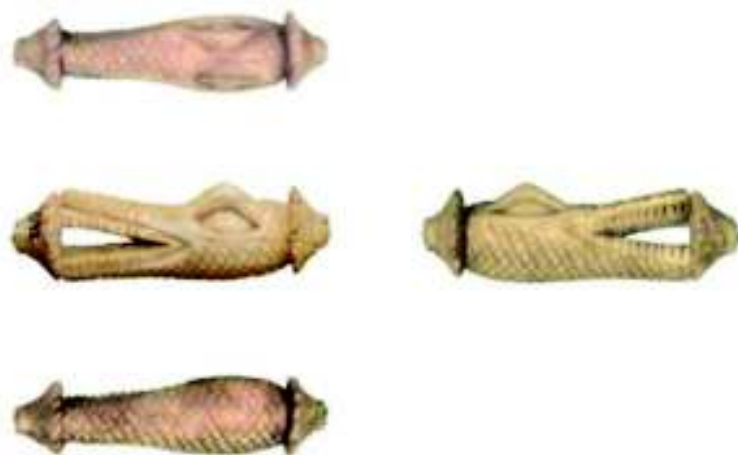




Fig. 36:

*Colher Bini-portuguesa*. Benim. C. 1525-1600. Museum für Volkerkunde. INV. 91910. Viena. Áustria.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 172)



Fig.37:

*Colher Bini-portuguesa*. Benim. C. 1525-1600. Museu du Quai Branly. INV. 70.2004.31.1. Paris. França.

Figura publicada em:

<http://www.quai Branly.fr/en/explore-collections/base/Work/action/show/notice/368061-cuiller/page/1/> [consult.:15/09/2017]



Fig.38:

*Colher Bini-Portuguesa*. Benim. C. 1525-1600. Coleção particular. Portugal.

Figura publicada em: (Dias, 2008:41)

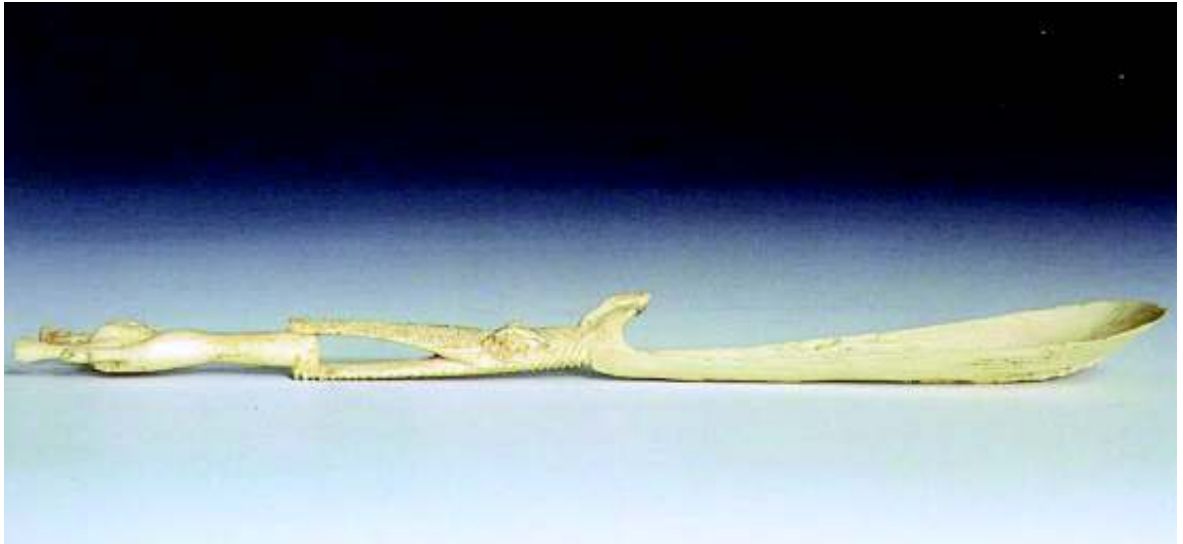


Fig. 39:

*Fragmento de cabeça de ave em marfim encontrado no Largo de Jesus. (foto T. M. Casimino)*



Fig. 40:

*Caixa em marfim, com tampa.* Owo Kunsthistorisches Museum. INV. 28297. Viena, Áustria.

Figura publicada em: (Bassani, 2008:101)



Fig. 41:

*Fragmento de uma colher de marfim. São Vicente de Fora. (foto N. Pires)*



Fig. 42:

*Saleiro sapi-português*. Serra Leoa. C. 1490-1525. Museu Nacional da Dinamarca. INV. EDc67a. Copenhaga. Dinamarca.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 136)



Fig.43:

Fragmento de colher de marfim. São Vicente de Fora. (Foto N. Pires).





Fig. 44:

Colher Sapi-portuguesa. Antiga Serra Leoa. C. 1490-1525. Metropolitan Museum of Art. INV. 1979-206-116. Nova Iorque. E.U.A.

Figura publicada em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/312331?sortBy=Relevance&ft=1979-206-116&offset=0&rpp=100&pos=1> [consult.: 16/09/2017]



Fig. 45:

*Colher Bini-Portuguesa*. Benim. C. 1525-1600. British Museum. INV. Af.9184. Londres. Reino Unido.

Figura publicada em:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=634958&partId=1&searchText=ivory+sapi&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=634958&partId=1&searchText=ivory+sapi&page=1) (cônsul.: 15/09/2017]



Fig. 46:

*Colher Bini-Portuguesa*. Benim. C. 1525-1600. Museu Ashmolean. Inv. 22. Oxford.  
Reino Unido.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988:233)



Fig. 47:

*Colher bini-portuguesa*. Benim. C. 1525-1600. Museu de Ashmolean. INV.23.Oxford.  
Reino Unido.

Figura publicada em: (Bassanie Fagg, 1988:233)



Fig. 48:

*Detalhe de um saleiro Sapi-Português. Antiga Serra Leoa. C. 1490-1525. Museu Preistorico e Etnografico L. Pigorini. INV. 104079. Roma. Itália.*

Figura publicada em:

<https://i.pinimg.com/originals/ba/d9/7d/bad97dba4d96f9c88a50516c7e3d830c.jpg>

[consult.:06/01/2018])



Fig. 49:  
*Saleiro Sapi-português*. Antiga Serra Leoa. C.1490-1525. Museu municipal da cidade de  
Braunschweig. INV. VW7.1-63/7. Braunschweig. Alemanha.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988:229)

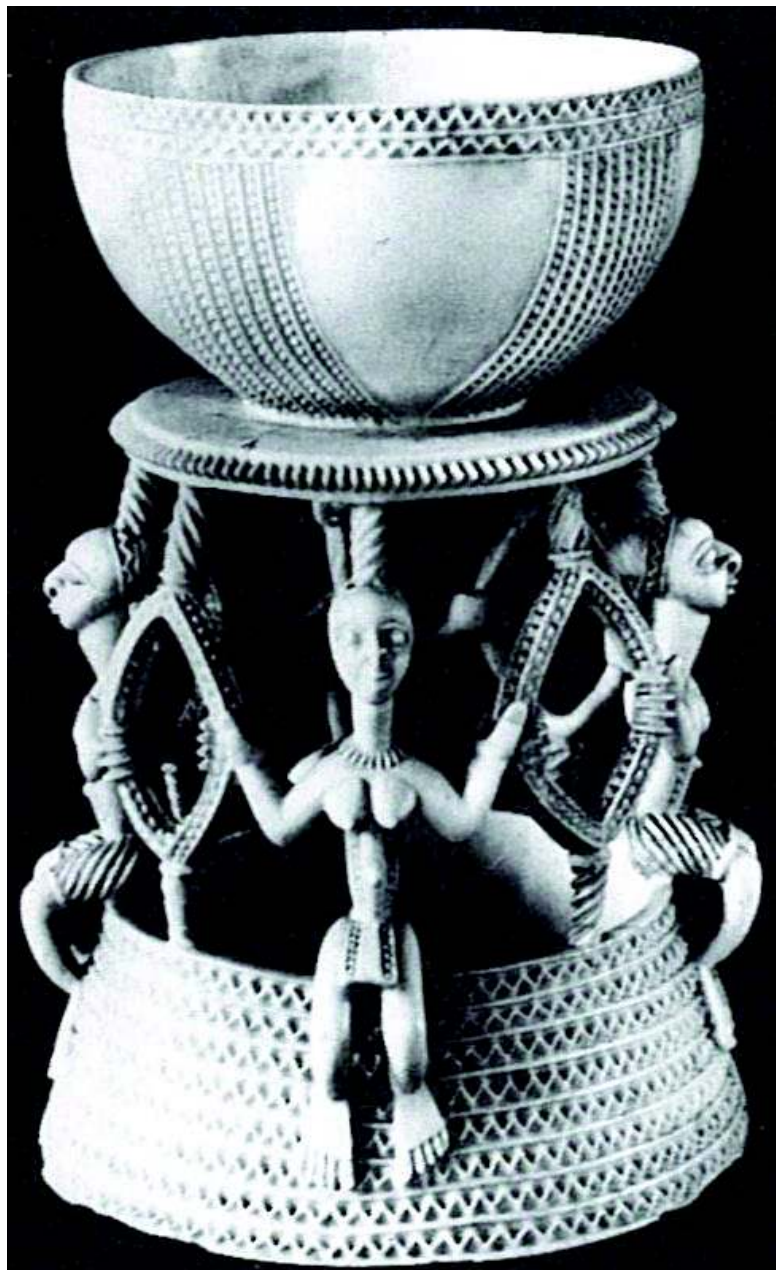


Fig. 50:

*Detalhe de um saleiro sapi-português. Antiga Serra Leoa. C.1490-1525. Coleção privada.*

Figura publicada em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/important-african-and-oceanic-art-collection-of-governor-guyon-adolf-hoffmeister-christina-and-rolf-miehler-and-various-owners-pf8009/lot.120.html> [consult.: 15/09/2017]



Fig. 51:  
*Colher de marfim encontrada em escavações arqueológicas na cerca de Beja.*





Fig. 52:

*Fragmento de marfim encontrado nas escavações efetuadas no Campo das Cebolas em Lisboa no âmbito das intervenções arqueológicas realizadas pelo consórcio de empresas Arqueologia e Património, Empatia Arqueologia e Império Arqueologia.*

Figura publicada em:

<https://sketchfab.com/models/bac1b0112d08469b98ef0c3035ab162e>

[consult.:

08/09/2017]



Fig. 53:

*Saleiro Sapi-Português*. Antiga Serra Leoa. C.1490-1525. Museu Preistorico e Etnografico L. Pigorini, INV.5286. Roma. Itália.

Figura publicada em:

<https://i.pinimg.com/originals/25/5d/68/255d68959d6fe44fa150948204bacdb8.jpg>

[05/01/2018]



Fig. 54:

*Saleiro Sapi-Português*. Antiga Serra Leoa. C. 1490-1525. Museu Real da Escócia. INV. 1956. 1157 A. Edimburgo. Escócia.

Figura publicada em:

[https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/?item\\_id=334196](https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/?item_id=334196) [consult.:15/09/2017]



Fig. 55:

*Saleiro Sapi-Português*. Antiga Serra Leoa. C. 1490-1525. Museum für Völkerkunde.  
INV. III C 17036. Berlim. Alemanha.

Figura publicada em:

<https://www.ahg-images.de/archive/-2UMDHUS2QP5K.html> [05/01/2018])



Fig. 56:

*Pé de um saleiro Sapi-Português*. Antiga Serra Leoa. C. 1490-1525. Rijksmuseum voor Volkerkunde, INV.1131-1. Leida. Holanda.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 228)



Fig. 57:

*Garfo Sapi-Português*. Antiga Serra Leoa. C. 1490-1525. British Museum. INV. Af.7845. Londres. Reino Unido.

Figura publicada em:

[https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?partid=1&assetid=1037005001&objectid=635016](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=1037005001&objectid=635016) [consult.: 17/09/2017]

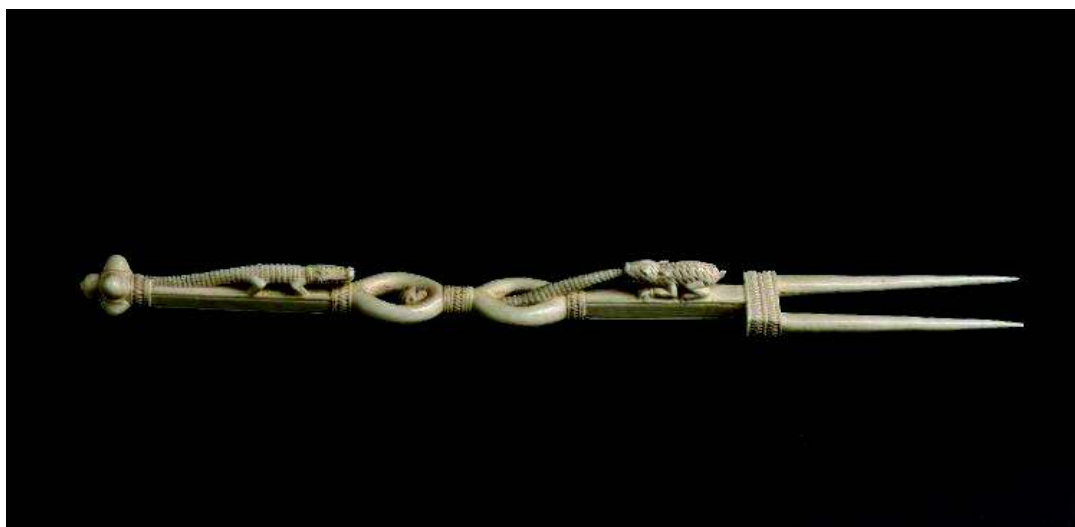




Fig. 58:

*Garfo Sapi-Português*. Antiga Serra Leoa. C.1490-1525. Museum für Völkerkunde. INV. 91.908. Viena. Áustria.

Figura publicada em:

[A long, slender, light-colored wooden or bone fork with a twisted handle and a ring at the bottom. The handle is decorated with a series of small, rounded, bulbous sections. The fork has two long, thin tines at the top. The entire object is set against a dark blue background.](https://www.google.pt/search?hl=pt-PT&tbm=isch&sa=1&ei=mflPW0_gLcz0UtvxuMgM&q=museum+f%C3%BCr+v%C3%B6lkerkunde+sapi-portuguese+fork&oq=museum+f%C3%BCr+v%C3%B6lkerkunde+sapi-portuguese+fork&gs_l=psy-ab.3...3196.10228.0.10654.21.21.0.0.0.99.1693.21.21.0...0...1c.1.64.psy-ab..0.1.85...0i19k1j0i30i19k1j0i5i30i19k1.0.JJA0JFWrF5U#imgcr=ygRnKTR5UIDKB M: [05/01/2018])</a></p></div><div data-bbox=)

Fig. 59:

*Colher Sapi-Portuguesa*. Antiga Serra Leoa. C. 1490-1525. British Museum. INV. Af. 1856.6-23.163. Londres. Reino Unido.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988:131)

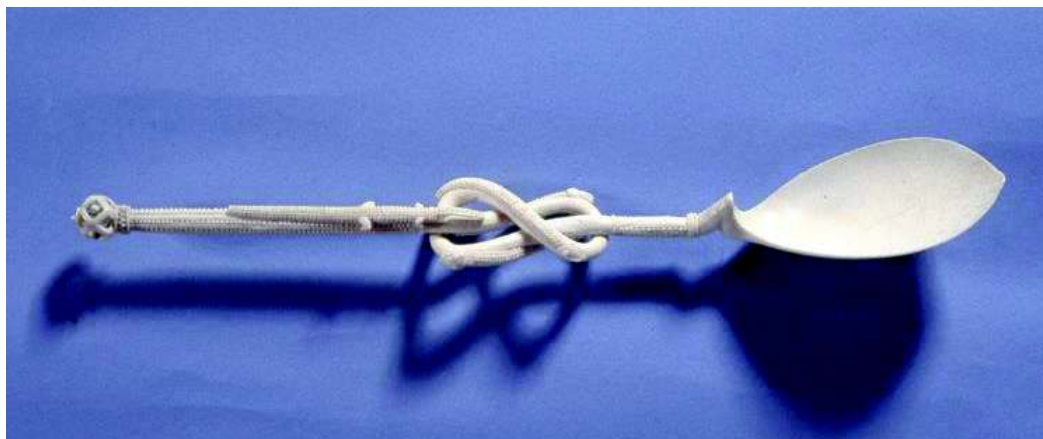




Fig. 60:

*Colher Sapi-Portuguesa*. Antiga Serra Leoa. C. 1490-1525. Museu Nacional da Dinamarca. INV. EAc 135. Copenhaga. Dinamarca.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 245)



Fig. 61:

*Colher Sapi-Portuguesa*. Antiga Serra Leoa. C. 1490-1525. Museu Nacional da Dinamarca. INV. EAc 136. Copenhaga. Dinamarca.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 147)



Fig. 62:

*Colher Bini-Portuguesa*. Benim. C.1525-1600. Museu Nacional da Dinamarca. INV. EAc 137. Copenhaga. Dinamarca.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 245)



Fig. 63

*Saleiro Bini-Português*. Benim. C. 1525-1600. Metropolitan Museum of Art. INV. 1972.63a, b. Nova Iorque. EUA.

Figura publicada em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/309900?sortBy=Relevance&ft=1972.63&offset=0&rpp=20&pos=1> [consult.:17/09/2017]



Fig. 64:

*Saleiro Bini-Português*. Benim. C. 1525-1600. British Museum. INV. Af. 1878,1101,48.a-c. Londres. Reino Unido.

Figura publicada em:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3103474&partId=1&searchText=Af1878,1101.48.a-c&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3103474&partId=1&searchText=Af1878,1101.48.a-c&page=1)

[consult.:17/09/2017]



Fig. 65:

*Saleiro Bini-Português*. Benim. C. 1525-1600. Museu Nacional da Dinamarca. INV. Ekc 90. Copenhaga. Dinamarca.

Figura publicada em (Bassani e Fagg, 1988:185)



Fig. 66:

*Saleiro Bini-Português*. Benim. C. 1525-1600. Stad Antwerpen, Etnigrfisch Museum.  
INV. AE. 74.25.1.1-3/3. Antuérpia. Flandres.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988:184)





Fig. 67:

*Saleiro Bini-Português*. Benim. C. 1525-1600. National Museum of Scotland. INV. A.1950.3. Edimburgo. Escócia.

Figura publicada em:

[https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/?item\\_id=334192](https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/?item_id=334192) [consult.: 05/09/2017]





Fig. 68:  
Olifante Bini-Português. Benim. C.1525-1600. Museum für völkerkunde der Stadt Köl.  
INV. 46.888. Colónia. Alemanha.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 158)



Fig. 69:

*Colher Bini-portuguesa*. Benim. C. 1525-1600. Museo Nazionale di Antropologia e di Etnografia. INV.216/1. Florença. Itália.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 241)



Fig. 70:  
*Colher Bini-portuguesa*. Benim. C. 1525-1600. Museo Preistorico -Etnografico L.  
Pigorini. INV.65150. Roma. Itália.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 241)

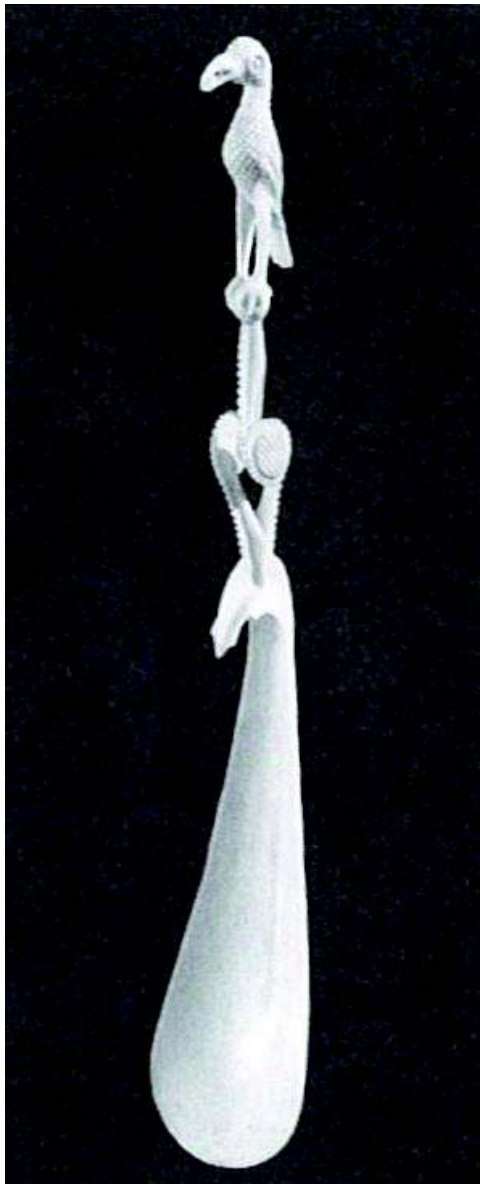


Fig. 71:

*Colher Bini-Portuguesa*. Benim. C. 1525-1600. Museo Preistorico - Etnografico L. Pigorini. INV. 65160. Roma. Itália.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988:152)



Fig. 72:

*Colher Bini-Portuguesa*. Benim. C.1525-1600. British Museum. INV. Af. 1979,01.3154.  
Londres. Reino Unido.

Figura publicada em:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?partid=1&assetid=1613232134&objectid=611018](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=1613232134&objectid=611018)

[consult:17/09/2017]



Fig. 73:

*Colher Bini-Portuguesa*. Benim. C. 1525-1600. Museum für Völkerkunde. INV. 118.148. Viena. Áustria.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 172)



Fig. 74:  
*Colher Bini-Portuguesa*. Benim. C. 1525-1600. Museum für Volkerkunde. INV. 91909  
Viena. Áustria.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 172)



Fig. 75:

*Colher Bini-Portuguesa*. Benim. C. 1525-1600. Museum für Volkerkunde. INV.91911.  
Viena. Áustria.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 244)





Fig. 76:

*Colher Bini-Portuguesa*. Benim. C. 1525-1600. Museum für Volkerkunde. INV. 91912. Viena. Áustria.

Figura publicada in:

<https://www.weltmuseumwien.at/en/object/579500/?offset=68&lv=list> [05/01/2018])



Fig. 77:

*Colher Bini-Portuguesa*. Benim. C. 1525-1600. Museum für Volkerkunde. INV.91913  
Viena. Áustria.

Figura publicada in:

<https://www.weltmuseumwien.at/en/object/579501/?offset=69&lv=list> [05/01/2018]



Fig. 78:

*Colher Bini-Portuguesa*. Benim. C. 1525-1600. Museum für Volkerkunde. INV. 91914.

Viena. Aústria.

Figura publicada in:

<https://www.weltmuseumwien.at/en/object/530784/?offset=67&lv=list> [05/01/2018])



Fig. 79:

*Panorâmica da numária e da arte afro-portuguesa na exposição “Os descobrimentos portugueses e a europa do Renascimento”. Núcleo do Mosteiro dos Jerónimos. 1983. Fotografia de Abreu Nunes. Publicada em: (AA.VV,1984: 93)*



Fig. 80:

*Panorâmica da numária e da arte afro-portuguesa na exposição “Os descobrimentos portugueses e a europa do Renascimento”. Núcleo do Mosteiro dos Jerónimos. 1983. Fotografia de Abreu Nunes. Publicada em: (AA.VV,1984: 92)*



Fig. 81:

*Saleiro Sapi-português*. Antiga Serra Leoa. C. 1490-1530. Museum für Volkerkunde. INV.INV. 64468. Viena. Áustria.

Figura publicada in:

<https://www.weltmuseumwien.at/en/object/529517/?offset=0&lv=list>

[consult.:05/01/2018]



Fig. 82:

*Saleiro sapi-português*. Antiga Serra Leoa. C.1490-1530. Museum für Volkerkunde.  
INV. 118.609. Viena. Áustria.

Figura publicada em (Bassani, 2005: 265)



Fig. 83:

*Base de saleiro sapi-português. Antiga Serra Leoa. C.1490-1530. Coleção particular. Estoril. Lisboa.*

Figura publicada in (Dias, 2005:37)





Fig. 84:

*Colher bini-portuguesa*. Benim. C.1525-1600. Museum für Volkerkunde. INV. 91.911.  
Viena. Áustria.

Figura publicada em:

<https://www.weltmuseumwien.at/en/object/530783/?offset=1&lv=list> [05/01/2018]



Fig. 85:  
*Colher Bini-Portuguesa*. Benim. C.1525-1600. Coleção Pádua Ramos. Matosinhos.  
Porto.

Figura publicada em (Trnek, 2002: 101)



Fig. 86:

*Colher Bini-Portuguesa*. Benim. C. 1525-1600. Coleção particular. Lisboa. Portugal

Figura publicada em: (Dias, 2004:41)

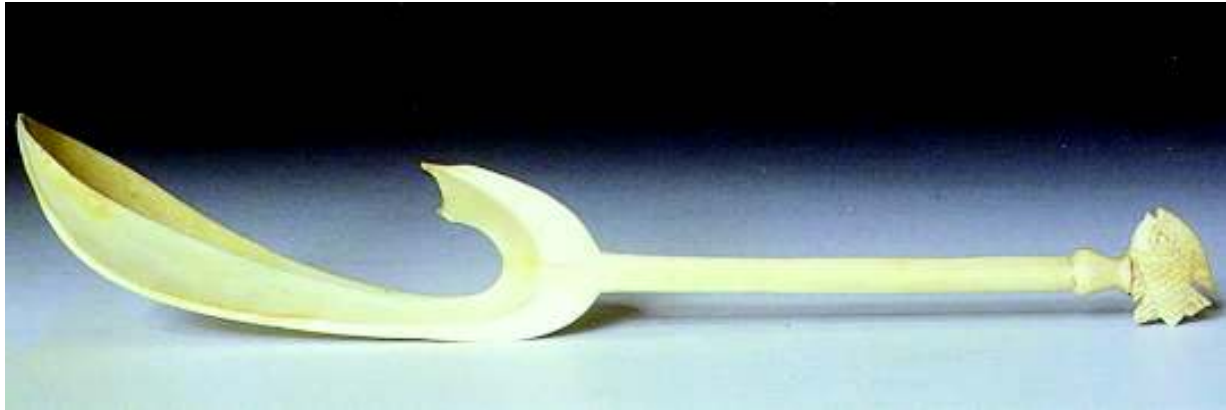


Fig. 87:

*Colher Bini-Portuguesa*. Benim. C.1525-1600. Coleção particular. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em: (Dias, 2004:43)



Fig. 88:  
*Elefante da Floresta - Loxodonta africana cyclotis.*

Figura publicada em:

<http://www.gettyimages.pt/detail/foto/forest-elephant-loxodonta-africana-cyclotis-male-fotografia-de-stock/121831387> [Consult: 04/11/2017]



Fig. 89:

*Elefante da Savana - Loxodonta africana*

Figura publicada em:

<http://www.robinsonlibrary.com/science/zoology/mammals/proboscidea/african.htm>

[Consult.: 04/11/2017]





Fig. 90:

*Cofre Moçárabe*. 20cm x 10 cm. Tesouro da Sé de Braga. Braga. Portugal

Figura publicada em:

[http://www.discoverislamicart.org/database\\_item.php?id=object;ISL;pt;Mus01\\_C;28;pt](http://www.discoverislamicart.org/database_item.php?id=object;ISL;pt;Mus01_C;28;pt)

[Consult.:04/11/2017]



Fig. 91:

*Olifante. Dito como sendo o olifante de Carlos Magno. Marfim. Século XII. Museu de Cluny. Photo (C) RMN-Grand Palais (musée de Cluny - musée national du Moyen-Âge) / Gérard Blot*

Figura publicada em:

[http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/olifant-dit-olifant-de-charlemagne-le-christ-et-la-vierge-en-majeste\\_sculpte\\_ivoire](http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/olifant-dit-olifant-de-charlemagne-le-christ-et-la-vierge-en-majeste_sculpte_ivoire) [consult.:24/11/2017]





Fig.92:

*Olifante*. Marfim e montagens em bronze e prata dourada. Sul de Itália. 8.2 cm x 3 cm.  
Metropolitan Museum of Art. Nova Iorque

Figura publicada em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446985> [consult:05/11/2017]



Fig. 93:

*Olifante*. Marfim e montagens em ferro. Itália. 43 cm x 9 cm. Século XII. Metropolitan Museum of Art. Nova Iorque.

Figura publicada em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464221> [consult:05/11/2017]



Fig.94:

*Diptico com a coroação da Virgem e o último Julgamento.* Marfim e montagens em metal. Paris. 12.7 cm x 1.9 cm. C.1260-1270. Metropolitan museum of Art. Nova Iorque.

Figura publicada em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471975?sortBy=Relevance&ft=Diptych&offset=0&rpp=20&pos=19> [consult: 24/11/2017]



Fig. 95:  
*Mapa das rotas de trocas de marfim no período gótico (1250-1400).* @Sarah M. Guérin.



Fig. 96:

*Pintura. Retrato de Pieter van den Broecke.* Frans Hals. 1633. Kenwood House. Londres. Reino Unido.

Figura publicada em:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Frans\\_Hals\\_-\\_Pieter\\_van\\_den\\_Broecke\\_-\\_WGA11121.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Frans_Hals_-_Pieter_van_den_Broecke_-_WGA11121.jpg) [consult.:17/09/2017]



Fig. 98:

*Pintura. Jovem a ler um Livro de Horas.* Ambrosius Benson. Óleo sobre tela. 75cm x 55.5 cm. 1532. Museu do Louvre. Paris. França.

Figura publicada em:

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_1=REF&VALUE\\_1=00000081312](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=00000081312) [consult.:04/11/2017]





Fig. 99:

*Tapeçaria da caça ao unicórnio. Os caçadores entram na floresta.* Bruxelas ou Lieja. 1495-1505. Metropolitan Museum of Art. INV.37.801. Nova Iorque. EUA.

Figura publicada em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467637> [ 18/02/2017]





Fig. 100:

*Tapeçaria da caça ao unicórnio. Os caçadores encontram o unicórnio.* Bruxelas ou Lieja. 1495-1505. Metropolitan Museum of Art. INV.37.802. Nova Iorque. EUA.

Figura publicada em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467638> [consult.:18/02/2017]





Fig. 101:

*Tapeçaria da caça ao unicórnio. Os caçadores atacam o unicórnio.* Bruxelas ou Lieja. 1495-1505. Metropolitan Museum of Art. INV.37.803. Nova Iorque. EUA.

Figura publicada em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467639>

[consult.:18/02/2017]



Fig. 102:

*Tapeçaria da caça ao unicórnio. O unicórnio defende-se.* Bruxelas ou Lieja. 1495-1505. Metropolitan Museum of Art. INV.37.804. Nova Iorque. EUA.

Figura publicada em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467640> [consult.:18/02/2017]





Fig. 103:

*Tapeçaria da caça ao unicórnio. O unicórnio é morto e levado para o castelo.* Bruxelas ou Lieja. 1495-1505. Metropolitan Museum of Art. INV.37.80.5. Nova Iorque. EUA.

Figura publicada em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467641>

[consult.:18/02/2017]



Fig. 104:

*Saleiro*. Antiga Serra Leoa, c. 1490-1525, Pitt Rivers Museum, Univeridade de Oxford.  
INV. 1884.68.73. Oxford. Reino Unido.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 130)



Fig. 105:

*Saleiro*. Antiga Serra Leoa. C. 1490-1525. Galleria e Museo Estense di Modena. INV. 2433. Modena. Itália.

Figura publicada em: (Bassanie Fagg, 1988: 68)



Fig. 106:

*Olifante*. Congo. Séc. XVII. Coleção privada. Estoril. Portugal





Fig. 107:

*Saleiro*. Antiga Serra Leoa. C. 1490-1525. British Museum. INV. Af1867,0325.1a. Londres. Reino Unido.

Figura publicada em:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=635103&partId=1&place=39180&plaA=39180-2-11&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=635103&partId=1&place=39180&plaA=39180-2-11&page=1)[consult.:

17/09/2017]



Fig. 108:

*Os três Hebreus na fornalha*. Detalhe de um capitel da catedral de São Lazaro. Aunton. França.

Figura publicada em: <http://cathedrale.autun-art-et-histoire.fr/rechercher/rechercher/notice-de-document/document/notice/Chapiteau-trois-hebreux-dans-la-fournaise.html> [consult.: 15/01/2018]





Fig. 109:

*Daniel entre os Leões*. Capitel esculpido em mármore. Languedoque-Rossilhão. França. Victoria and Albert Museum. INV. A.6-1956. Londres. Reino Unido

Figura publicada em:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O107428/capital-daniel-between-the-lions-capital-unknown/> [consult.:15/01/2018]



Fig. 107:

*Gravura de uma bruxa a montar uma cabra.* Alemanha. C. 1500. Albrech Dürer. British museum. INV. 1868,0822.188. Londres. Reino Unido.

Figura publicada em:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=765052&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=765052&partId=1) [consult. 15/01/2018]



Fig. 107:

*Gravura de uma bruxa a montar uma cabra.* Alemanha. 1516. Lucantonio degli Uberti.  
British museum. INV. 1852,0612.105. Londres. Reino Unido.

Figura publicada em:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?partid=1&assetid=1613322219&objectid=1333755](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=1613322219&objectid=1333755)

[18/01/2018]

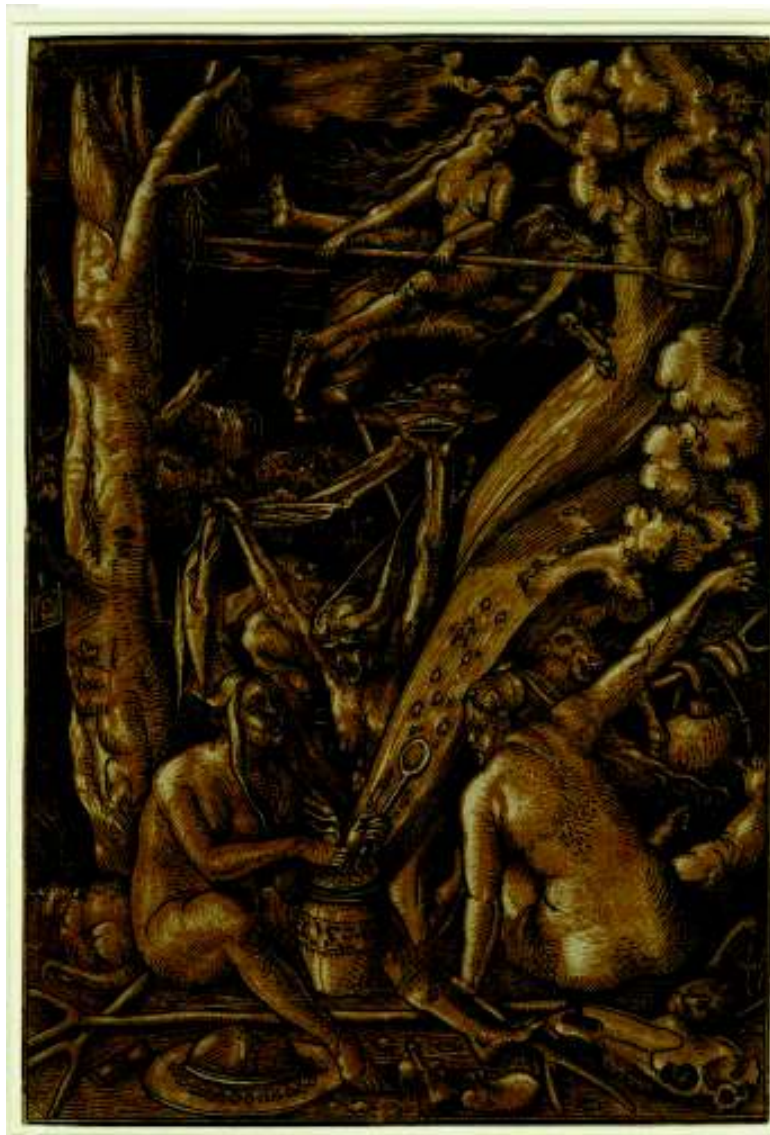




Fig. 108:

*Saleiro*. Antiga Serra Leoa. C. 1490-1525. Museo Civico Medievale. INV.694.  
Bologna. Itália.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 66)



## 2 – INVENTÁRIO DE GRAVURAS TARDO-MEDIEVAIS EM LIVROS DE HORAS

### Os campos:

Este segundo inventário diz respeito às gravuras presentes nos Livros De Horas produzidos em Paris no final do século XIV e no início do século XV, nas tipografias de Simon Vostre, Thielman Kerver e Narcisse Brun. Os livros que consultamos fazem parte do acervo digital da biblioteca nacional de Portugal, da biblioteca nacional de França, ou encontram-se digitalizados na plataforma online *Books of Hours – Les Enlumineurs* (<http://www.medievalbooksofhours.com>). Neste inventário também foram suprimidos os campos de “Super categoria” e “Categoria” e temos antes onze campos e cada gravura está inventariada com um número de três dígitos que é antecedido pela letra “G” – Gravura.

As gravuras surgem organizadas por temáticas: marcas de tipógrafos; iconografia religiosa (Árvore de Jessé; Anunciação; A visitação; A natividade; O anúncio aos pastores; A Fuga para o Egipto; Adoração dos Três Reis Magos; A apresentação do menino no templo; A prisão de Cristo e o Beijo de Judas; Crucificação; A deposição de Cristo e as cenas cinegéticas). Este inventário é constituído pelos seguintes campos:

**Título da obra:** refere-se ao Livro de Horas em que encontramos a gravura.

**Impressor:** este campo diz respeito ao nome de quem imprimiu o Livro de Horas

**Local:** trata-se da cidade onde este livro foi impresso. Na maioria dos casos trata-se da cidade de Paris.

**Data:** diz respeito ao ano em que o livro foi impresso. Em casos específicos é possível ter acesso ao dia, mês e ano em que o mesmo foi impresso. Informação que está presente no cólofon da publicação.

**Gravador:** é o homem que realizou a gravura que estamos a inventariar.

**Iconografia:** diz respeito à temática religiosa ou cinegética que está presente na xilogravura

**Técnica:** na maioria dos casos trata-se de xilogravuras.

**Dimensões:** apresentadas em centímetros dizem respeito à altura e ao comprimento do livro em que surge as gravuras.

**Descrição:** realizada do geral para o particular diz respeito a uma narração da cena cinegética ou religiosa que observamos na gravura.

**Localização atual:** diz respeito ao país, cidade e coleção privada ou pública em que cada livro se encontra.



Título da obra:	<i>“SIMON: VOSTRE: / hore beate marie v[ir]ginis secu[n]du[m] usu[m] Ro / manum absqu[e] requisitione aliqua cu[m] pluri / bus orationibus in gallico et latine.”</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	c.1515.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Marca de tipografia de Simon Vostre, ladeada por dois leopardos.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23cm.
Descrição:	Gravura em moldura maneirista composta por elementos vegetalistas e grotescos onde se observa uma árvore de frutos. No tronco principal está pendurado um brasão com a marca de tipografia de Simon Vostre (um V interlaçado com um S). Este é ladeado por dois leopardos.
Localização atual:	Estados Unidos da América, coleção privada.







Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de rôme so[n]t au lo[n]g sa[n]s req[ue]rir...</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1502.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Marca do impressor Simon Vostre.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Página de <i>Livro de Horas</i> composta por tarjas adornadas por elementos grotescos e vegetalistas. Ao centro encontramos uma gravura onde está representada uma árvore de frutos da qual pende um brasão com as insígnias de Simon Vostre entrelaçadas. Este brasão é ladeado por dois leopardos.
Localização atual:	Paris, França, Biblioteca Nacional da França.



Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de Lion toutes au long sans req[ue]rir : avec les figures de lapocalypse : la vie de Thobie...</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1513.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Marca do impressor Simon Vostre.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura onde se observa uma árvore de frutos. No tronco principal dessa árvore está pendurado um brasão com a marca tipográfica de Simon Vostre (um V interlaçado com um S). Este é ladeado por dois leopardos.
Localização atual:	França, Paris. Biblioteca Nacional da França.



Título da obra:	Livro de Horas segundo costume Romano em Latim com textos em francês e uma oração em espanhol
Impressor:	Thielman Kerver.
Local:	Paris.
Data:	23 de junho 1507.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Marca do impressor Thielman Kerver.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura onde se observa uma árvore de frutos. No tronco principal dessa árvore está pendurado um brasão com a marca tipográfica de Thielman Kerver (um T interlaçado com um K). Este é ladeado por dois unicórnios.
Localização atual:	Biblioteca Nacional Francesa, Paris.





Título da obra:	<i>Heures à l'usage de Paris toutes au long sans rien requérir avec les heures Sainte Geneviève et la commémoration St [...]</i>
Impressor:	Thielman Kerver.
Local:	Paris.
Data:	1500.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Marca do impressor Thielman Kerver.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura onde se observa uma árvore de frutos. No tronco principal dessa árvore está pendurado um brasão com a marca tipográfica de Simon Vostre (um V interlaçado com um S). Este é ladeado por dois leopardos.
Localização atual:	Paris, França, Biblioteca Nacional da França.

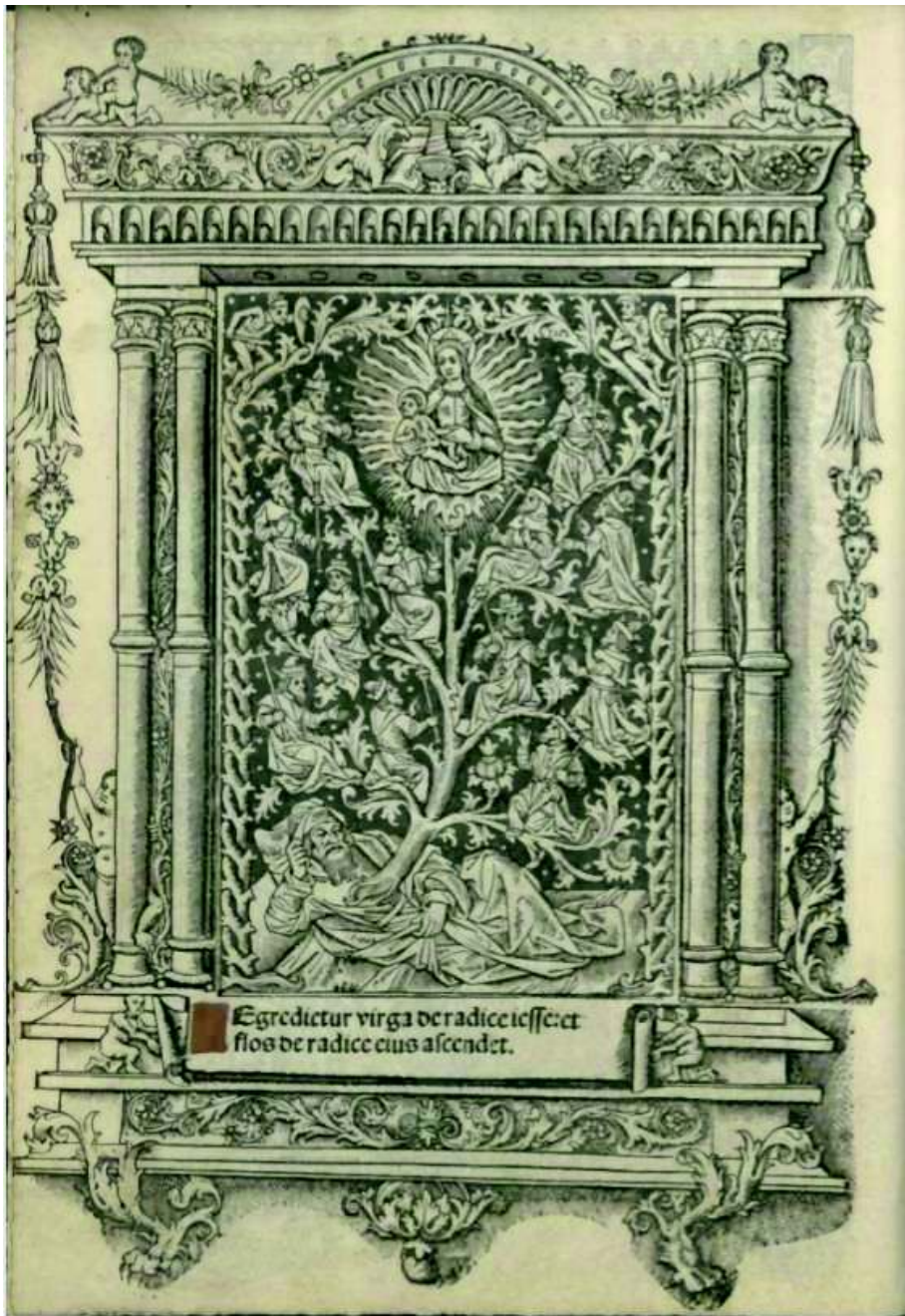
## ÁRVORE DE JESSÉ



INV. G006

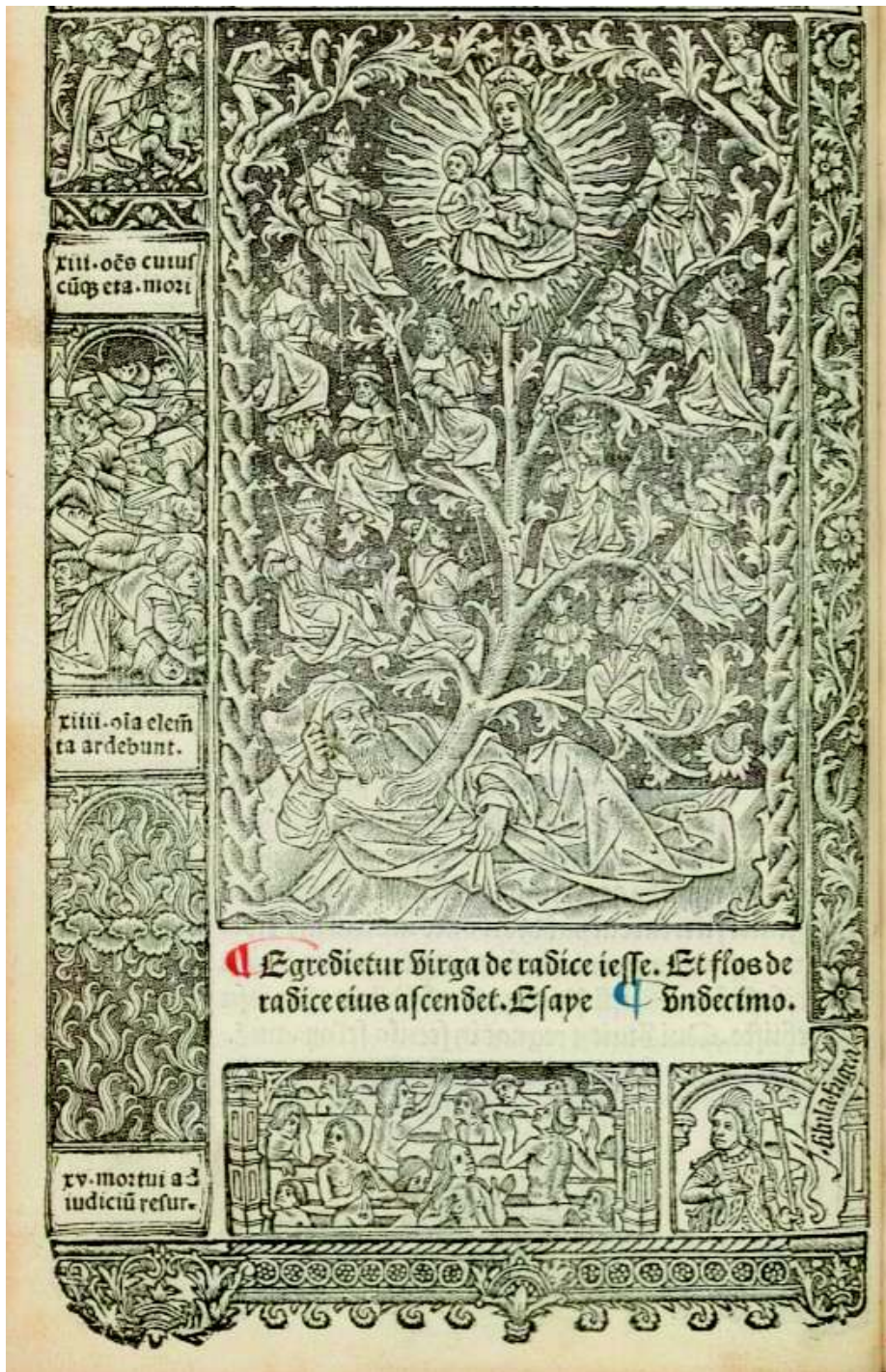


Título da obra:	<i>Hore beate marie v[ir]ginis secu[n]du[m] usu[m] Ro / manum absqu[e] requisitione aliqua cu[m] pluri / bus orationibus in gallico et latine.</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	C.1515.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Árvore de Jessé.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura com moldura renascentista que mostra a Árvore de Jessé, ou seja, a árvore geneológica de Jesus Cristo desde Jessé, pai do Rei David.
Localização atual:	Estados Unidos da América, coleção privada.



Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de rôme so[n]t au lo[n]g sa[n]s req[ue]rir..</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1502.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Árvore de Jessé.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura com moldura renascentista que mostra a Árvore de Jessé, ou seja, a árvore genológica de Jesus Cristo desde Jessé, pai do Rei David.
Localização atual:	Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.





Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de Lion toutes au long sans req[ue]rir : avec les figures de lapocalypse : la vie de Thobie...</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1513.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Árvore de Jessé.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura com moldura renascentista que mostra a Árvore de Jessé, ou seja, a árvore genológica de Jesus Cristo desde Jessé, pai do Rei David.
Localização atual:	França, Paris, Biblioteca Nacional da França



Título da obra:	<i>Livro de Horas segundo costume Romano em Latim com textos em francês e uma oração em espanhol</i>
Impressor:	Thielman Kerver.
Local:	Paris.
Data:	23 de junho de 1507.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Árvore de Jessé.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura com moldura renascentista que mostra a Árvore de Jessé, ou seja, a árvore genológica de Jesus Cristo desde Jessé, pai do Rei David.
Localização atual:	Estados Unidos da América, Coleção privada.





Título da obra:	<i>Livro de Horas de Nossa Senhora segundo costume romaano...</i>
Impressor:	Narcisse Brun.
Local:	Paris.
Data:	13 de fevereiro de 1501.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Árvore de Jessé.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura com moldura renascentista que mostra a Árvore de Jessé, ou seja, a árvore genológica de Jesus Cristo desde Jessé, pai do Rei David.
Localização atual:	Estados Unidos da América, Washington, Biblioteca do Congresso.

## ANUNCIAÇÃO





Título da obra:	<i>Hore beate marie v[ir]ginis secu[n]du[m] usu[m] Ro / manum absqu[e] requisitione aliqua cu[m] pluri / bus orationibus in gallico et latine.</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	C. 1515
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Anunciação.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura onde se observa uma árvore de frutos. No tronco principal dessa árvore está pendurado um brasão com a marca tipográfica de Simon Vostre (um V interlaçado com um S). Este é ladeado por dois leopardos.
Localização atual:	Estados Unidos da América, coleção privada.



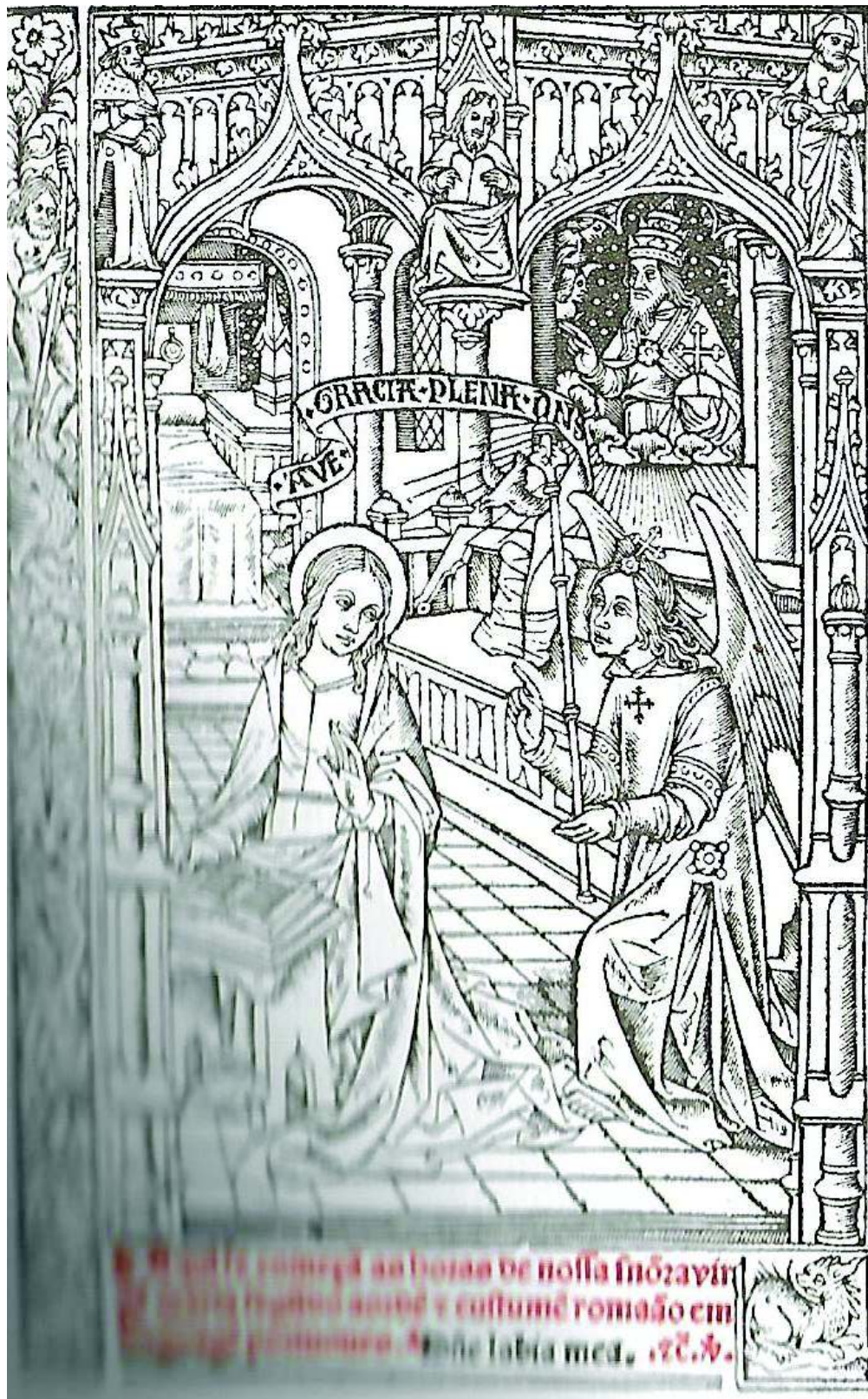
Título da obra:	<i>Livro de Horas segundo costume Romano em Latim com textos em francês e uma oração em espanhol</i>
Impressor:	Thielman Kerver.
Local:	Paris.
Data:	25 de junho de 1507.
Gravador:	Philippe Pigouchet
Iconografia:	Anunciação.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Gravura que representa um ambiente gótico através dos arcos ogivais, no qual convivem duas personagens.</p> <p>Uma é a Virgem Maria que se encontra de joelhos em frente a um genuflexório onde repousa um livro de oração. Enverga longo traje e apresenta um resplendor em torno da sua cabeça. A outra personagem é o Anjo Gabriel que anuncia à Virgem Maria a Boa nova.</p>
Localização atual:	Biblioteca Nacional de França.







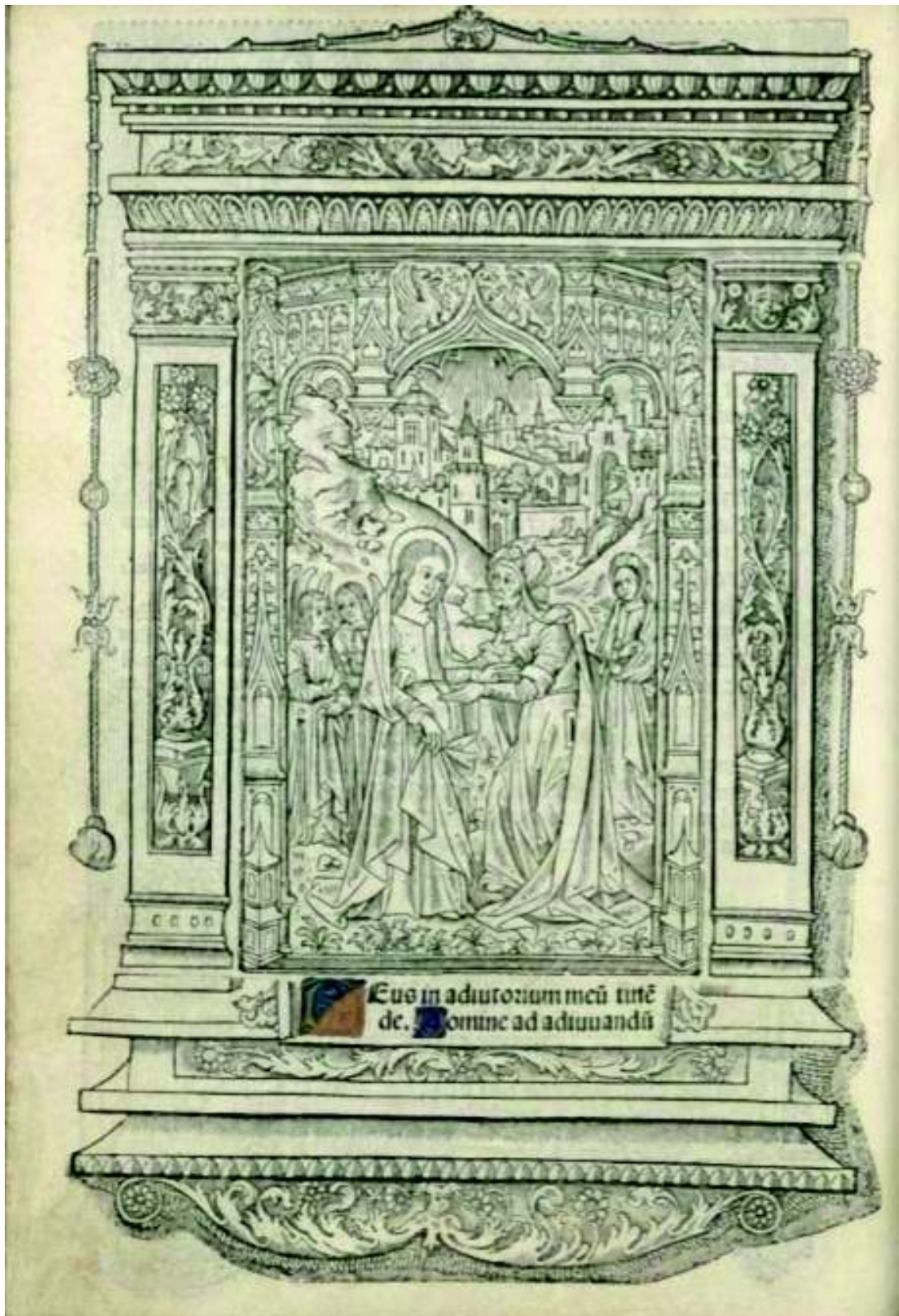
Título da obra:	<i>Heures à l'usage de Paris toutes au long sans rien requerir avec les heures Sainte Geneviève et la commémoration St [...]</i>
Impressor:	Thielman Kerver.
Local:	Paris.
Data:	1500.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Anunciação.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Gravura que representa um ambiente gótico através dos arcos ogivais, no qual convivem duas personagens.</p> <p>Uma é a Virgem Maria que se encontra de joelhos em frente a um genuflexório onde repousa um livro de oração. Enverga longo traje e apresenta um resplendor em torno da sua cabeça. A outra personagem é o Anjo Gabriel que anuncia à Virgem Maria a Boa nova.</p>
Localização atual:	Biblioteca Nacional da França.



Título da obra:	<i>Livro de Horas de Nossa Senhora segundo costume Romano.</i>
Impressor:	Narcisse Brun.
Local:	Paris.
Data:	1500.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Anunciação.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Gravura que representa um ambiente gótico através dos arcos ogivais, no qual convivem duas personagens.</p> <p>Uma é a Virgem Maria que se encontra de joelhos em frente a um genuflexório onde repousa um livro de oração. Enverga longo traje e apresenta um resplendor em torno da sua cabeça. A outra personagem é o Anjo Gabriel que anuncia à Virgem Maria a Boa nova.</p>
Localização atual:	Biblioteca Nacional de França, Paris

## **A VISITAÇÃO**





Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de rôme so[n]t au lo[n]g sa[n]s req[ue]rir..</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1502.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Visitação.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Gravura com moldura renascentista em forma de altar, composta por cornija com ornato em forma de óvulo, friso perlado, arquitrave com elementos vegetalistas e friso de godrões. Colunas laterais decoradas com frisos de grotescos e capiteis vegetalistas.</p> <p>Ao centro estão representadas duas figuras femininas que trajam longos vestidos. A imagem da esquerda diz respeito à Virgem Maria. A figura da direita diz respeito a Santa Isabel. No plano de fundo encontramos a representação de dois anjos – atrás da Virgem – e a representação de uma cidade, Hebrom.</p>
Localização atual:	Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.



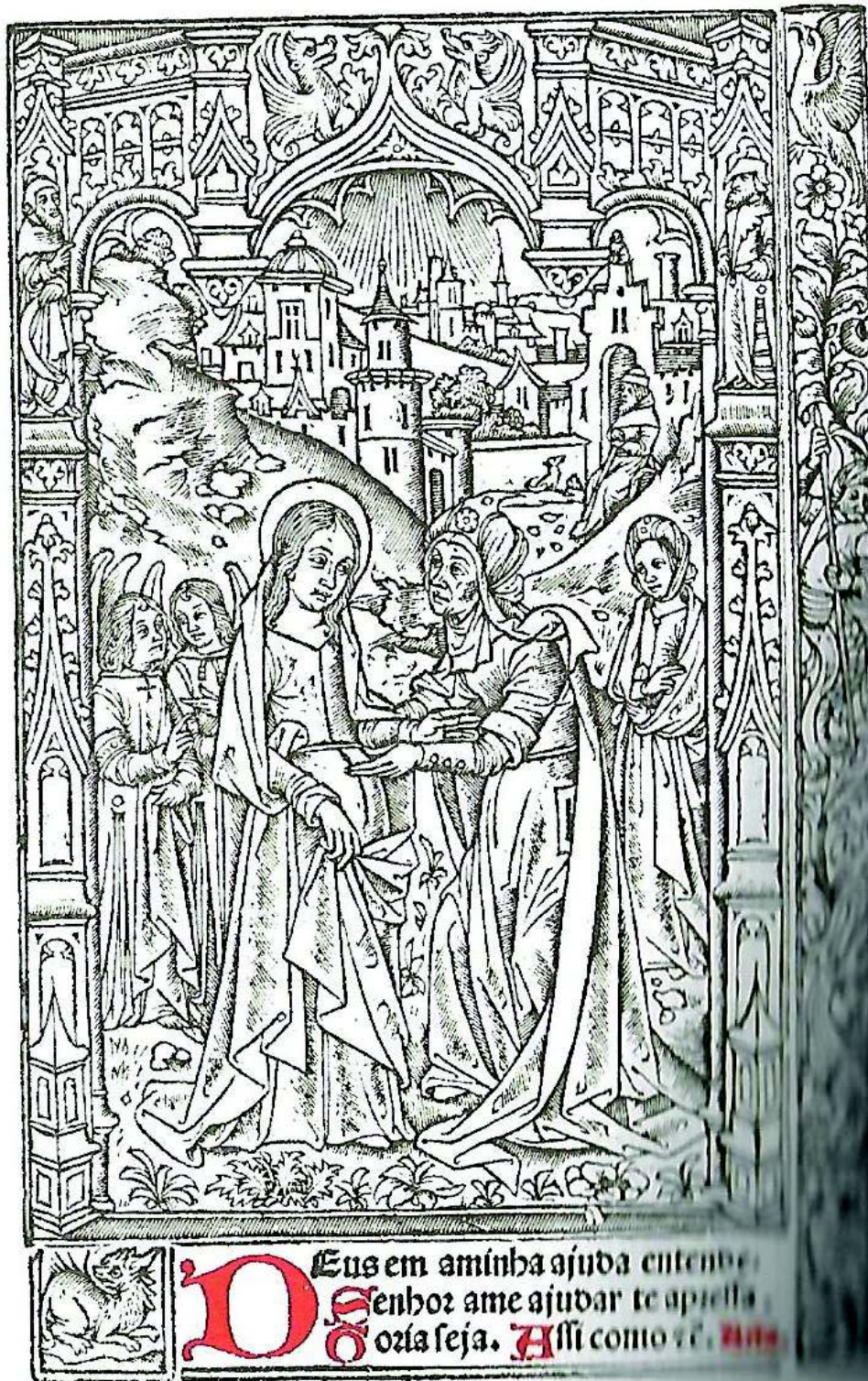
Título da obra:	<i>Livro de Horas segundo costume Romano em Latim com textos em francês e uma oração em espanhol</i>
Impressor:	Thielman Kerver.
Local:	Paris.
Data:	23 de junho de 1507.
Gravador:	Jean Pichore.
Iconografia:	Visitação.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura com moldura renascentista.  Ao centro estão representadas duas figuras femininas que trajam longos vestidos. A imagem da esquerda diz respeito à Virgem Maria. A figura da direita que se encontra ajoelhada diz respeito a Santa Isabel. No plano de fundo encontramos a representação de dois anjos – atrás da Virgem – e a representação de uma cidade, Hebrom.
Localização atual:	Estados Unidos da América, Coleção privada.





Título da obra:	<i>Heures à l'usage de Paris toutes au long sans rien requerir avec les heures Sainte Geneviève et la commémoration St [...]</i>
Impressor:	Thielman Kerver.
Local:	Paris.
Data:	1500.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Visitação.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Gravura com moldura gótica.</p> <p>Ao centro estão representadas duas figuras femininas que trajam longos vestidos. A imagem da esquerda diz respeito à Virgem Maria. A figura da direita diz respeito a Santa Isabel. No plano de fundo encontramos a representação de dois anjos – atrás da Virgem – e a representação de uma cidade, Hebrom.</p>
Localização atual:	França, Paris, Biblioteca Nacional da França.





Título da obra:	<i>Livro de Horas de Nossa Senhora segundo costume Romano</i>
Impressor:	Narcisse Brun.
Local:	Paris.
Data:	1500.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Anunciação.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura com moldura gótica. Ao centro estão representadas duas figuras femininas que trajam longos vestidos. A imagem da esquerda diz respeito à Virgem Maria. A figura da direita diz respeito a Santa Isabel. No plano de fundo encontramos a representação de dois anjos – atrás da Virgem – e a representação de uma cidade, Hebrom.
Localização atual:	Paris, Biblioteca Nacional da França.

## **A NATIVIDADE**





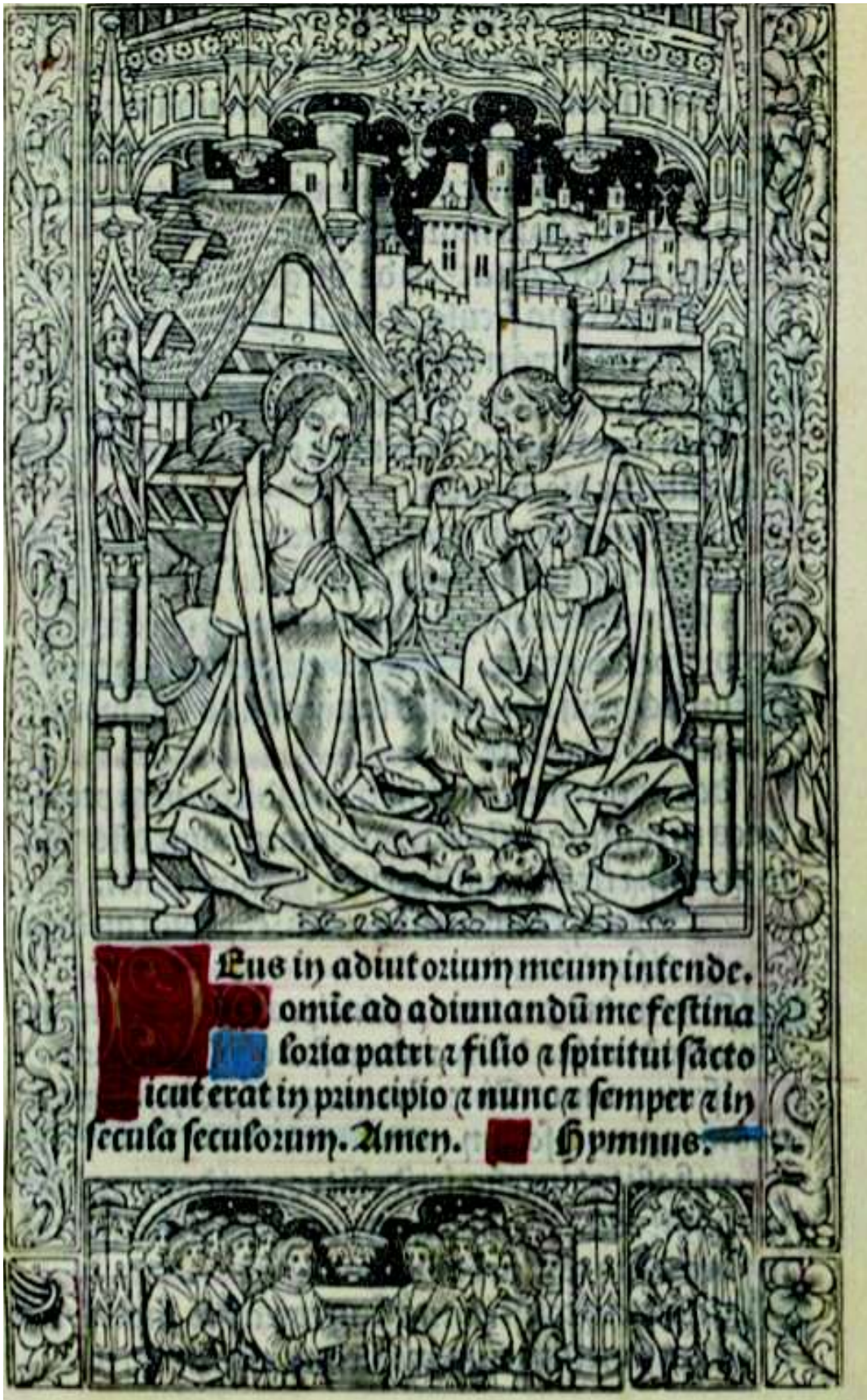
Título da obra:	<i>Hore beate marie v[ir]ginis secu[n]du[m] usu[m] Ro / manum absqu[e] requisitione aliqua cu[m] pluri / bus orationibus in gallico et latine.</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1515.
Gravador:	Jean Pichore.
Iconografia:	Visitação.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Numa manjedoura o menino Jesus está deitado no chão e é contemplado pela Virgem Maria e por São José que estão acompanhados por uma vaca e por um burro, representados em segundo plano. Em terceiro plano, representados fora do cerco da manjedoura, surge um grupo de pessoas que tenta admirar o menino Jesus.
Localização atual:	Europa, coleção privada.





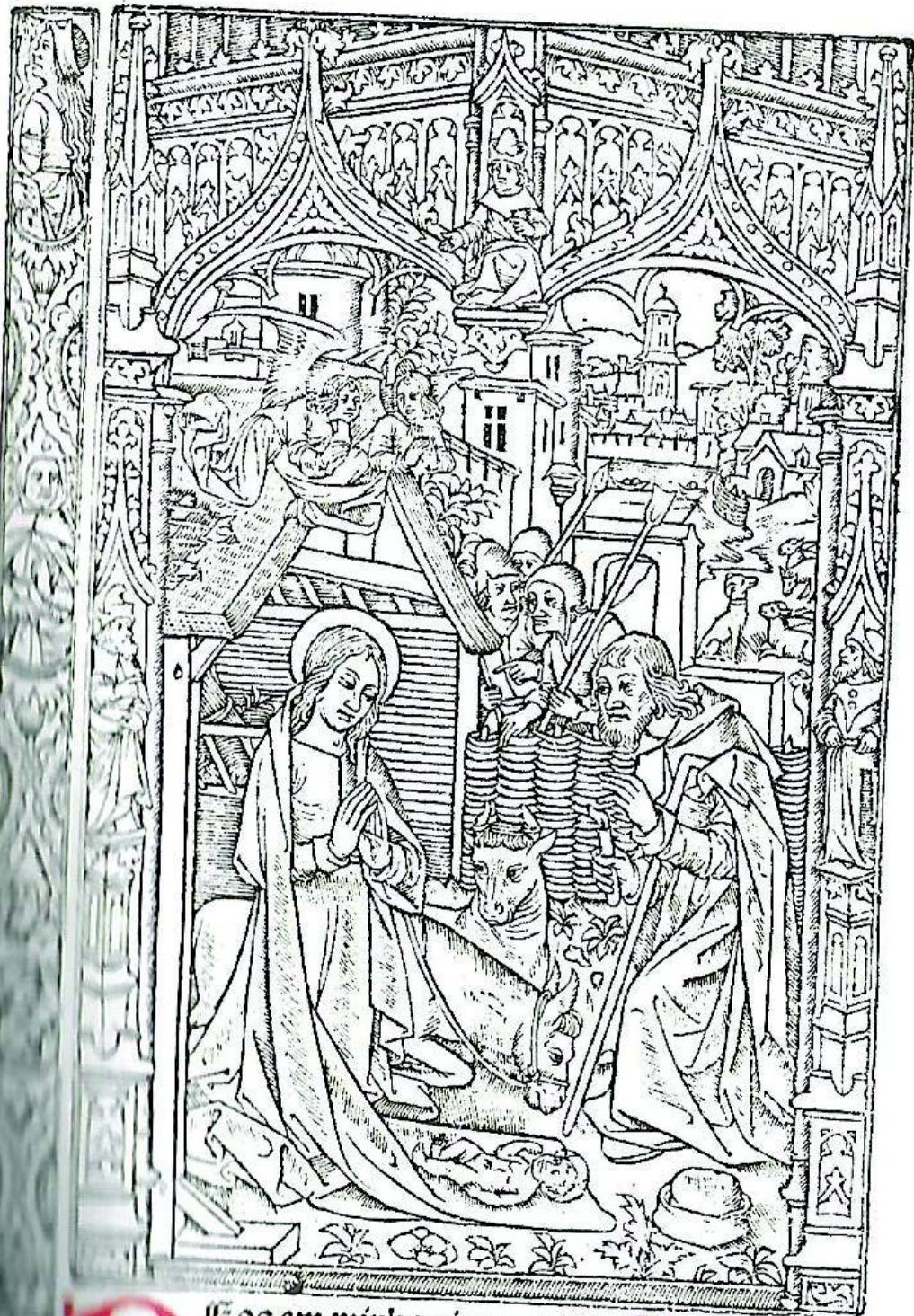
Título da obra:	<i>Livro de Horas segundo costume Romano em Latim com textos em francês e uma oração em espanhol</i>
Impressor:	Thielman Kerver.
Local:	Paris.
Data:	23 de junho 1507.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Visitação.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura sem moldura onde num ambiente renascentista a Virgem Maria e São José admiram o Menino Jesus, deitado no chão sobre um manto, na companhia de um burro e de uma vaca.
Localização atual:	Estados Unidos da América, Coleção privada.





Título da obra:	<i>Heures à l'usage de Paris toutes au long sans rien requerir avec les heures Sainte Geneviève et la commémoration St [...]</i>
Impressor:	Thielman Kerver.
Local:	Paris.
Data:	1500.
Gravador:	Pichoret .
Iconografia:	Anunciação.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Página de Livro de Horas decorada com tarjas compostas por elementos vegetalistas e grotescos. Ao centro surge uma gravura com enquadramento gótico. A cena desenrola-se num estábulo. Ao fundo está representada uma cidade.</p> <p>No centro temos a representação do menino Jesus que está nu, deitado no chão sobre uma parte do próprio manto da Virgem que está ajoelhada em sinal de adoração. Em veneração está também São José, coma cabeça descoberta (o seu chapéu jaz no chão), apoiado a um cajado, com o joelho direito por terra e uma vela na mão esquerda.</p>
Localização atual:	Paris, Biblioteca Nacional da França.





**D**eus em minha ajuda entede **S**en  
hor ame ajudar te apressa. **G**loria  
seja ao padre. **A**ssi como era no. **et.**



Título da obra:	<i>Livro de Horas de Nossa Senhora segundo costume ROMAANO...</i>
Impressor:	Narcisse Brun.
Local:	Paris.
Data:	13 de fevereiro de 1501.
Gravador:	Pichoret.
Iconografia:	Anunciação.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Página de livro de Horas decorada com tarjas compostas por elementos vegetalistas e grotescos. Ao centro surge uma gravura com enquadramento gótico. A cena desenrola-se num estábulo. Ao fundo está representada uma cidade.</p> <p>No centro temos a representação do menino Jesus que está nu, deitado no chão sobre uma parte do próprio manto da Virgem que está ajoelhada em sinal de adoração. Em veneração está também São José, coma cabeça descoberta (o seu chapéu jaz no chão), apoiado a um cajado, com o joelho direito por terra e uma vela na mão esquerda.</p>
Localização atual:	Estados Unidos da América, Washington, Biblioteca do Congresso.

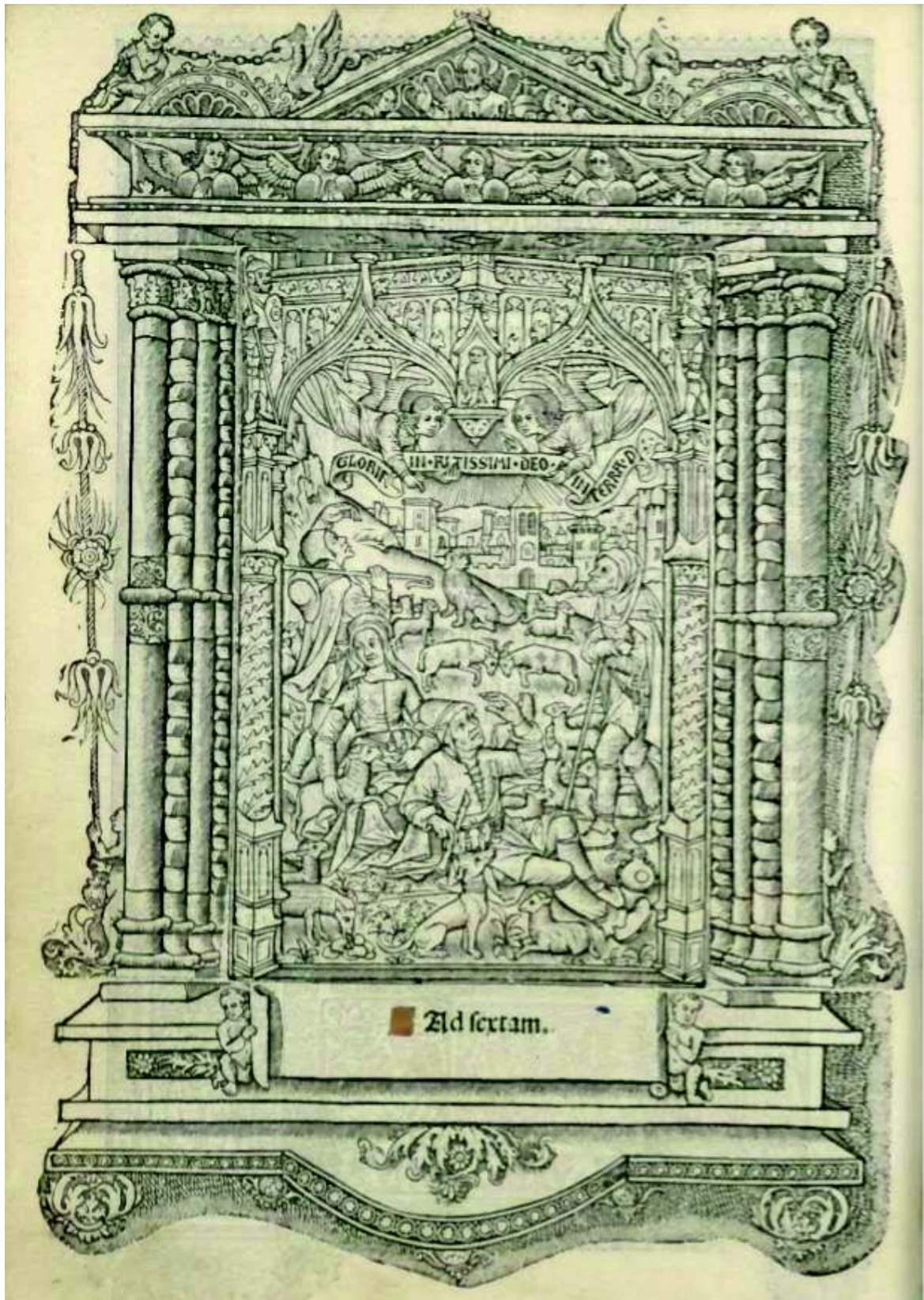
## **O ANÚNCIO AOS PASTORES**





Título da obra:	<i>Hore beate marie v[ir]ginis secu[n]du[m] usu[m] Ro / manum absqu[e] requisitione aliqua cu[m] pluri / bus orationibus in gallico et latine.</i>
Impressor:	Simon Vostre
Local:	Paris.
Data:	C.1515
Gravador:	Jean Pichore
Iconografia:	Anúncio aos Pastores
Técnica:	xilogravura
Dimensões:	23 cm
Descrição:	Gravura com moldura renascentista encimada por friso composto por ovalo e ladeado por uma coluna decorada por elementos vegetalistas. Ao centro surge-nos a representação de três pastores que guardam um rebanho de ovelhas. Estes indivíduos recebem a visita de um anjo que paira sobre as suas cabeças com a mensagem do nascimento do menino Jesus. Em plano de fundo temas a representação da cidade de Belém, o que nos mostra que esta cena se desenrola nos campos desta cidade.
Localização atual:	Estados Unidos da América, coleção privada.





Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de rôme so[n]t au lo[n]g sa[n]s req[ue]rir..</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1502.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Anúncio aos Pastores.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Gravura com moldura renascentista em forma de altar, composta por cornija encimado ao centro por um frontão triangulo, cujo tímpano é decorado por uma representação de Jesus Cristo, ladeado por dois arcos de volta perfeita. Arquitrave decorada com cinco anjos. Pilares laterais de três colunas.</p> <p>Ao centro surge-nos a representação de três pastores que guardam um rebanho de ovelhas. Estes indivíduos recebem a visita de um anjo que paira sobre as suas cabeças com a mensagem do nascimento do Menino Jesus. Em plano de fundo temas a representação da cidade de Belém, o que nos mostra que esta cena se desenrola nos campos desta cidade.</p>
Localização atual:	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.





Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de rôme so[n]t au lo[n]g sa[n]s req[ue]rir..</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	23 de junho de 1507.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Anúncio aos Pastores.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Gravura com moldura renascentista.</p> <p>Ao centro surge-nos a representação de três pastores que guardam um rebanho de ovelhas. Estes indivíduos recebem a visita de um anjo que paira sobre as suas cabeças com a mensagem do nascimento do Menino Jesus. Em plano de fundo temos a representação da cidade de Belém, o que nos mostra que esta cena se desenrola nos campos desta cidade.</p>
Localização atual:	Estados Unidos, Coleção privada.







Título da obra:	<i>Heures à l'usage de Paris toutes au long sans rien requerir avec les heures Sainte Geneviève et la commémoration St [...]</i>
Impressor:	Thielman Kerver.
Local:	Paris.
Data:	1500.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Anúncio aos Pastores.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Gravura com moldura renascentista.</p> <p>Ao centro surge-nos a representação de três pastores que guardam um rebanho de ovelhas. Estes indivíduos recebem a visita de um anjo que paira sobre as suas cabeças com a mensagem do nascimento do Menino Jesus. Em plano de fundo temas a representação da cidade de Belém, o que nos mostra que esta cena se desenrola nos campos desta cidade.</p>
Localização atual:	França, Paris, Biblioteca Nacional da França.

**A FUGA PARA O EGIPTO**

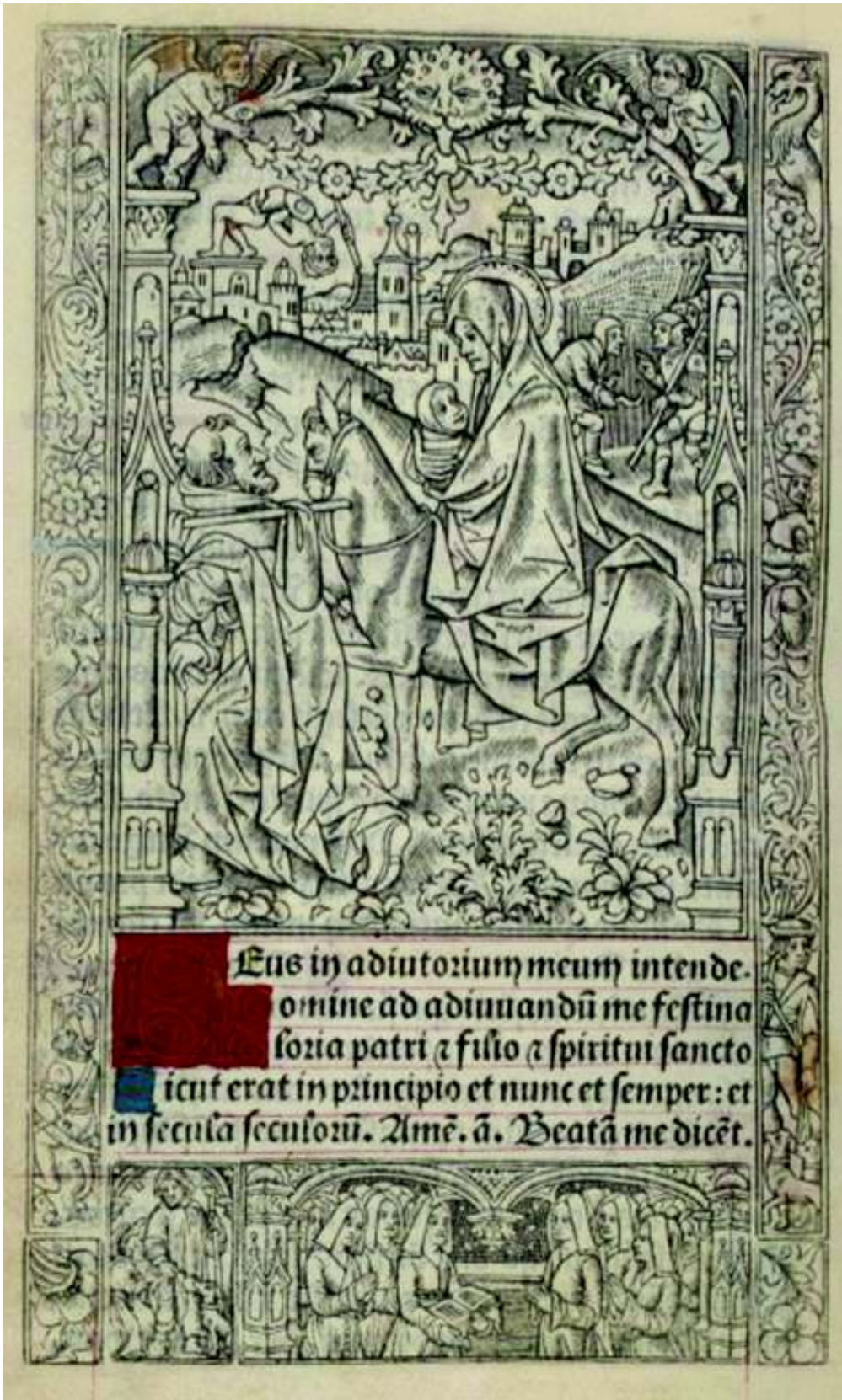


Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de rôme so[n]t au lo[n]g sa[n]s req[ue]rir..</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1502.
Gravador:	n.a..
Iconografia:	A Fuga para o Egipto.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Gravura com moldura renascentista em forma de altar, composta por cornija encimado ao centro por um frontão triangulo, cujo tímpano é decorado por uma representação de Jesus Cristo, ladeado por dois arcos de volta perfeita. Arquitrave decorada com cinco anjos. Pilares laterais de três colunas.</p> <p>A cena central mostra-nos a Virgem Maria que carrega o Menino Jesus, envolto em mantas, no seu colo, montada num burro que é guiado por São José.</p> <p>Em plano de fundo está a representação da cidade de Belém e dos soldados do rei da Judeia, Herodes.</p>
Localização atual:	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.



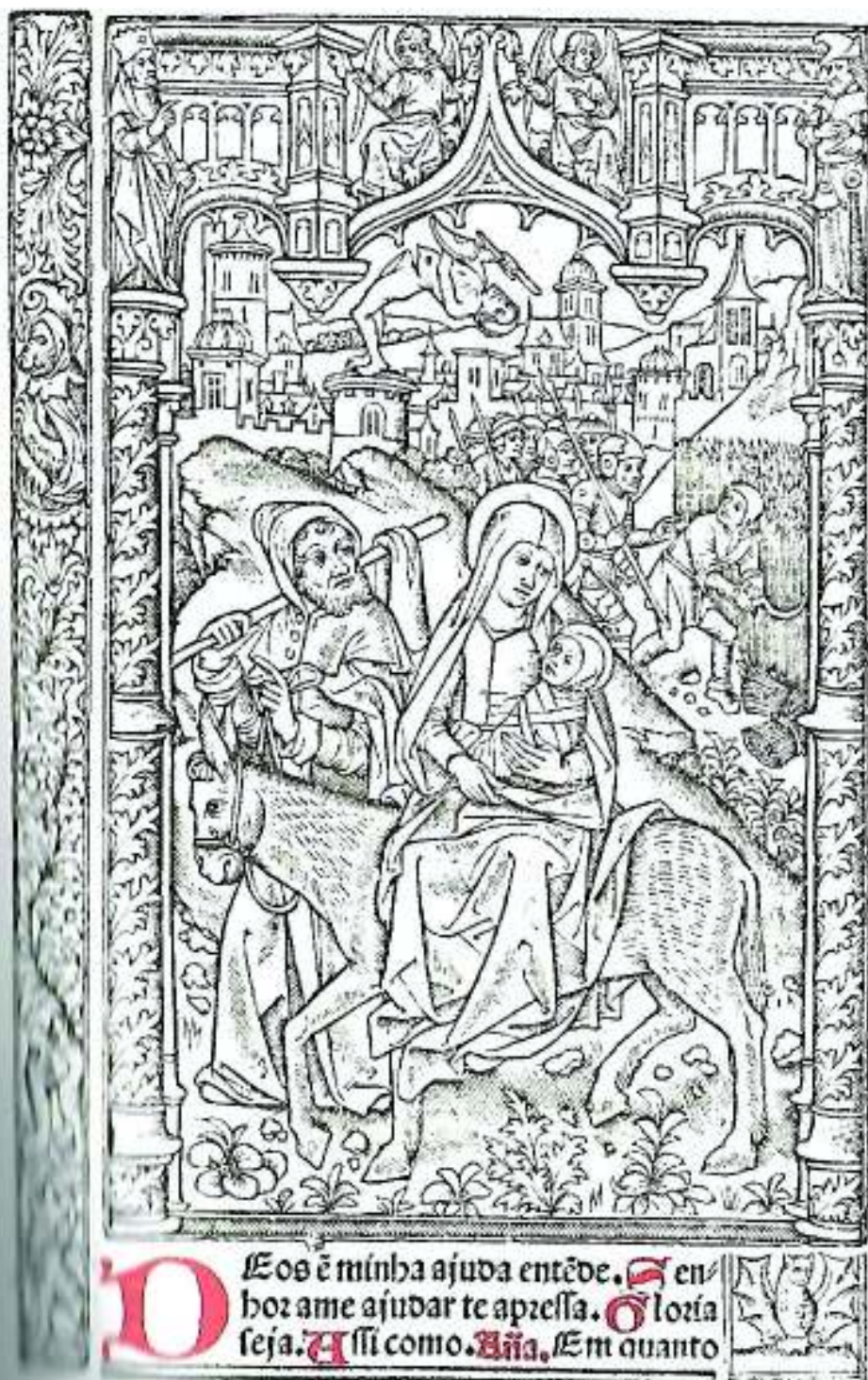
Título da obra:	<i>Livro de Horas segundo costume Romano em Latim com textos em francês e uma oração em espanhol...</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	23 de junho 1507.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	A Fuga para o Egípto.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura que apresenta a Fuga para o Egípto com a Virgem Maria a segurar o Menino Jesus no seu colo, montada num burro que é puxado por S. José.
Localização atual:	Paris, Biblioteca Nacional Francesa.







Título da obra:	<i>Heures à l'usage de Paris toutes au long sans rien requerir avec les heures Sainte Geneviève et la commémoration St [...]</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1500.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	A Fuga para o Egipto.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura que apresenta a Fuga para o Egipto com a Virgem Maria a segurar o Menino Jesus no seu colo, montada num burro que é puxado por S. José.
Localização atual:	França, Paris, Biblioteca Nacional Francesa.



Título da obra:	<i>Heures à l'usage de Paris toutes au long sans rien requerir avec les heures Sainte Geneviève et la commémoration St [...]</i>
Impressor:	Narcisse Brun.
Local:	Paris.
Data:	1 de fevereiro de 1501.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	A Fuga para o Egípto.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>A cena presente nesta gravura mostra-nos a Virgem Maria que carrega o Menino Jesus, envolto em mantas, no seu colo, montada num burro que é guiado por São José.</p> <p>Em plano de fundo está a representação da cidade de Belém e dos soldados do rei da Judeia, Herodes</p>
Localização atual:	Paris, Biblioteca Nacional Francesa.

## A ADORAÇÃO DOS TRÊS REIS MAGOS





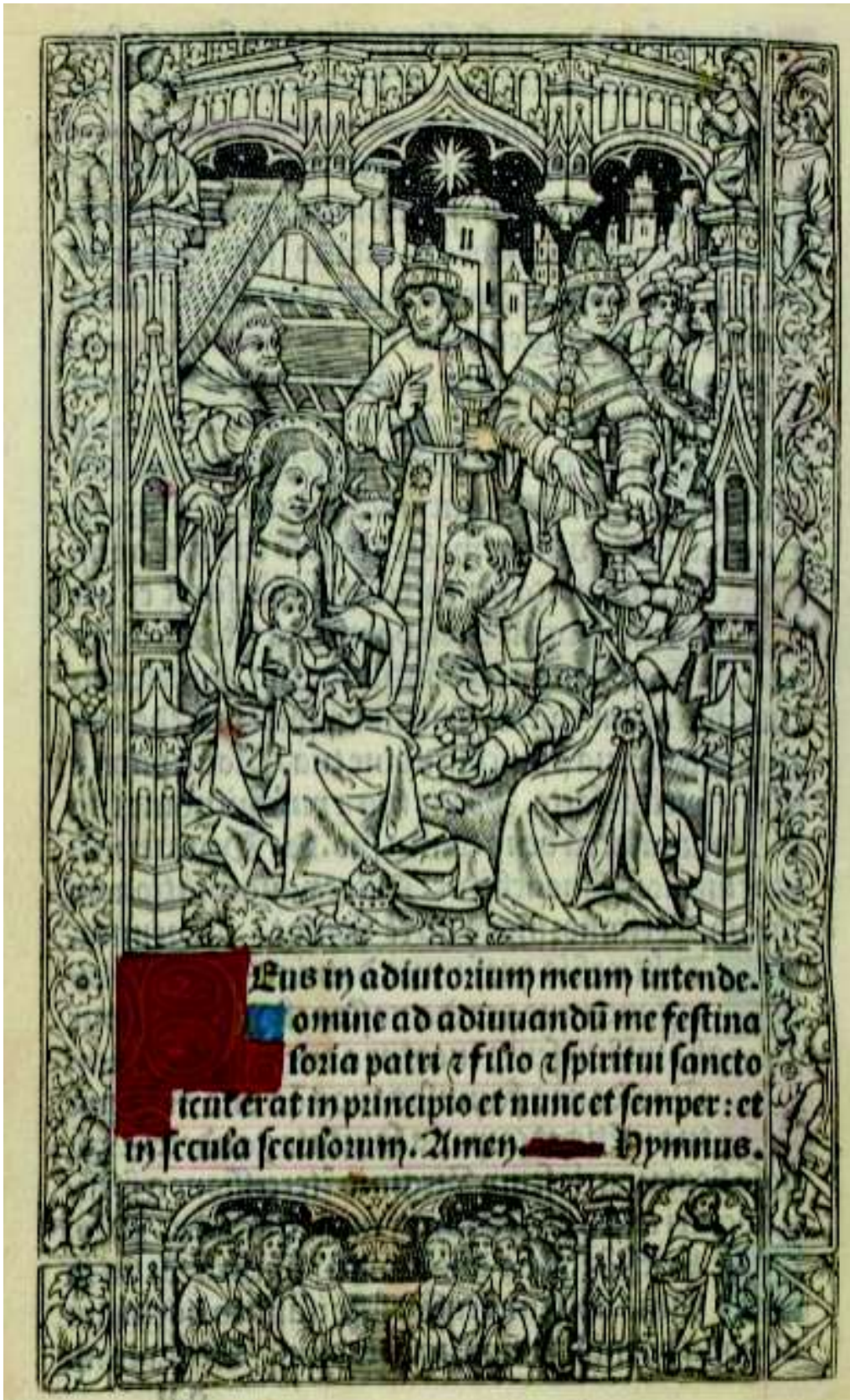
Título da obra:	<i>Hore beate marie v[ir]ginis secu[n]du[m] usu[m] Ro / manum absqu[e] requisitione aliqua cu[m] pluri / bus orationibus in gallico et latine.</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	c. 1515.
Gravador:	Jean Pichore.
Iconografia:	A Adoração dos Três Reis Magos.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura com moldura renascentista encimada por friso composto por ovalo e ladeado por uma coluna decorada por elementos vegetalistas. Ao centro surge a representação do Menino Jesus que está ao colo da Virgem Maria. Perante os dois ajoelha-se um dos Três Reis Magos. Em segundo plano surge os outros dois Reis Magos que seguram as suas oferendas. Em terceiro plano observamos partes da estrutura da manjedoura onde o Menino Jesus nasceu, assim como edifícios da cidade de Belém.
Localização atual:	Estados Unidos da América, coleção privada.



**D**eus in adiutorium meum intende.  
**Q**uia ad adiuvandum me  
**Q**uoniam patri. **hymnus.**



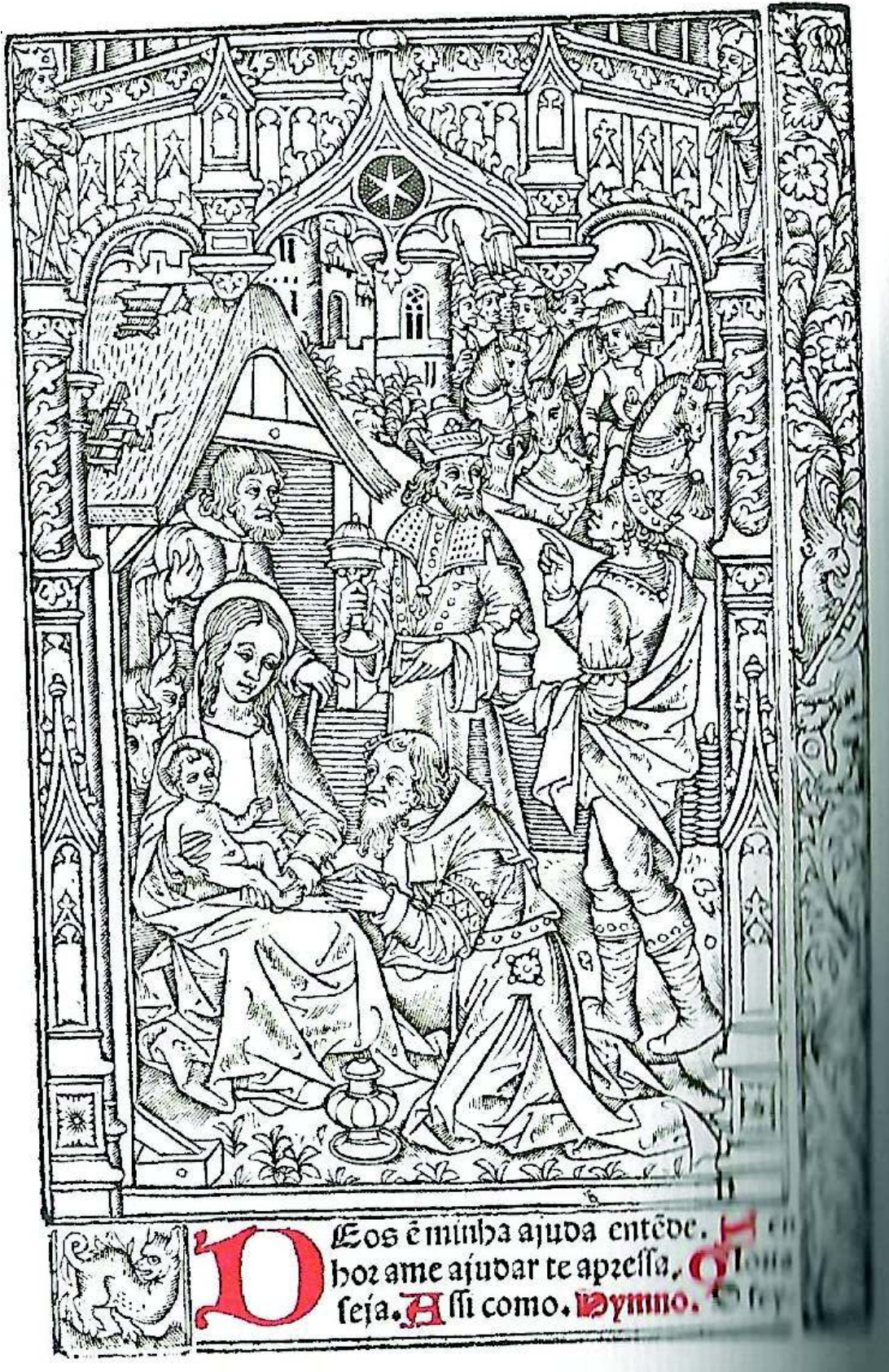
Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de rôme so[n]t au lo[n]g sa[n]s req[ue]rir..</i>
Impressor:	Thielmen Kerver.
Local:	Paris.
Data:	1513.
Gravador:	Jean Pichore.
Iconografia:	A Adoração dos Três Reis Magos.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura que mostra a Virgem Maria a segurar o Menino Jesus enquanto que os Três Reis Magos o presenteiam com as suas ofertas. Esta cena tem como pano de fundo um ambiente renascentista com um arco de volta perfeita com caixotões que abre para um terceiro plano onde se observam vários edifícios.
Localização atual:	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.



**D**eus in adiutorium meum intende.  
Domine ad adiuuandum me festina.  
Gloria patri et filio et spiritui sancto  
qui erat in principio et nunc et semper: et  
in secula seculorum. Amen. Hymnus.

Título da obra:	<i>Heures à l'usage de Paris toutes au long sans rien requerir avec les heures Sainte Geneviève et la commémoration St [...]</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1500.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	A Adoração dos Três Reis Magos.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura que mostra a Virgem Maria a segurar o Menino Jesus enquanto que os Três Reis Magos o presenteiam com as suas ofertas. Esta cena tem como pano de fundo um ambiente renascentista com um arco de volta perfeita com caixotões que abre para um terceiro plano onde se observam vários edifícios.
Localização atual:	Paris, Biblioteca Nacional Francesa.

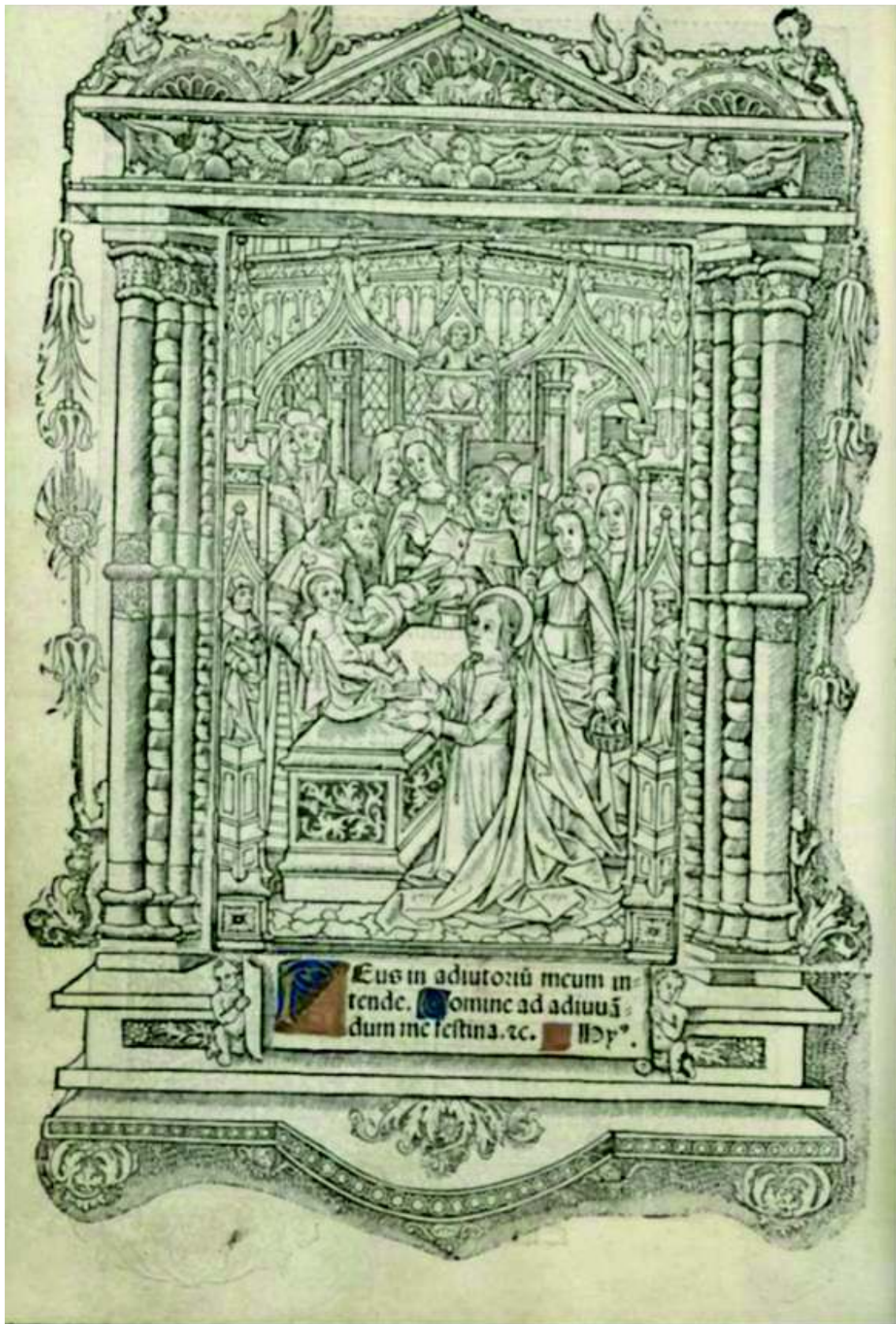




Título da obra:	<i>LIVRO DEHORAS DE NOSSA SENHORA SEGUNDO COSTUME ROMAANO...</i>
Impressor:	Narcisse Brun.
Local:	Paris.
Data:	13 fevereiro 1501.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	A Adoração dos Três Reis Magos.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura que mostra a Virgem Maria a segurar o Menino Jesus enquanto que os Três Reis Magos o presenteiam com as suas ofertas. Esta cena tem como pano de fundo um ambiente renascentista com um arco de volta perfeita com caixotões que abre para um terceiro plano onde se observam vários edifícios.
Localização atual:	Estados Unidos da América, Washington, Biblioteca do Congresso.

## **A APRESENTAÇÃO NO TEMPLO**





Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de rôme so[n]t au lo[n]g sa[n]s req[ue]rir...</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1502.
Gravador:	n.a.
Iconografia:	A Apresentação no Templo.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Gravura com moldura renascentista em forma de altar, composta por cornija encimado ao centro por um frontão triangulo, cujo tímpano é decorado por uma representação de Jesus Cristo, ladeado por dois arcos de volta perfeita. Arquitrave decorada com cinco anjos. Pilares laterais de três colunas.</p> <p>Ao centro temos a representação de um interior gótico onde são contemplados dois arcos conopiais. Ao centro surge-nos um altar. De um dos lados temos a representação da Virgem Maria, do outro o Sacerdote que segura o Menino Jesus. Em último plano surge um grupo de figuras femininas e masculinas de onde se destaca a figura de São José, representado na ponta do altar.</p>
Localização atual:	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.





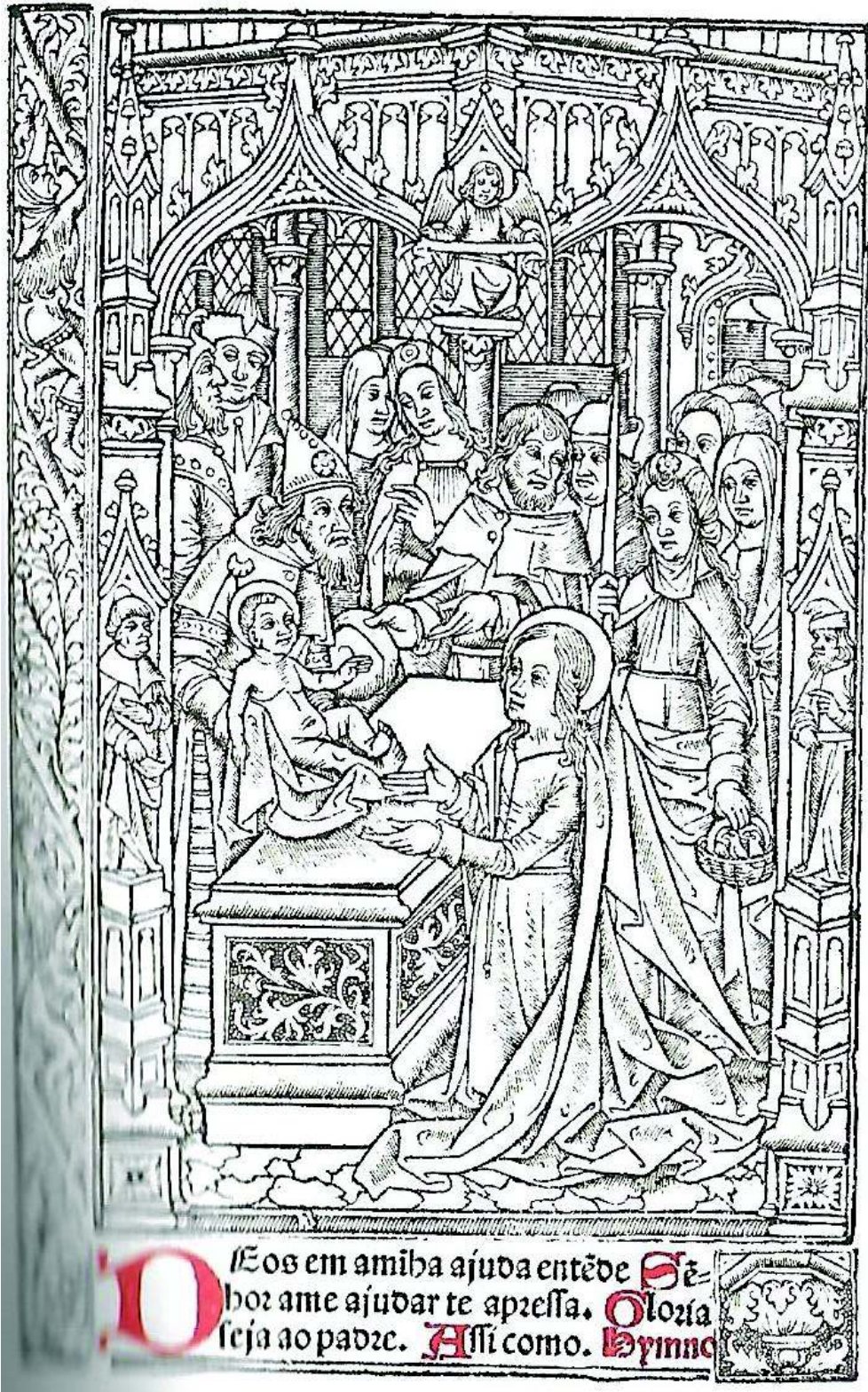
Título da obra:	<i>Livro de Horas segundo costume Romano em Latim com textos em francês e uma oração em espanhol</i>
Impressor:	Thielman Kerver.
Local:	Paris.
Data:	23 de junho 1507.
Gravador:	Jean Pichore.
Iconografia:	A Apresentação no Templo.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura sem moldura que mostra ao centro um altar. De um dos lados temos a representação da Virgem Maria, do outro o Sacerdote que segura o Menino Jesus sobre o altar. Em último plano surge um grupo de figuras femininas e masculinas. Uma das figuras femininas segura um cesto o que remete para a afirmação “Um par de rolas ou dois pombinhos” (Lucas 2:24).
Localização atual:	Estados Unidos da América, Coleção Privada.





Título da obra:	<i>Heures à l'usage de Paris toutes au long sans rien requerir avec les heures Sainte Geneviève et la commémoration St [...]</i>
Impressor:	Thielman Kerver.
Local:	Paris.
Data:	1500.
Gravador:	n.a.
Iconografia:	A Apresentação no Templo.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura sem moldura que mostra ao centro um altar. De frente para o altar temos a representação da Virgem Maria de joelhos. Do outro lado do altar temos o Sacerdote que segura o Menino Jesus sobre o altar. À esquerda do sacerdote temos três figuras masculinas, sendo uma delas S. José. No lado direito temos três figuras femininas e uma delas segura uma cesta com três pássaros que remete para a afirmação “Um par de rolas ou dois pombinhos” (Lucas 2:24).
Localização atual:	Paris, Biblioteca Nacional Francesa.



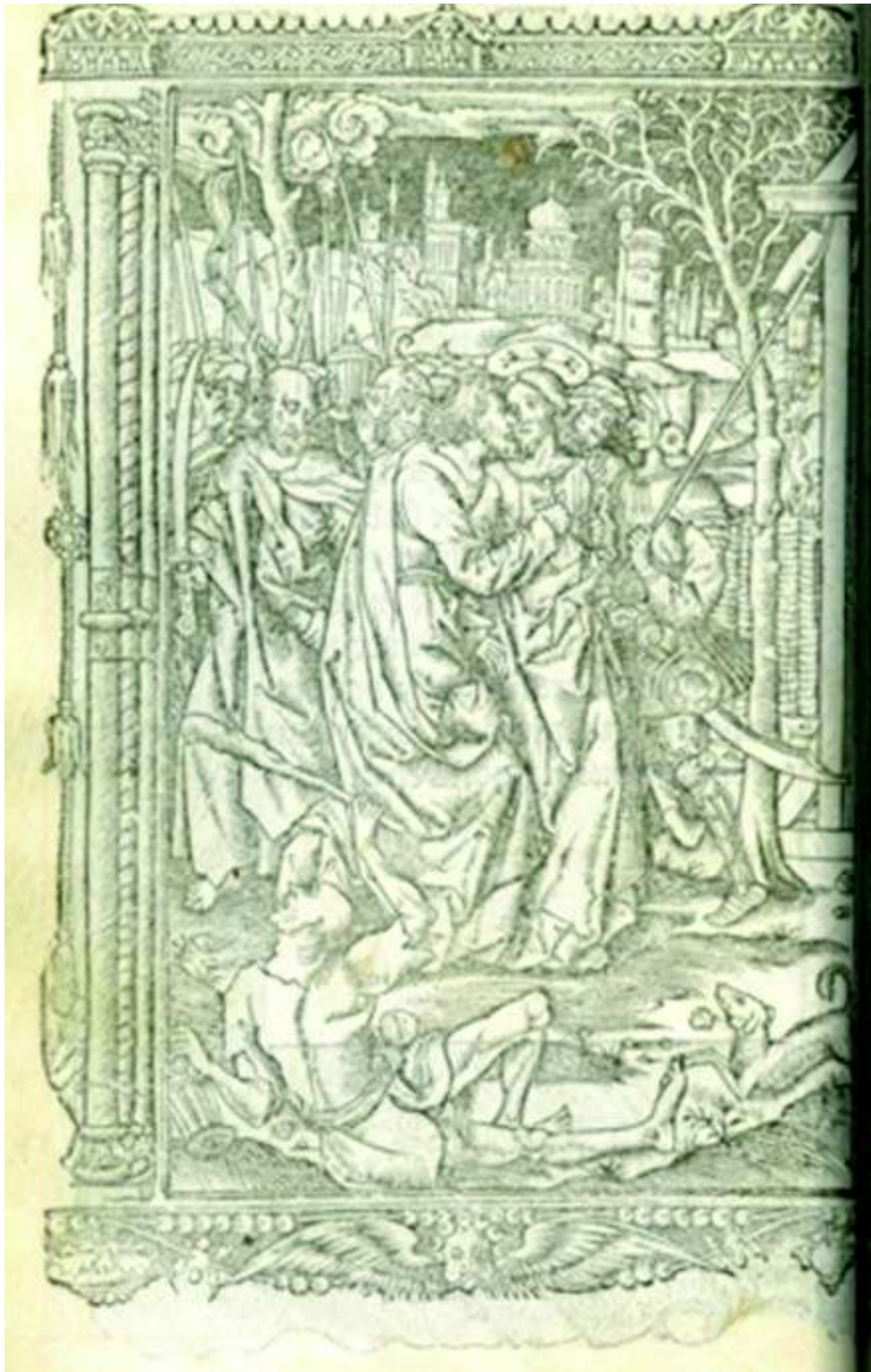


Título da obra:	<i>LIVRO DE HORAS DE NOSSA SENHORA SEGUNDO COSTUME ROMAANO...</i>
Impressor:	Narcisse Brun.
Local:	Paris.
Data:	1 de fevereiro de 1501.
Gravador:	n.a.
Iconografia:	A Apresentação no Templo.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura que nos mostra ao centro a representação de um interior gótico onde são contemplados dois arcos conopíais. Ao centro surge-nos um altar. De um dos lados temos a representação da Virgem Maria, do outro o Sacerdote que segura o Menino Jesus. Em último plano surge um grupo de figuras femininas e masculinas de onde se destaca a figura de São José, representado na ponta do altar.
Localização atual:	Estados Unidos da América, Washington, Biblioteca do Congresso.

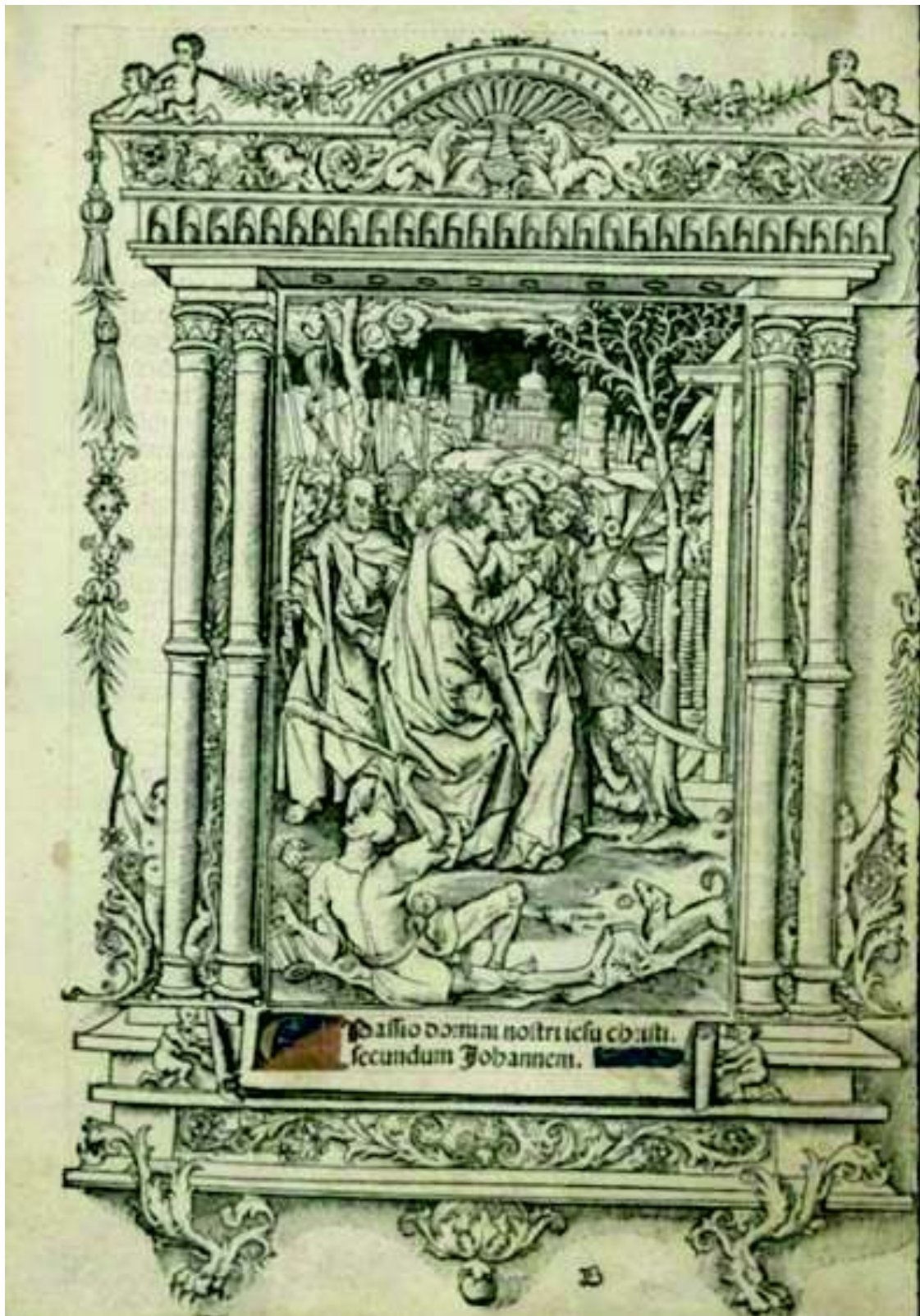
**PRISÃO DE CRISTO E O BEIJO DE JUDAS**



INV. G038

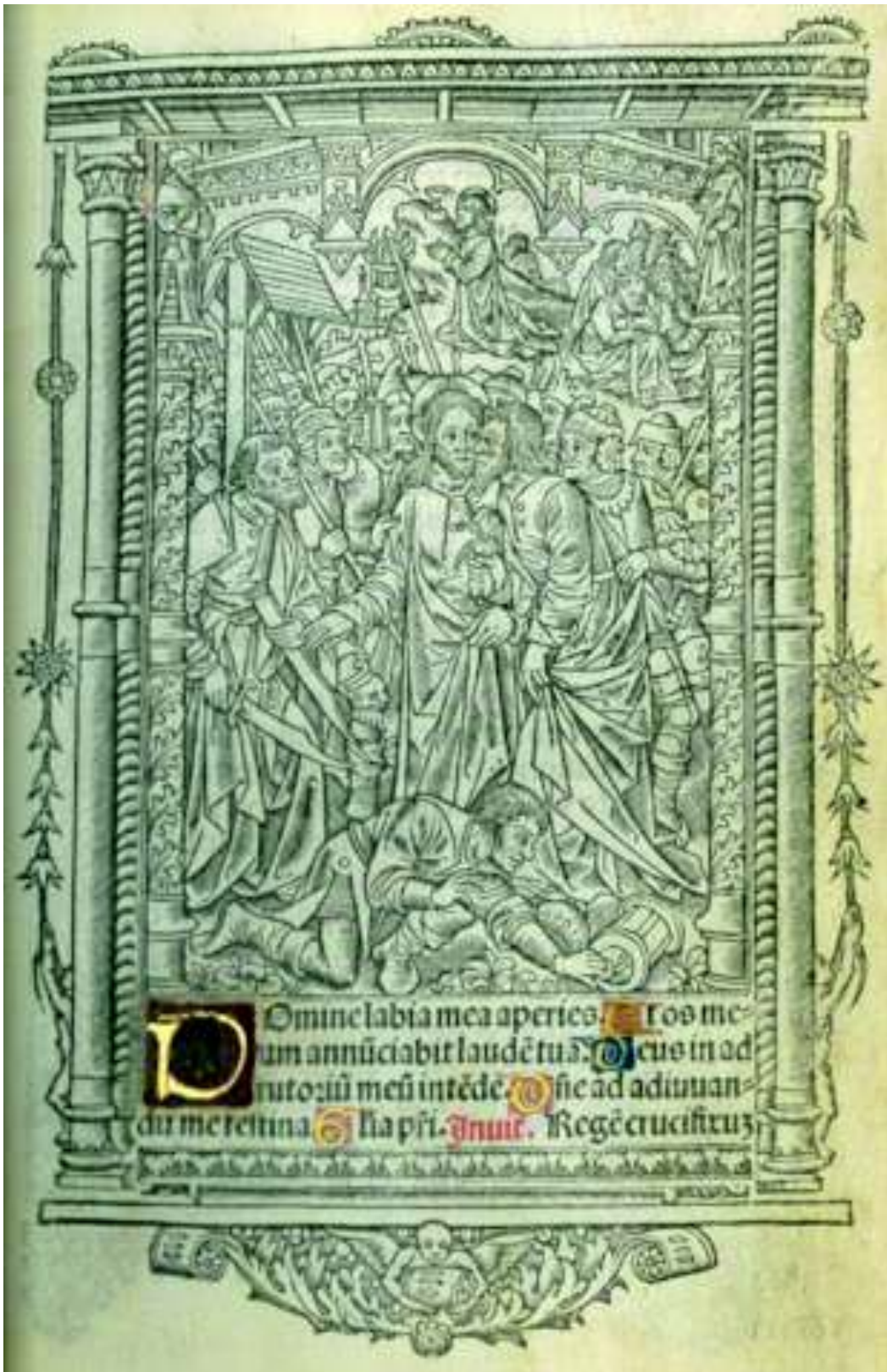


Título da obra:	<i>“SIMON: VOSTRE: / hore beate marie v[ir]ginis secu[n]du[m] usu[m] Ro / manum absqu[e] requisitione aliqua cu[m] pluri / bus orationibus in gallico et latine.”</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1515.
Gravador:	Jean Pichore.
Iconografia:	Prisão de Cristo e o Beijo de Judas.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura com moldura maneirista. Cena que mostra o momento em que Judas Iscariotes através de um beijo na face de Cristo o identifica perante os soldados romanos.
Localização atual:	Coleção privada.





Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de rôme so[n]t au lo[n]g sa[n]s req[ue]rir...</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1502.
Gravador:	Jean Pichore.
Iconografia:	Prisão de Cristo e o Beijo de Judas.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Gravura em moldura maneirista, composta por colunas duplas e friso frontal com arco de volta perfeita, adornado por elementos vegetalistas e grotescos. Em cada um dos cantos do friso encontramos dois <i>putti</i> que seguram uma guirlanda constituída por folhas, borlas e grotescos que pende nas laterais da moldura. A base da moldura é composta por duas secções retangulares que se encontram decoradas por elementos vegetalistas. Numa delas encontramos uma cartela que é segurada por duas figuras.</p> <p>Cena que mostra o momento em que Judas Iscariotes através de um beijo na face de Cristo o identifica perante os soldados romanos.</p>
Localização atual:	Coleção privada.



Título da obra:	<i>Livro de Horas segundo costume Romano em Latim com textos em francês e uma oração em espanhol</i>
Impressor:	Thielman Kerver.
Local:	Paris.
Data:	23 de junho de 1507.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Prisão de Cristo e o Beijo de Judas.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Um enquadramento gótico envolve toda a imagem e no primeiro plano surge a representação do momento em que Judas Iscariotes através de um beijo na face de Cristo o identifica perante os soldados romanos. Em segundo plano surge uma serie de figuras, que dizem respeito a multidão composta por sacerdotes, anciões judeus e pessoas armadas que acompanharam Judas até ao jardim Getsémani.
Localização atual:	Coleção Privada.

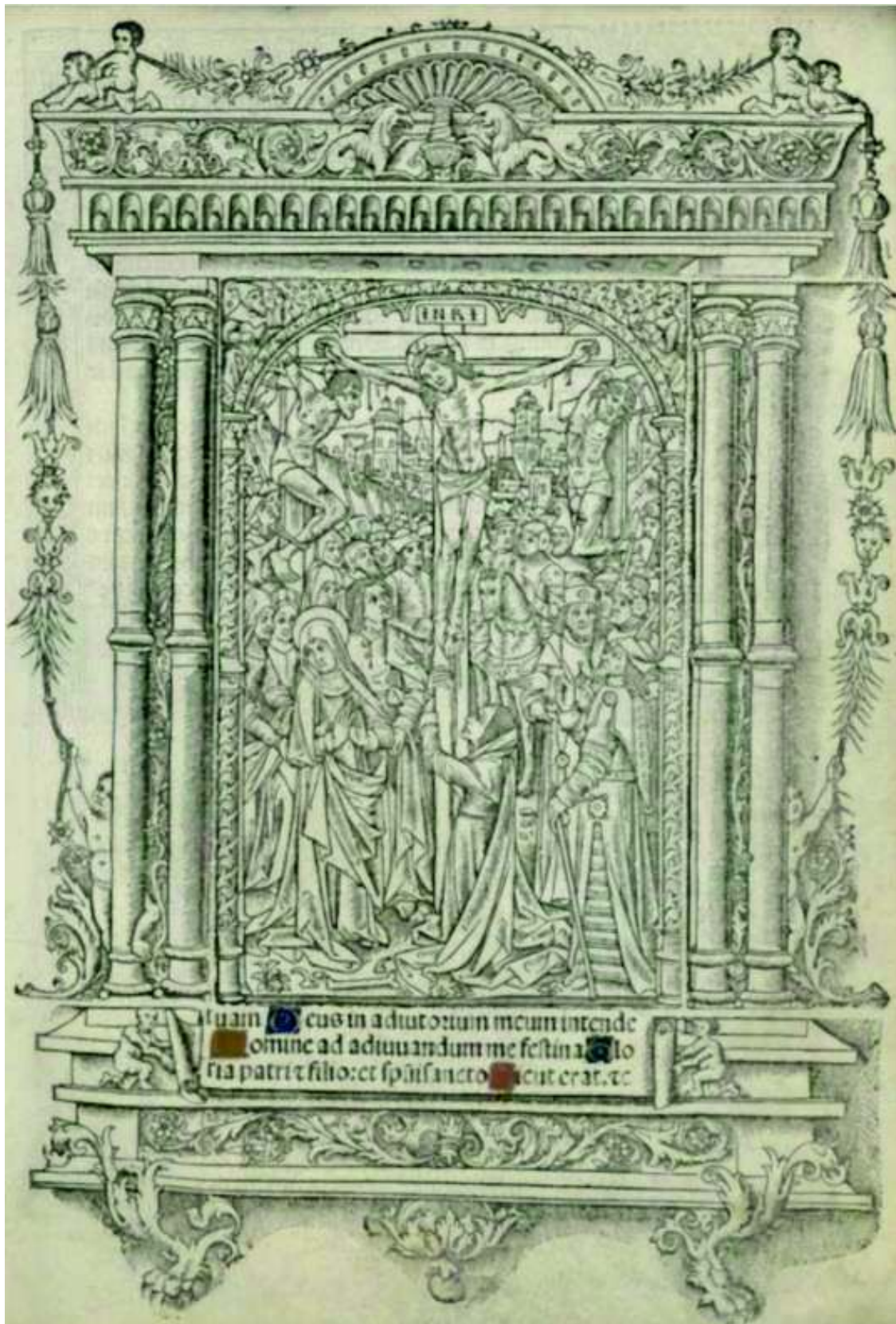




Título da obra:	<i>Livro de Horas de Nossa Senhora segundo costume Romano</i>
Impressor:	Narcisse Brun.
Local:	Paris.
Data:	1501.
Gravador:	n.a.
Iconografia:	Prisão de Cristo e o Beijo de Judas.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Um enquadramento gótico envolve toda a imagem e no primeiro plano surge a representação da figura de Jesus Cristo que é aprisionado enquanto Judas Iscariotes o beija na face. Em segundo plano surge uma serie de figuras, que dizem respeito a multidão composta por sacerdotes, anciões judeus e pessoas armadas que acompanharam Judas até ao jardim Getsémani.
Localização atual:	Estados Unidos da América, Washington, Biblioteca do Congresso.

## CRUCIFICAÇÃO





Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de rôme so[n]t au lo[n]g sa[n]s req[ue]rir..</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1502.
Gravador:	n.a.
Iconografia:	Crucificação.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura em moldura maneirista, composta por colunas duplas e friso frontal com arco de volta perfeita, adornado por elementos vegetalistas e grotescos. Em cada um dos cantos do friso encontramos dois <i>putti</i> que seguram uma guirlanda constituída por folhas, borlas e grotescos que pende nas laterais da moldura. A base da moldura é composta por duas secções retangulares que se encontram decoradas por elementos vegetalistas. Numa delas encontramos uma cartela que é segurada por duas figuras.
Localização atual:	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.



**D**omine labia mea aperi-  
es. **E**t os meū annuncia-  
bit laudem tuam. **D**eus



Título da obra:	<i>Livro de Horas segundo costume Romano em Latim com textos em francês e uma oração em espanhol</i>
Impressor:	Thielman Kerver.
Local:	Paris.
Data:	23 de junho de 1507.
Gravador:	n.a.
Iconografia:	Crucificação.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura sem moldura que mostra ao centro a representação de Cristo pregado na Cruz. No seu lado direito surge a Virgem Maria e ao seu lado esquerdo encontramos um cavalo montado por um soldado. Aos pés da Cruz surge uma figura feminina – Maria Madalena. Em segundo plano surge a representação de uma multidão. Nas laterais temos a representação do Bom e do Mau Ladrão.
Localização atual:	Paris, Biblioteca Nacional da França.



Título da obra:	<i>Heures à l'usage de Paris toutes au long sans rien requerir avec les heures Sainte Geneviève et la commémoration St [...]</i>
Impressor:	Thielman Kerver.
Local:	Paris.
Data:	1500.
Gravador:	n.a.
Iconografia:	Crucificação.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Gravura com moldura gótica que representa o momento pós-morte de Jesus. Cristo é representado ao centro, praticamente nu e pregado na Cruz. Escorre-lhe sangue e água das feridas feitas pelos pregos e pela lança que lhe trespassou o coração. Por cima da cruz de Cristo encontra-se uma placa com a inscrição com a inscrição "I N R I": Iesus Nazareus Rex Iudæorum (Jesus Nazareno, Rei dos Judeus). Nas laterais encontramos a representação dos dois ladrões que estão amarrados na cruz.</p> <p>Aos pés da Cruz de Cristo temos Maria, com as mãos em sinal de oração, amparada por João, o Evangelista, rodeada pelas Santas Mulheres (esquerda). No lado direito surge a representação do centurião romano <i>Longinus</i> que segura a lança do destino para perfurar o tórax de Jesus Cristo.</p>
Localização atual:	Paris, Biblioteca Nacional da França.





Título da obra:	<i>LIVRO DE HORAS DE NOSSA SENHORA SEGUNDO COSTUME ROMAANO...</i>
Impressor:	Narcisse Brun.
Local:	Paris.
Data:	13 de fevereiro de 1501.
Gravador:	n.a.
Iconografia:	Crucificação.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Gravura com moldura gótica que representa o momento pós-morte de Jesus. Cristo é representado ao centro, praticamente nu e pregado na Cruz. Escorre-lhe sangue e água das feridas feitas pelos pregos e pela lança que lhe trespassou o coração. Por cima da cruz de Cristo encontra-se uma placa com a inscrição com a inscrição “I N R I”: Iesus Nazarenus Rex Iudæorum (Jesus Nazareno, Rei dos Judeus). Nas laterais encontramos a representação dos dois ladrões que estão amarrados na cruz.</p> <p>Aos pés da Cruz de Cristo temos Maria, com as mãos em sinal de oração, amparada por João, o Evangelista, rodeada pelas Santas Mulheres (esquerda); Maria Madalena, de joelhos, abraçada à cruz – apresenta o lenço descaído, deixando a cabeça a descoberto, demonstrativo da sua condição (centro da imagem); Sacerdotes e acusadores (esquerda). Todos estão rodeados por observadores e por militares (vendo-se as lanças no ar). Ao fundo surge a representação da cidade de Jerusalém.</p>
Localização atual:	Estados Unidos da América, Washington, Biblioteca do Congresso.

## **A DEPOSIÇÃO DE CRISTO**





Título da obra:	<i>Hore beate marie v[ir]ginis secu[n]du[m] usu[m] Ro / manum absqu[e] requisitione aliqua cu[m] pluri / bus orationibus in gallico et latine.</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	c.1515.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	A deposição de Cristo.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Gravura com moldura renascentista que mostra um dos episódios da Paixão de Jesus Cristo no qual o seu corpo é colocado no túmulo. Cena num ambiente gótico composta por oito figuras em volta do corpo de Cristo.
Localização atual:	Europa, coleção privada.







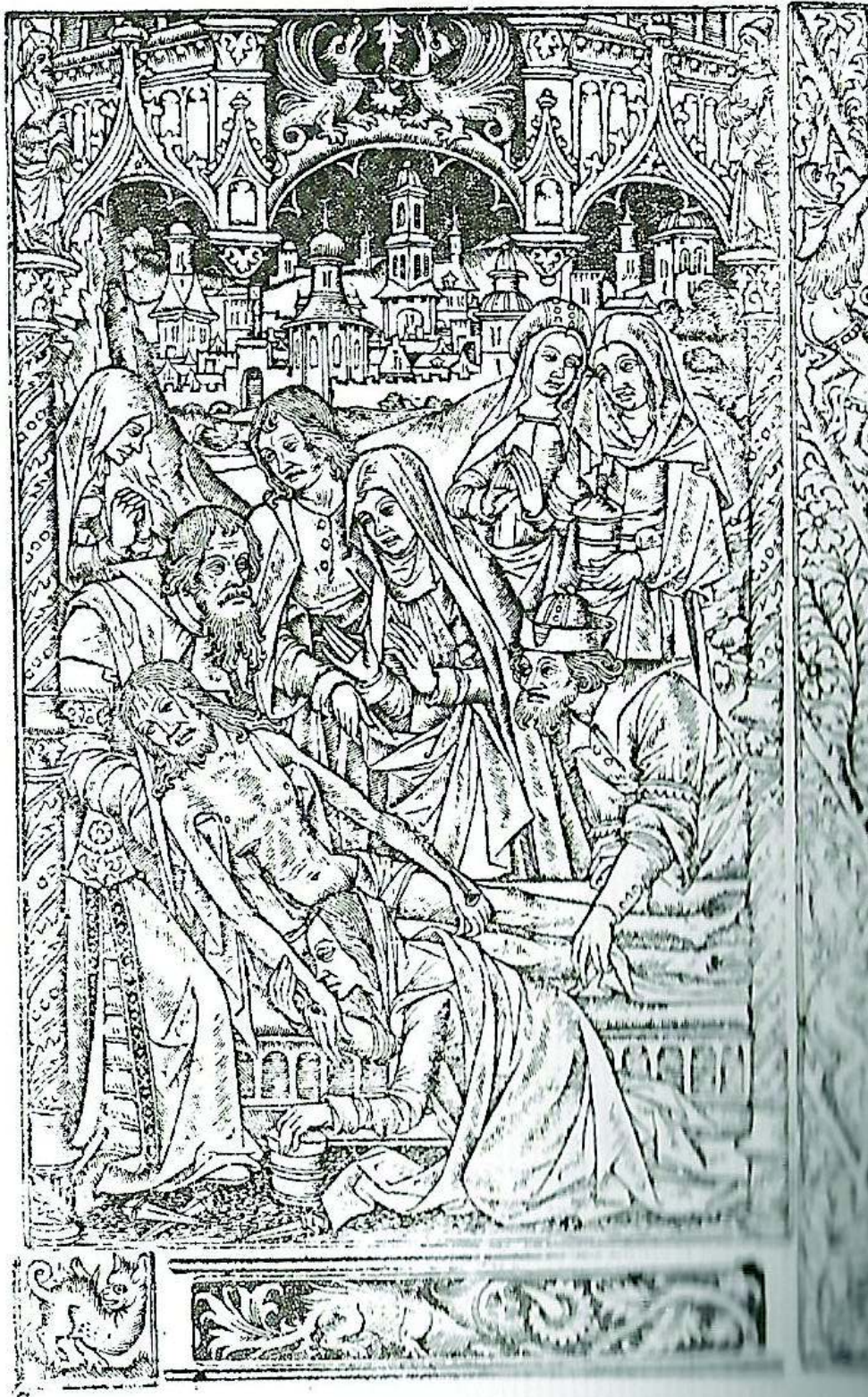
Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de rôme so[n]t au lo[n]g sa[n]s req[ue]rir..</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1502.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	A deposição de Cristo.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Gravura em moldura maneirista, composta por colunas duplas e friso frontal com arco de volta perfeita, adornado por elementos vegetalistas e grotescos. Em cada um dos cantos do friso encontramos dois <i>putti</i> que seguram uma guirlanda constituída por folhas, borlas e grotescos que pende nas laterais da moldura. A base da moldura é composta por duas secções retangulares que se encontram decoradas por elementos vegetalistas. Numa delas encontramos uma cartela que é segurada por duas figuras.</p> <p>Cena que se desenrola num espaço gótico, onde se observam dois arcos conopiais, que mostra um dos episódios da Paixão de Jesus Cristo no qual o seu corpo é colocado no túmulo. Cena composta por oito figuras em volta do corpo de Cristo.</p>
Localização atual:	Portugal, Biblioteca Nacional de Portugal.



**Rz.** Corde et animo christo canam<sup>9</sup> gloriam. In  
his sacris solenniis precepsi saluatoris nostri se-  
pulchri. v. Omnes in vnum cōgregati collaude-  
mus dominū iesum christū. In his. .cc. vs<sup>9</sup>. Jesu

Título da obra:	<i>Ces presentes heures a l'usage de Lion toutes au long sans req[ue]rir: avec les figures de lapocalypse : la vie de Thobie...</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1513.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	A deposição de Cristo.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Página de um Livro de Horas composta por tarjas decoradas com grotescos, <i>puttis</i> e fitas. Ao centro encontramos uma gravura com moldura maneirista que mostra um dos episódios da Paixão de Jesus Cristo no qual o seu corpo é colocado no túmulo. Cena representada num ambiente gótico composta por oito figuras em volta do corpo de Cristo.
Localização atual:	Paris, Biblioteca Nacional da França.





Título da obra:	<i>LIVRO DE HORAS DE NOSSA SENHORA SEGUNDO COSTUME ROMAANO...</i>
Impressor:	Narcisse Brun.
Local:	Paris.
Data:	1 de fevereiro de 1501.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	A deposição de Cristo.
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Cena representada num ambiente gótico composta por oito figuras em volta do corpo de Cristo.
Localização atual:	Estados Unidos da América, Washington, Biblioteca do Congresso.

**CENAS CINEGÉTICAS – tarjas verticais**



INV. G050



Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de rôme so[n]t au lo[n]g sa[n]s req[ue]rir...</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1502.
Gravador:	n.a.
Iconografia:	Cenas cinegéticas (Dois caçadores com os cães; o veado; os caçadores na floresta).
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Tarja de uma página de um Livro de Horas onde observamos dois caçadores acompanhados por cães, um veado envolto em folhagens, um caçador agachado de lança na mão e dois caçadores escondidos entre folhagens.
Localização atual:	Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.

INV. G051



Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de rôme so[n]t au lo[n]g sa[n]s req[ue]rir...</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1513.
Gravador:	n.a.
Iconografia:	Cenas cinegéticas (dois caçadores com cães; o veado; os caçadores na floresta).
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Tarja de uma página de um Livro de Horas onde observamos dois caçadores acompanhados por cães, um veado envolto em folhagens, e três caçadores com lanças, escondidos entre folhagens.
Localização atual:	Paris, Biblioteca Nacional da França

INV. G052



CCXXXI

Título da obra:	<i>LIVRO DE HORAS DE NOSSA SENHORA SEGUNDO COSTUME ROMAANO...</i>
Impressor:	Narcisse Brun.
Local:	Paris.
Data:	1 de fevereiro de 1501.
Gravador:	n.a.
Iconografia:	Cenas cinegéticas (dois caçadores com cães; o veado; os caçadores na floresta).
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Tarja de uma página de um Livro de Horas onde observamos dois caçadores acompanhados por cães, um veado envolto em folhagens, e três caçadores com lanças, escondidos entre folhagens.
Localização atual:	Estados Unidos da América, Washington, Biblioteca do Congresso.



INV. G053



Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de rôme so[n]t au lo[n]g sa[n]s req[ue]rir...</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1513.
Gravador:	n.a.
Iconografia:	Cenas cinegéticas (um caçador a tocar uma trompa de caça; os cães atacam o veado; os caçadores na floresta).
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Tarja de uma página de um Livro de Horas onde observamos um caçador acompanhado por três cães, de lança na mão e a tocar uma trompa de caça, num ambiente de floresta que é caracterizado pelas folhagens da árvore que paira sobre a sua cabeça</p> <p>Ao centro da tarja observamos um veado a ser atacado por cinco cães.</p> <p>No cimo da tarja observamos três caçadores com lanças no meio de folhagens.</p>
Localização atual:	Paris, Biblioteca Nacional da França.

INV. G054



CCXXXV

Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de rôme so[n]t au lo[n]g sa[n]s req[ue]rir...</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1502.
Gravador:	n.a.
Iconografia:	Cenas cinegética (Toque da trompa de caça; o ataque ao veado; os caçadores na floresta).
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Tarja de uma página de um Livro de Horas onde observamos um caçador acompanhado por três cães, de lança na mão e a tocar uma trompa de caça, num ambiente de floresta que é caracterizado pelas folhagens da árvore que paira sobre a sua cabeça.</p> <p>Ao centro da tarja observamos um veado a ser atacado por cinco cães.</p> <p>No cimo da tarja observamos três caçadores com lanças no meio de folhagens.</p>
Localização atual:	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.



z este  
a este  
de ds  
anjo.  
egun  
**evan**  
fa ati

nacl  
e de  
des  
ierō  
dizē  
açi-  
nos  
ella  
o  
do  
d9  
ia=  
po  
ter  
o=  
e=  
ra  
u  
ia

Título da obra:	<i>LIVRO DE HORAS DE NOSSA SENHORA SEGUNDO COSTUME ROMAANO...</i>
Impressor:	Narcisse Brun.
Local:	Paris.
Data:	1 de fevereiro de 1501.
Gravador:	n.a.
Iconografia:	Cenas cinegética (Toque da trompa de caça; o ataque ao veado; os caçadores na floresta).
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	<p>Tarja de uma página de um Livro de Horas onde observamos um caçador acompanhado por três cães, de lança na mão e a tocar uma trompa de caça, num ambiente de floresta que é caracterizado pelas folhagens da árvore que paira sobre a sua cabeça.</p> <p>Ao centro da tarja observamos um veado a ser atacado por cinco cães.</p> <p>No cimo da tarja observamos três caçadores com lanças no meio de folhagens.</p>
Localização atual:	Estados Unidos da América, Washington, Biblioteca do Congresso.



**CENAS CINEGÉTICAS – tarjas horizontais**

INV. G056



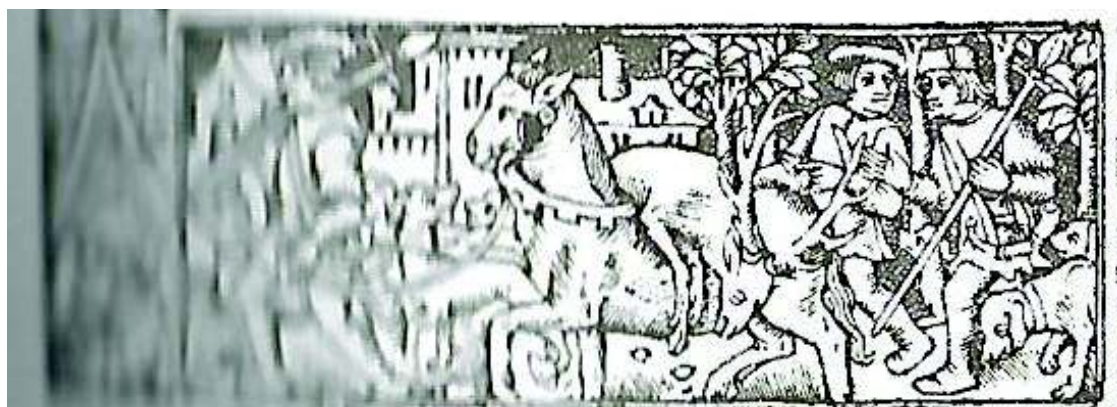
Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de rôme so[n]t au lo[n]g sa[n]s req[ue]rir..</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1502.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Cenas cinegética (o veado é atacado).
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Tarja de um <i>Livro de Horas</i> onde observamos um veado a ser atacada por cães enquanto que um grupo de quatro caçadores se prepara para intercetar a presa com uma lança.
Localização atual:	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.

INV. G057



Título da obra:	<i>Ces presentes heures a lusaige de Lion toutes au long sans req[ue]rir : avec les figures de lapocalipse : la vie de Thobie...</i>
Impressor:	Simon Vostre.
Local:	Paris.
Data:	1513.
Gravador:	Philippe Pigouchet.
Iconografia:	Cenas cinegética (o veado é atacado).
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Tarja de um <i>Livro de Horas</i> onde observamos um veado a ser atacada por cães enquanto que um grupo de quatro caçadores se prepara para intercetar a presa com uma lança.
Localização atual:	Paris, Biblioteca Nacional de França.

INV. G058





Título da obra:	<i>LIVRO DE HORAS DE NOSSA SENHORA SEGUNDO COSTUME ROMAANO...</i>
Impressor:	Narcisse Brun.
Local:	Paris.
Data:	1 de fevereiro de 1501.
Gravador:	n.a.
Iconografia:	Cenas cinegética (o veado é atacado).
Técnica:	Xilogravura.
Dimensões:	23 cm.
Descrição:	Tarja de um Livro de Horas onde observamos um veado a ser atacada por cães enquanto que um grupo de quatro caçadores se prepara para intercetar a presa com uma lança.
Localização atual:	Estados Unidos da América, Washington, Biblioteca do Congresso.

### 3 – INVENTÁRIO DE PEÇAS DE MARFIM DA ANTIGA SERRA LEOA

#### A ficha de inventário

##### Os campos

Cada objeto sape será apresentado em ficha de inventário própria. Os campos que dela fazem parte são o resultado de uma adaptação das *Normas do Inventário da Escultura* à problemática em mãos. Foram suprimidos campos como “Super categoria” e “Categoria”, pois todo o nosso *corpus* diz respeito a artes plásticas e artes decorativas e à categoria de escultura. Ao todo temos quinze campos: Número de inventário (INV.), Imagem; Tipologia; Materiais; Técnicas; Local de origem; Datação; Localização; Coleção; Número de inventário institucional; Dimensões; Descrição; Historial; Referências bibliográficas e Outras imagens.

**Número de inventário (INV.):** este é o número que demos a cada peça no nosso inventário, e o mesmo surge referido no nosso texto quando nos referimos as peças em análise. Este é composto por três dígitos 000.

**Imagem:** este diz respeito as fontes iconográficas do objeto em estudo. Apresentar-se-ão na maioria dos casos fotografias, no entanto há objetos que chegaram ate nós apenas através de gravuras.

**Tipologia:** neste inventário surgem apenas quatro tipologias distintas de objetos. Olifantes, polvorinhos, hostiários e saleiros

**Materiais:** a matéria prima predominante na confecção destes objetos é o marfim. No entanto existem alguns objetos que apresentam componentes em ferro, nomeadamente os polvorinhos. É através dessa componente que conseguimos datar o reaproveitamento destas peças.

**Técnicas:** estas peças apresentam uma decoração dividida em trabalhos em alto e outros em baixo-relevo.

**Local de origem:** para estes objetos é a Antiga Serra Leoa.

**Datação:** ano (através de uma base documental – contrato, encomenda, pagamentos ou examinação – ou na maioria dos casos através de uma inscrição na própria peça). Na ausência de documentação, o campo será preenchido com uma aproximação factual, tendo em conta o período de produção de peças semelhantes, comparações estilísticas.

Estas informações serão tomadas de investigação já feitas pela historiografia de arte não sendo nosso objetivo, neste trabalho, datar peças.

**Localização:** este ponto prende-se com a localização atual do objeto, uma vez que a maioria dos objetos em análise se encontram dispersos por coleções de todo o mundo. Neste ponto optamos por apresentar as informações na seguinte ordem. Cidade /País.

**Coleção:** este ponto diz respeito à atual localização dos objetos. Este inventário é constituído por objetos de coleções públicas e também de coleções privadas.

**Número de inventário institucional:** trata-se da marca de propriedade constituída por um número de atribuição, muitas vezes precedido das iniciais da própria instituição.


**Dimensões:** serão apresentadas em centímetros (cm). E são relativas ao comprimento e a altura. Assumimos, as medidas que figuram nos catálogos de exposição ou nos inventários disponíveis.

**Descrição:** realizada do geral para o particular. Atendasse que nos objetos que conseguimos ter acesso realizamos uma análise mais elaborada. Os que apresentam uma análise menos pormenorizada é fruto das imagens que nos chegaram e das referências bibliográficas, nomeadamente catálogos de exposições onde foram apresentados e descritos.

**Historial:** este ponto tende em apresentar a informação referente a história da peça. Nomeadamente os anteriores proprietários ou referências documentais a mesma. Num conjunto de peças a informação mais relevante diz respeito à presença em leilões de arte. A informação presente neste ponto foi retirada dos catálogos por nós utilizados e que podem ser consultados na bibliografia em anexo.

**Referências bibliográficas:** aqui serão apresentadas as referências ao mesmo objeto noutras dissertações, teses, catálogos de exposições e bibliografia relevante para o estudo dos marfins luso-africanos.

**Outras imagens:** este ponto apresentará fotografias de detalhes da peça, sempre que possível.

INV.	001
Imagem	 <p>Fig. A1.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Turim. Itália.
Coleção:	Armario Real.
Número de inventário institucional:	Q.10.
Dimensões:	63 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido em forma de um dente de elefante, decorado em baixo-relevo com cenas cinegéticas. Decoração repartida em oito secções divididas entre si por frisos torcidos, lisos e outros decorados com fileiras de contas.</p> <p>A extremidade mais fina do olifante é talhada em forma da cabeça de um cão “raivoso” que morde o bocal. Este é composto por uma forma troncónica. Na outra extremidade – a mais larga – que diz respeito a última secção encontramos o brasão real de Portugal que pende de uma árvore frondosa e é ladeado por dois unicórnios.</p>

Após a terceira secção – constituída por bandas dispostas obliquamente e intervaladas com linhas perladas – surge a primeira cena cinegética onde se observa vários animais selvagens. É aqui que surge o primeiro anel de suspensão, este em forma de crocodilo. Do mesmo modo, a secção ocupada com entrelaçamento de lançarias é antecipada para a aqui de modo a anteceder a representação da primeira cena cinegética. Com isto, a separação entre a segunda e a terceira cena de caça é realizada por uma “pulseira” de cordas entrelaçadas e com decoração perlada na diagonal, localizada sob um segundo anel de suspensão zoomórfico em forma de um basilisco.


A primeira cena cinegética surge na quarta secção e apresenta vários animais selvagens sendo possível detetar num dos lados um leão e no outro um elefante de pequeno porte envoltos em folhas estilizadas. Surge-nos aqui a primeira autorreferência ao animal que carrega a matéria-prima que permitiu realizar este artefacto.


A segunda cena cinegética surge na quinta secção e apresenta na parte convexa um caçador que toca uma trompa de caça. Esta cena ao ser decalcada apresenta a seguinte organização: Ao centro temos o caçador que toca uma trompa de caça que segura com a sua mão esquerda a trela de um animal feroz. Já na sua mão direita segura uma lança. À esquerda do caçador que toca uma trompa de caça, e junto do animal surge um caçador que aponta uma flecha. À direita do caçador que toca uma trompa de caça observamos um homem que veste à europeia e que puxa um cavalo. Este cavalo tem sobre o seu lombo o corpo morto de um cervo de longas hastes.

A terceira cena cinegética é separada da anterior por uma “pulseira” de cordas interlaçadas – é a mais elaborada e encontra-se na sexta secção decorativa deste olifante. Esta também apresenta um caçador que toca uma trompa de caça na zona convexa da estrutura de marfim. O representado segura com a sua mão direita uma lança e à sua esquerda segura um cão por uma trela. À direita deste caçador temos representada uma cena onde observamos um sujeito montado num


	<p>cavalo. Este traja à europeia com armadura e elmo na cabeça e segura na sua mão direita uma longa lança. Atrás do cavalo surge, a pé, um sujeito. Destaca-se a representação de todos os apetrechos que um cavalo tem na hora de montar. Contudo surge ainda a representação de um coelho – comum em cenas de caça – mas que se encontra posicionado numa representação completamente contraria à do cavaleiro o que nos permite justificar que os artesões africanos que laboravam estas peças tinham um horror ao vazio. Já na esquerda do caçador observamos uma cena cinegética onde é visível a representação de um cervo de longas hastes a alimentar-se de uma planta estilizada. Este está prestes a ser capturado pois um caçador acabou de o encontrar e está a utilizar um olifante em forma de cornucópia – uma autorreferência – para comunicar aos restantes caçadores que encontrou o animal. Com isto podemos supor que a narrativa desta cena antecede a que encontramos na quinta secção e que apresenta um cervo de longas hastes morto e a ser carregado por um cavalo.</p> <p>A sétima secção apresenta um friso de enrolamentos vegetalista com felinos e encontra-se separada da sexta e da oitava secção por pequenos frisos geométricos estilizados que são ladeados por contornos perlados.</p> <p>Na oitava e última secção encontramos as armas da casa de Avis-Beja, acompanhada pela esfera armilar e pela cruz da ordem de santiago.</p>
Historial:	<p>Registado num inventário datado de 1832 do museu de Antiguidades como “Um dente de elefante com muitas figuras”. Os autores acreditam que esta peça tenha pertencido ao Duque de Saboia uma vez que em 1521 se realizou o casamento da Infanta D. Beatriz, filha do Rei D. Manuel I de Portugal, com Carlos III de Saboia (Bassani e Fagg, 1988:235)</p>



Referências bibliográficas :	Curnow, 1983: 409 e 410 (cat. 019); Pinto, 1983: 92 (cat.019); Bassani e Fagg, 1988: 56, 95, 102, 114, 115, 117, 143 e 235 (cat.081); Bassani, 2005: 259 - 272 (cat. 30b); Levenson, 2007: 152 (cat. A-5);
Outras imagens:	 <p data-bbox="443 734 1359 808">Fig. A2.</p>

INV.	002
Imagem	 <p>Fig. A3.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Paris. França.
Coleção:	Museu du Quai Branly.
Número de inventário institucional:	71.1933.6.1 D.
Dimensões:	77 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro esculpido na forma de um dente de elefante, decorado em oito secções divididas entre si por frisos torcidos, lisos e outros, decorados com fileiras de contas.</p> <p>Na extremidade mais fina observamos a cabeça de um animal que engole uma forma troncónica – o bocal. Segue-se uma decoração composta por um friso composto por secções circulares duplas, que apresentam uma decoração espiralada com fiadas de perolas que acompanham o movimento já descrito.</p>

	<p>Na primeira secção decorativa observa-se um cervo a ser atacado por cães. A delimitar esta cena temos um friso encordado que se interceta regularmente a meio. A segunda cena cinegética surge na secção seguinte, tal como a anterior, diz respeito a uma caça ao cervo, contudo esta é emoldurada por uma serie de elementos vegetalistas que formalizam um ambiente florestal. A cena é delimitada por um friso torcido composto por cordas entrelaçadas, ao qual segue a terceira cena cinegética onde é representado um centauro, dragões, unicórnios e águias. Segue-se uma terceira cena com uma decoração composta por elementos vegetalistas que é delimitada por dois frisos decorados.</p> <p>A última secção decorativa apresenta uma decoração cinegética onde se observa uns vários animais dos quais se destaca um elefante.</p>
Historial:	<p>Em 1983 Kathy Curnow apresenta-o através de uma fotografia que fazia parte do acervo do museu do Homem de Paris, e denomina-o como sendo um artefacto pertencente a uma coleção privada. A mesma informação é repetida em 1985 por Susan Davidson. Em 1988 Bassani e Fagg apresentam-no como pertencente ao acervo do museu do Homem em Paris, sendo uma peça depositada pelo Gabinete de Medalhas da Biblioteca Nacional Francesa (Bassani e Fagg, 1988: 235).</p>
Referências bibliográficas :	<p>Curnow, 1983: 412 (cat. 021); Davidson, 1985: 284 (cat. 029); Bassani e Fagg, 1988: 102, 115, 143 e 235 (cat.082); Bassani, 2000: (cat.276); Bassani, 2008: (cat. 070).</p>
Outras imagens:	n.a.

INV.	003
Imagem	 <p>Fig. A4.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Camberra. Austrália.
Coleção:	Museu Nacional da Austrália.
Número de inventário institucional:	79.2148.
Dimensões:	71cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com cenas de caça distribuídas em secções delimitadas por frisos torcidos, lisos e outros, decorados com fileiras de contas.</p> <p>Na extremidade mais fina observamos o bocal composto por uma forma troncónica que é engolida pela cabeça de um animal. Segue-se a primeira secção decorativa que é delimitada por um friso composto</p>

	<p>por cordas entrelaçadas. Nesta secção estão representados dois cervos de longas hastes. Na segunda secção surge uma cena de caça onde um caçador trespassa um cervo com uma lança. A terceira secção, que é delimitada por um friso de cordas entrelaçadas e um friso liso, apresenta duas cenas de caça. No verso observamos mais uma vez a morte de um cervo com uma lança. No reverso notamos o transporte de um cervo por um cavalo que é guiado por dois caçadores. A quarta secção é a maior e apresenta no seu verso um caçador de toca uma trompa de caça – num jogo de autorreferencia. A cena é composta pela presença de animais como cervos e cães e elementos vegetalistas. A quinta secção apresenta em latim.</p> <p>A segunda cena cinegética surge na secção seguinte, tal como a anterior, diz respeito a uma caça ao cervo, contudo esta é emoldurada por uma serie de elementos vegetalistas que formalizam um ambiente florestal. A cena é delimitada por um friso torcido composto por cordas entrelaçadas, ao qual segue a terceira cena cinegética onde é representado um centauro, dragões, unicórnios e águias. Segue-se uma terceira cena com uma decoração composta por elementos vegetalistas que é delimitada por dois frisos decorados.</p> <p>A sexta secção apresenta no verso as armas de Portugal e no reverso as armas de leão e Castela.</p>
Historial:	<p>Pertencia a George Ashby of Naseby, que em 1802 o entregou a família Spencer. Estava na posse da família Spencer que o tinha no Castelo Drummond na Escócia, até ao seu leilão realizado em 1978. A peça foi adquirida pelo museu nacional da Austrália através da Etwinstle Gallery em Londres.</p>
Referências bibliográficas:	<p>Curnow, 1983: 401 (cat. 012); Davidson, 1985: 266 (cat.049); Bassani e Fagg, 1988: 100, 101, 103, 109, 139, 140, 141 e 234 (cat. 075); Bassani, 2000: (cat. 215).</p>

Outras  
imagens:



Fig. A5.




INV.	004
Imagem	 <p>Fig. A6.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim e ferro.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Washington. Estados Unidos da América.
Coleção:	Museu Nacional de Arte Africana, Instituto Smithsonian
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	64.2 cm.

<p>Descrição:</p>	<p>Instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com cenas cinegéticas, entalhadas em Alto e baixo-relevo., organizadas em secções delimitadas por frisos de torcidos, lisos e outros, ornamentados com fileiras de contas. No lado convexo estão esculpidos três arcos de suspensão e no lado côncavo estão representadas três figuras de humanas.</p> <p>Na extremidade mais fina encontramos o bocal que é composto por uma peça de formato troncónico justaposto que é abocanhado pela cabeça de um animal. Seguem-se seis reservas decoradas com cenas de caça, e na última surgem os elementos heráldicos da casa real portuguesa. A cruz da ordem de Santiago, a esfera armilar e o brasão da casa real portuguesa.</p>
<p>Historial:</p>	<p>Fazia parte de uma coleção privada francesa até que integrou a coleção de arte africa da Walt Disney Co., em Los Angeles (Bassani e Fagg, 1988: 234). Na década de 1990 foi oferecido ao museu que hoje a guarda.</p>
<p>Referências bibliográficas:</p>	<p>Vogel, 1981: (cat.030); Curnow, 1983: 400 (cat.011) Davidson, 1985: 265 (cat.048); Bassani e Fagg, 1988: 99, 107, 109, 139, 140, 141 e 234 (cat. 076); Bassani, 2000: (cat. 768)</p>


Outras  
imagens:



Fig. A7.


INV.	005
Imagem	 <p>Fig.A8.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Pontevedra. Espanha.
Coleção:	Museu de Pontevedra.
Número de inventário institucional:	13.289.
Dimensões:	69.5cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com cenas cinegéticas, entalhadas em Alto e baixo-relevo., organizadas em secções delimitadas por frisos de torcidos, lisos e outros, ornamentados com fileiras de contas. No lado convexo estão esculpidos dois arcos de suspensão e no lado côncavo figuram três formas humanas.</p> <p>Na extremidade mais fina deparamo-nos com o bocal que é composto por uma peça de formato troncónico justaposto que é abocanhado pela</p>

	<p>cabeça de um animal. Seguem-se seis reservas decoradas com cenas cinegéticas onde se contempla a caça ao cervo, e na última surgem os elementos heráldicos da casa real portuguesa. A cruz da ordem de Santiago, a esfera armilar e o brasão da casa real portuguesa.</p>
Historial:	<p>Depositado no ano de 1991 pelos herdeiros dos irmãos Varela de la Iglesia. Desde 8 de Março de 1927 que fazia parte dos bens de Feodor Varela Gil, cônsul espanhol em Southampton, que o herdou do seu tio, o Marquês de Monroy, que o havia recebido de um Rei de Portugal (Bassani, 2000: 249).</p>
Referências bibliográficas:	<p>Bassani e Fagg, 1988: 109, 140, 141 e 234 (cat.077); Bassani, 2000: 249 (cat. 769).</p>
Outras imagens:	<p>n.a.</p>


INV.	006
Imagem	 <p>Fig. A9.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Madrid. Espanha.
Coleção:	Museu Nacional de Artes Decorativas.
Número de inventário institucional:	M.A. 3439
Dimensões:	61 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com cenas cinegéticas, entalhadas em alto e baixo-relevo., organizadas em secções delimitadas por frisos de torcidos, lisos e outros, ornamentados com fileiras de contas. No lado convexo estão esculpidos três arcos de suspensão e no lado côncavo estão representadas três figuras humanas, esculpidas em alto-relevo.</p> <p>Na extremidade mais fina deparamo-nos com o bocal que é composto por uma peça de formato troncónico justaposto que é abocanhado pela cabeça de um animal. Na parte côncava, junto à cabeça, observa-se um</p>




	<p>pequeno animal (cão?) de cócoras, em alto-relevo, cuja cabeça está partida.</p> <p>Na parte côncava encontram-se esculpidos três nós de suporte em forma de serpente. À mesma altura, mas na parte convexa, estão trabalhadas em alto-relevo três figuras masculinas, vestidas a europeia. Seguem-se seis reservas decoradas, três com cenas cinegéticas onde se contempla a caça ao cervo, e separadas por três faixas horizontais e uma grande faixa com a inscrição “AVE MARIA”. A sexta secção apresenta-nos a deposição da cruz. Isto torna esta peça única, uma vez que é o único onde se observa uma cena de cariz religioso.</p> <p>Na última secção, que diz respeito à campânula, surgem os elementos heráldicos da casa real portuguesa (a cruz da ordem de Santiago, a esfera armilar e o brasão da casa real portuguesa) bem como a palavra “ALEO” e uma cena de caça.</p>
Historial:	Pertenceu ao gabinete de <i>naturalia</i> do rei Carlos III de Espanha (1716-1788).
Referências bibliográficas:	Bassani e Fagg, 1988: 102, 106, 108, 140, 143, 234 (cat. 078); Bassani, 2000: (cat. 578); Silva e Trnek, 2001: 102 e 103 (cat. 011);
Outras imagens:	n.a.

INV.	007
Imagem	 <p>Fig. B1.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Londres. Reino Unido.
Coleção:	Museu Britânico.
Número de inventário institucional:	Af.7009.
Dimensões:	46 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com cenas cinegéticas, entalhadas em Alto e baixo-relevo., organizadas em secções delimitadas por frisos de torcidos, lisos e outros, ornamentados com fileiras de contas.</p> <p>Na extremidade deparamo-nos com o bocal que é constituído por uma forma troncónica que é engolida pela cabeça de um cão. Um friso composto por duas cordas separa a cabeça zoomórfica de um cão da primeira secção decorativa, onde observamos uma cena de caça com arco e flecha. Um friso liso separa-a da segunda secção onde está</p>

	<p>presente uma cena de caça ao cervo onde os caçadores utilizam arco e flecha. Um friso de cordas entrelaçadas separa-a da última secção.</p> <p>A última secção apresenta as armas de Portugal.</p>
Historial:	Adquirido o ano de 1851 por Mr. Forrest e obtido para o museu no ano de 1870 por A. W. Franks.
Referências bibliográficas :	Read e Dalton, 1899: (33-4. P1 I/2); Fagg, 1959: (cat.038); Curnow, 1983: 403 (cat.014); Pinto, 1983: 93 (cat.020); Davidson, 1985: 279 (cat.062); Bassani e Fagg 1988: 105, 117, 143, 144 e 237 (cat. 102); Bassani 2000: (cat.775);
Outras imagens:	n.a.


INV.	008
Imagem	 <p>Fig. B2.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Liverpool. Reino Unido.
Coleção:	Merseyside County Museum.
Número de inventário institucional:	M.1304.
Dimensões:	57.2 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com cenas cinegéticas, entalhadas em Alto e baixo-relevo., organizadas em secções delimitadas por frisos de cordas entrelaçadas.</p> <p>Na extremidade deparamo-nos com o bocal que é constituído por uma forma tronconica que é engolida por uma cabeça zoomórfica. Um friso composto por duas cordas separa a da primeira secção decorativa. Na zona convexa desse friso está esculpido um lagarto. A segunda cena cinegética apresenta, igualmente, uma cena de caça ao cervo. A</p>


	<p>terceira cena cinegética aparece na última secção, a mais larga, e coabita com os elementos da heráldica portuguesa.</p> <p>Dois frisos de cordas entrelaçadas delimitam a secção onde é apresentada a primeira cena cinegética. Esta mostra-nos uma caça ao cervo onde observamos um caçador com lança na mão.</p>
Historial:	Até ao ano de 1851 pertenceu a coleção de Gabor Fejérvàry. No ano de 1867 foi oferecido por Joseph Mayer ao museu de Liverpool.
Referências bibliográficas:	Bassani e Fagg, 1988: 102, 105, 115, 117, 141, 143, 144 e 237 (cat.100); Bassani, 2000: (cat. 774);
Outras imagens:	n.a.


INV.	009
Imagem	 <p>Fig. B3.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Dresden. Alemanha.
Coleção:	Historiches museum.
Número de inventário institucional:	X497
Dimensões:	60 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com cenas cinegéticas, entalhadas em Alto e baixo-relevo., organizadas em três secções delimitadas por uma faixa que se enrola em torno da peça, onde se pode ler: “DA PACEM DOMYNE IN DIEB’NRS”. A mesma inscrição pode-se encontrar num outro olifante (Invº. 011).</p> <p>Na extremidade mais fina encontramos o bocal que é constituído por uma forma troncónica que é engolida por uma cabeça zoomórfica. Na extremidade mais larga, correspondente à campânula encontramos a</p>



	<p>representação de duas figuras que suportam o escudo com as armas de Portugal.</p> <p>As três cenas de caça que surgem aqui representadas em baixo relevo apresentam a caçada com cães: numa o caçador apresenta uma lança em riste, noutra o caçador aponta para uma ave com arco e flecha e há ainda a representação de uma auto-referência à utilização do olifante enquanto utensílio de caça. A par das cenas de caça, encontramos igualmente diversos animais míticos (o centauro, o unicórnio e o basilisco), bem como um elefante com uma liteira e dois homens que suportam um brasão de armas português, incorretamente reproduzido.</p>
Historial:	Esta peça fazia parte da Kunstkammer do eleitor da Saxonia por volta dos anos de 1655/58 (Curnow, 1983:405).
Referências bibliográficas :	Read e Dalton, 1899: (cat. 034); Curnow, 1983: 405 (cat. 016); Davidson, 1985: 268 (cat.051); Bassani e Fagg, 1988: 102, 115, 117, 142, 143, 144 e 237 (cat. 103); Bassani 2000: (cat.355);
Outras imagens:	n.a.

INV.	010
Imagem	 <p>Fig. B4.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Nova Iorque. Estados Unidos da América.
Coleção:	Coleção particular.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	54 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com cenas cinegéticas, entalhadas em Alto e baixo-relevo., organizadas em secções delimitadas por frisos de cordas entrelaçadas. Na extremidade deparamo-nos com uma cabeça zoomórfica.</p> <p>No lado côncavo estão representados em alto-relevo, três homens que seguram uma lança. No lado convexo encontramos os três arcos de suspensão que seguem a forma zoomórfica de uma serpente. A primeira secção decorativa apresenta um sol, a segunda um animal selvagem, provavelmente um javali. A terceira mostra-nos uma cena cinegética onde se observa o caçador a trespassar um cervo com uma</p>

	<p>lança. A quarta secção mostra-nos uma cena cinegética onde um centauro aponta uma lança a um cervo.</p> <p>Na última secção surge a representação das armas da Casa Real Portuguesa que são ladeadas por dois anjos e por dois pássaros (cegonhas).</p> <p>O bocal em formato losangular surge-nos na parte convexa, junto do primeiro arco de suspensão.</p>
Historial:	n.a.
Referências bibliográficas:	Bassani e Fagg, 1988: 92, 93, 102, 106, 115, 117, 120, 143, 144 e 237 (cat.101); Bassani, 2000: (cat.776);
Outras imagens:	 <p>Fig. B5.</p>

INV.	011
Imagem	 <p>Fig. B6.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Paris. França.
Coleção:	Coleção privada do Sr. Kugel.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	56 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com cenas cinegéticas, entalhadas em Alto e baixo-relevo., organizadas em secções delimitadas por frisos de cordas entrelaçadas. Na extremidade deparamo-nos com o bocal que é constituído por uma forma troncónica que é engolida por uma cabeça zoomórfica.</p> <p>O olifante ricamente trabalhado apresenta um orifício de sopro na extremidade mais pontiaguda. O bocal em formato de botão sobressai através do formato da boca de um animal estilizado em forma de cão. A meio do olifante, na face côncava, foi entalhado um laço em forma</p>

de trapézio como alça para pendurar o objeto. Ao longo do eixo longitudinal da face convexa são apresentadas três figuras, que envergam vestuário europeu, esculpidas em alto relevo. As duas figuras inferiores seguram com uma mão uma lança, sendo que a primeira segura na outra mão um animal morto. A primeira levanta as mãos em triunfo, acima da cabeça.

A decoração deste olifante encontra-se dividida em três secções através de duas faixas que se enrolam em torno da peça. Uma faixa escrita, que envolve todo o artefacto com a inscrição “DA PACEM DOMYNE IN DIEB’NRS”. A mesma inscrição pode-se encontrar no olifante proveniente da Kunstkammer da Saxónia (Invº. 009)

Este olifante não apresenta uma ornamentação tão densa como a maioria dos olifantes sapi-portugueses.

As três cenas de caça que surgem aqui representadas em baixo relevo apresentam a caçada com cães: numa o caçador apresenta uma lança em riste, noutra o caçador aponta para uma ave com arco e flecha e há ainda a representação de uma auto-referência à utilização do olifante enquanto utensílio de caça.


A par das cenas de caça, encontramos igualmente diversos animais míticos (o centauro, o unicórnio e o basilisco), bem como um elefante com uma liteira e dois homens que suportam um brasão de armas português, incorretamente reproduzido.

O elefante indiano aqui representado encontra-se noutros olifantes sapi. Alguns destes paquidermes, como o aqui representado,


Para esta representação serviram, possivelmente como modelo miniaturas indianas. No catálogo de 1988 Bassani e Fagg referem como exemplo uma gravura de um elefante com uma liteira da autoria do artista renano e autor de gravuras em core Martin Schongauer (1450-1491), bem como um livro de Zoan Battista Pederzano, datado de 1524, que apresenta a imagem de um elefante que carrega um objeto semelhante a um cadeado. É possível encontrar a representação

	de antecessores do centauro nas Horae Beatae Mariae Virginis de Philippe Pigouchet, de 1498, na página referente ao mês de novembro. Essa representação mostra-nos o centauro que, tal como neste olifante, está virado para trás.
Historial:	n.a.
Referências bibliográficas:	Curnow, 1983: 402 (cat.013); Davidson, 1985: 267 (cat.050); Bassani e Fagg 1988: 102, 115, 117, 118, 119, 144 e 238 (cat. 105); Bassani, 2000: (cat.777); Bassani, 2005: 259 -272 (cat. 31b); Silva e Trenk, 2001: 103 e 104 (cat. 012); Levenson, 2007:153 (cat. A-6);
Outras imagens:	n.a.




INV.	012
Imagem	 <p>Fig. B7.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Praga. República Checa.
Coleção:	Náprstkovo Muzeum.
Número de inventário institucional:	3.623.
Dimensões:	56.7 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com cenas cinegéticas, entalhadas em Alto e baixo-relevo., organizadas em secções delimitadas por frisos de cordas entrelaçadas.</p> <p>Na extremidade mais fina deparamo-nos com o bocal constituído por uma forma troncónica. A superfície deste artefacto apresenta cenas cinegéticas esculpidas em baixo relevo, entre as quais se observa a</p>

	<p>representação de um unicórnio e de um homem com arco e flecha que caça um pássaro.</p> <p>No lado convexo encontramos a representação em alto relevo de duas figuras que trajam a europeia. Uma segura um animal nos seus ombros. A outra segura um animal pelo pescoço.</p>
Historial:	Adquirido a J. Pachl no ano de 1856.
Referências bibliográficas:	Curnown, 1983: 404 (cat. 015); Davidson, 1985: 287 (cat. 70); Bassani e Fagg, 1988: (cat. 104); Bassani 2000: (cat. 013);
Outras imagens:	n.a.

INV.	013
Imagem	 <p>Fig.B8.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Roma. Itália.
Coleção:	Museu nacional da pré-história e da etnografia – Luigi Pigorini.
Número de inventário institucional:	108828.
Dimensões:	43 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com cenas cinegéticas, entalhadas em alto e baixo-relevo., organizadas em oito secções delimitadas por frisos de torcidos, lisos e outros, decorados com fileiras de contas.</p> <p>A extremidade mais fina do olifante é talhada em forma da cabeça zoomórfica que morde o bocal. Este é composto por uma forma troncónica. Segue-se um friso composto por secções circulares duplas, que apresentam uma decoração espiralada com fiadas de perolas que acompanham o movimento já descrito. Na outra extremidade – que é</p>

	<p>a mais larga – e que diz respeito à última secção, encontramos uma folhagem estilizada.</p> <p>A primeira cena cinegética surge na quarta secção e apresenta um cervo a ser atacado por um cão. A mesma é delimitada por um friso de torcidos. Do mesmo modo, a secção ocupada com entrelaçamento de lançarias é antecipada para aqui de modo a anteceder a representação da primeira cena cinegética.</p>
Historial:	Pertenceu ao Museu Kircheriano dos jesuítas em Roma, tendo sido ilustrado para o catálogo de 1709, por Filippo Bonanni.
Referências bibliográficas:	Curnow, 1983: 419 (cat. 026); Davidson, 1985: 280 (cat. 063); Bassani e Fagg, 1988: 59, 115, 143 e 236 (cat. 093); Bassani, 1989: 82-99 (cat. 019); Bassani, 2000: (cat. 520);
Outras imagens:	n.a.

INV.	014
Imagem	 <p>Fig. B9.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Nova Iorque. Estados Unidos da América.
Coleção:	Coleção particular.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	49.5 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro esculpido na forma de um dente de elefante. A decoração em baixo-relevo que reproduz um discurso cinegético está repartida em sete secções divididas entre si por frisos torcidos, lisos e outros decorados com fileiras de contas.</p> <p>Na zona côncava encontramos duas argolas de suspensão e a representação de um crocodilo que devora um homem. As argolas de suspensão são zoomórficas – e permitem identificar basiliscos. Uma secção espiralada e com godrões conduz à extremidade do olifante que é talhado como a cabeça de um cão raivoso que morde o bocal de forma troncónica que lhe entra pelas goelas a dentro. Na outra</p>

extremidade – que é a mais larga – e que diz respeito a última secção encontramos a cruz da ordem de cristo.


A extremidade mais fina desta peça apresenta um bocal composto por duas formas troncónicas justapostas que é engolido pela cabeça de um animal feros. Este animal apresenta a representação de correntes em torno da sua cabeça que é finalizada por um fino friso composto pela estilização de cordas. Segue-se um friso composto por secções circulares duplas, que apresentam uma decoração espiralada com fiadas de perolas que acompanham o movimento já descrito.


De seguida temos a primeira cena cinegética que apresenta dois leões alados a combaterem entre si, envoltos em folhagens. É na zona convexa desta secção que encontramos a representação de um crocodilo que devora um homem. Já na parte côncava encontramos a representação de um caçador, representado em posição defensiva, no cimo de um pelintro. A secção seguinte divide-se da anterior pela representação de um friso de perlados. Esta é a cena central e a de maior destaque da peça. Entre a representação de elementos vegetalistas observamos a caça ao cervo com lança. Desta cena destaca-se a representação de um caçador de lança afiada.

Na zona côncava desta secção surge-nos a representação, em alto-relevo de um caçador que segura a trela de um cão. O limite desta cena é finalizado por um friso composto por padrões de entrelaçamento de bandas cordiformes ou encanastradas.

Segue-se a decoração de mais uma secção composta por uma cena cinegética onde se observa a representação de uma caça ao cervo. O cervo é atacado por cães enquanto o caçador de lança na mão toca uma trompa de caça. Um jogo de autorreferencia à utilidade do próprio objeto. Esta secção é composta pela representação, na zona côncava de um caçador que segura um cão por uma trela. Surge também a representação de elementos heráldicos (a esfera armilar, a cruz da ordem de cristo e o brasão da casa real portuguesa)



	Na zona da campânula encontramos uma decoração geométrica composta por linhas perladas que simulam triângulos.
Historial:	Antes de ser vendido pela Sotheby's em maio de 1981 fazia parte da coleção de Nasli Heeramanek. Antes disso era parte da coleção de Jay Leff (Curnow, 1983: 431).
Referências bibliográficas :	Curnow, 1983: 431 (cat. 020); Davidson, 1985: 274 (cat. 057); Bassani e Fagg, 1988: 90, 94,96, 143 e 235 (cat. 084); Bassani, 2000: (cat. 771);
Outras imagens:	 <p>Fig.C1.</p>

INV.	015
Imagem	 <p>Fig. C2.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Estados unidos da América.
Coleção:	Coleção particular.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	68.5 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro esculpido na forma de um dente de elefante e ornamentado em baixo-relevo – onde é reproduzido um discurso cinegético – repartido em sete secções, divididas entre si por frisos torcidos, lisos e outros decorados com fileiras de contas.</p> <p>Na zona côncava encontramos duas argolas de suspensão e a representação de um crocodilo que devora um homem. Este está representado com os braços levantados. As argolas de suspensão são zoomórficas – e permitem identificar répteis. Uma secção espiralada e com goldrões conduz à extremidade do olifante que é talhado como</p>

a cabeça de um cão raivoso que morde o bocal de forma troncónica que lhe entra pelas goelas a dentro. Este animal apresenta a representação de correntes em torno da sua cabeça que é finalizada por um fino friso composto pela estilização de cordas. Segue-se um friso composto por secções circulares duplas, que apresentam uma decoração espiralada com fiadas de perolas que acompanham o movimento já descrito.

Na outra extremidade – que é a mais larga – e que diz respeito a última secção encontramos o brasão Real Português. Na zona convexa está representada a esfera armilar, e a figura de vários homens.


A primeira cena cinegética, surge a seguir à cabeça estilizada do animal e apresenta dois leões alados a combaterem entre si, envoltos em folhagens. É na zona convexa desta secção que encontramos a representação em alto-relevo de um crocodilo que devora um homem. Este homem está representado de braços levantados para o ar. Já na parte côncava encontramos a representação de um caçador em posição defensiva, no cimo de um pelintro.


A secção seguinte divide-se da anterior pela representação de um friso de perlados. Esta é a cena central e a de maior destaque da peça. Entre a representação de elementos vegetalistas observamos a caça ao javali com o auxílio de cães. Desta cena destaca-se a representação de um caçador de lança afiada que está prestes a espetar um javali. Esse mesmo javali está a ser atacado por um cão de caça.

Na zona côncava desta secção surge-nos a representação, em alto-relevo de um caçador que carrega nas suas costas o corpo de um javali morto. O limite desta cena é finalizado por um friso composto por padrões de entrelaçamento de bandas cordiformes ou encanastradas.


Segue-se a decoração de mais uma secção composta por uma cena cinegética. Nesta encontramos a representação de uma caça ao cervo onde se observa um caçador a tocar uma trompa de caça – um jogo de autorreferência à utilidade do próprio objeto. Esta secção é composta

	<p>pela representação, na zona côncava de um caçador que segura um cão por uma trela. Surge também a representação de elementos heráldicos (a esfera armilar, a cruz da ordem de cristo e o brasão da casa real portuguesa).</p> <p>Na zona da campânula encontramos uma decoração geométrica composta por linhas perladas que simulam triângulos.</p>
Historial:	<p>Pertenceu ao negociante de arte Nasli Heeramaneck (1902-1971), e fez parte da coleção de Jay C. Leff. Foi adquirido e vendido pela Entwistle gallery em Londres</p>
Referências bibliográficas:	<p>AA.VV., 1959: (cat.284); AA.VV., 1964: (cat.84); AA.VV., 1966: (cat.193); AA.VV., 1969: (cat.193);</p>
Outras imagens:	<div data-bbox="480 938 1313 1267" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="456 1272 555 1305">Fig.C3.</p> <div data-bbox="493 1368 1101 1794" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="456 1805 561 1839">Fig. C4.</p>

INV.	016
Imagem	 <p>Fig. C5.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	São Petersburgo. Rússia.
Coleção:	Museu do Hermitage.
Número de inventário institucional:	F-576.
Dimensões:	48 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro esculpido na forma de um dente de elefante, e ornamentado em baixo-relevo – onde é reproduzido um discurso cinegético – repartido em sete secções divididas entre si por frisos torcidos, lisos e outros decorados com fileiras de contas.</p> <p>No lado côncavo encontramos a representação, em alto-relevo, de um crocodilo e de dois animais agachados, que servem de arcos de suspensão.</p>


	<p>Entre as cenas esculpidas em baixo relevo estão presentes a cruz da ordem Militar de Cristo, as armas da Casa Real Portuguesa e uma cena cinegética. Também estão presentes duas cenas que não observamos em mais nenhum outro olifante sape. Uma onde observamos um cavaleiro a segurar uma lança e uma esfera armilar, e uma cena de combate entre dois guerreiros.</p> <p>No lado convexo estão representados, em alto relevo, duas figuras masculinas que trajam à europeia, seguram lanças e são acompanhadas por um cão.</p> <p>A campânula é limitada pela inscrição “IMFANTE: - DOMLYIS”, uma referência ao infante D. Luís (1505-1555), o segundo filho do Rei D. Manuel I.</p>
Historial:	<p>No ano de 1643 fazia parte da coleção do Grande Duque da Toscana. No ano de 1808 o czar adquiriu-o para o arsenal do Tsarkoe Selo, tendo sido comprado em França como uma peça vinda de Portugal. No ano de 1886 passou a integrar as coleções do Hermitage (Curnow, 1983: 414).</p>
Referências bibliográficas:	<p>Curnow, 1983: 414 (cat.022.); Davidson, 1985: 270 (cat. 053); Bassani e Fagg, 1988: 97, 106, 117, 143 e 235 (cat. 087); Bassani, 2000: (cat. 492);</p>
Outras imagens:	 <p>Fig. C6.</p>




INV.	017
Imagem	 <p>Fig. C7.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Tubinga. Alemanha.
Coleção:	Städtisches Sammlungen.
Número de inventário institucional:	3895.
Dimensões:	51 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido em forma de dente de elefante, ao qual se dá o nome de olifante, decorado com cenas cinegéticas, elementos vegetalistas, heráldica e figuras humanas, esculpidas em alto e baixo relevo, repartidas por secções.</p> <p>Este artefacto é decorado com cenas de caça onde se destaca um pássaro a lutar contra uma besta.</p> <p>No lado côncavo estão representados, em alto-relevo, três anéis de suspensão de cariz zoomórfico (um crocodilo, uma cobra e um quadruple agachado).</p>

	<p>No lado convexo estão representadas duas figuras. Uma diz respeito a um europeu a segurar uma lança. A outra é a representação da virgem com o menino.</p> <p>A campânula é limitada por um friso decorativo que estiliza elementos vegetalistas.</p>
Historial:	Foi comprado na cidade de Roma pelo conselheiro legislativo Jöller que o ofereceu à cidade de Tubinga no ano de 1850 (Curnow, 1983: 418).
Referências bibliográficas:	Curnow, 1983: 418 (cat. 025); Pinto, 1983: 91(cat. 018); Davidson, 1985: 283 (cat.066); Bassani e Fagg 1988: 97, 143 e 235 (cat. 086); Bassani 2000: cat. 530;
Outras imagens:	n.a.


INV.	018
Imagem	 <p>Fig. C8.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Nova Iorque. Estados Unidos da América.
Coleção:	Yale University.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	53 cm.
Descrição:	Instrumento de sopro, esculpido segundo o modelo de uma presa de elefante, decorado com cenas cinegéticas, elementos vegetalistas e motivos heráldicos, repartidos em três secções divididas por frisos torcidos, lisos e outros decorados com fileiras de contas.

	Na extremidade encontramos o bocal troncónico que é engolido pela cabeça de um cão raivoso. Segue uma secção espiralada e decorada com godrões que conduz à secção da primeira cena cinegética.
Historial:	Este olifante diz respeito ao lote número 146 que foi licitado num leilão da Sotheby's em Londres no dia 21 de junho de 1979.
Referências bibliográficas:	Curnow, 1983: 415 (cat.023); Davidson, 1985: 271 (cat.054); Bassani e Fagg 1988: (cat. 089); Bassani 2000: (cat. 773)
Outras imagens:	 <p>Fig. C9.</p>


INV.	019
Imagem	 <p>Fig. D1.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Écouen. França.
Coleção:	Museu do Renascimento.
Número de inventário institucional:	C1.1859.
Dimensões:	48.5cm.
Descrição:	Instrumento de sopro, esculpido segundo o modelo de uma presa de elefante, decorado com cenas cinegéticas, elementos vegetalistas e

	<p>motivos heráldicos, repartidos em três secções divididas por frisos torcidos, lisos e outros decorados com fileiras de contas.</p> <p>Na extremidade encontramos o bocal troncónico que é engolido pela cabeça de um cão raivoso. Segue uma secção espiralada e decorada com godrões que conduz à reserva onde esta esculpido em baixo-relevo a primeira cena cinegética. Nesta cena observamos um caçador de lança na mão que assiste a um cão que ataca o cervo. Esta cena é delimitada por um enrolamento de cordas e godrões. A segunda cena apresenta o transporte do cervo morto por um cavalo que é guiado por dois homens. Esta cena é delimitada pela representação de cordas que se entrelaçam entre si. Finalmente, a última cena cinegética. Esta é a maior e apresenta a autorreferência ao próprio tocar do olifante.</p> <p>A última secção é puramente decorativa e delimita a campânula.</p>
Historial:	No ano de 1643 pertencia ao Grande Duque da Toscania. No ano de 1916 encontramos o primeiro registo em Cluny (Curnow, 1983: 417).
Referências bibliográficas:	Curnow, 1983: 417 (cat. 024); Davidson, 1985: 273 (cat.056); Bassani e Fagg 1988: 54, 115, 143 e 235 (cat. 088); Bassani 2000: (cat. 491);
Outras imagens:	n.a.




INV.	020
Imagem	 <p>Fig. D2.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Londres. Reino Unido.
Coleção:	Museu Britânico.
Número de inventário institucional:	Af1979,01.3156.
Dimensões:	48.2cm.
Descrição:	Instrumento de sopro, esculpido em forma de um dente de elefante, decorado em baixo-relevo com cenas cinegéticas. Decoração repartida em seis secções divididas entre si por frisos torcidos, lisos e outros decorados com fileiras de contas.

	<p>Na zona côncava encontramos às argolas de suspensão que permitem identificar a representação de três crocodilos. Estas representações zoomórficas dizem respeito as argolas de suspensão. Por sua vez, em baixo relevo, no lado convexo encontramos a figura de um europeu que apresenta um elmo na cabeça e segura uma lança.</p> <p>A extremidade mais fina do olifante é talhada em forma da cabeça de um cão “raivoso” que morde o bocal. Este é composto por uma forma troncónica. Na outra extremidade – a mais larga – que diz respeito a última secção encontramos a cruz da Ordem Militar de Cristo, as armas de Portugal suportadas por dois anjos, e a esfera armilar</p> <p>Nas cenas de caça encontramos, representado em baixo-relevo, dois leões (um coroadado) a atacarem-se, e um centauro que manuseia um arco com flecha, dois pássaros com os seus pescoços entrelaçados.</p>
Historial:	<p>Este olifante faz parte do acervo do museu britânico desde meados do século XVIII. Anteriormente pertenceu a Sir Hans Sloane e na década de 1740 foi registado nos seus inventários. Uma fotografia dos finais do século XIX (fig. 32) apresenta-o como um artefacto que pertence ao South Kensington museum, o actual Victoria and Albert Museum, em Londres.</p>
Referências bibliográficas:	<p>William Fagg, 1959: 37-9; Curnow 1983: 408 (cat. 018); Davidson, 1985: 272 (cat. 055); Bassani e Fagg, 1988: 102, 143 e 235 (cat. 083); Bassani, 2000: (cat. 158);</p>
Outras imagens:	 <p>Fig. D3.</p>

INV.	021
Imagem	 <p>Fig. D4.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	n.a.
Coleção:	Coleção particular.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	34 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido à maneira de um dente de elefante. Decoração composta por cenas cinegéticas esculpidas em Alto e baixo-relevo, e repartidas em três secções divididas entre si por frisos torcidos, lisos e outros decorados com fileiras de contas. Na zona côncava observamos dois anéis de suspensão.</p> <p>Na extremidade mais fina encontramos o bocal composto por uma forma troncónica que é abocanhada pela cabeça de cão. Segue-se uma</p>

	<p>ornamentação constituída por um friso formado por secções circulares duplas, que apresenta uma decoração espiralada com fiadas perladas que acompanham o movimento descrito. Na secção surge a primeira cena de caça que mostra uma lebre a ser agarrada por cães num espaço adornado por elementos vegetalistas. A cena continua na segunda secção que é delimitada à esquerda por um friso de enrolados espiralados perlados e à direita por um friso composto por um entrelaçamento de bandas encanastradas.</p> <p>Na quarta secção surge a representação de um javali, e um escudo de armas frisado que apresenta no seu centro uma cruz. Na zona côncava desta secção observa-se, também, a representação da Cruz da ordem de cristo.</p>
Historial:	Esta peça diz respeito ao lote 138 do leilão realizado pela Christie's de Paris no dia 11 de dezembro de 2014.
Referências bibliográficas:	Lowe, 2017:129 (cat. 042).
Outras imagens:	n.a.

INV.	022
Imagem	 <p>Fig. D5.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Lisboa. Portugal.
Coleção:	Museu Nacional de Arte Antiga.
Número de inventário institucional:	989 Div.
Dimensões:	29 cm.

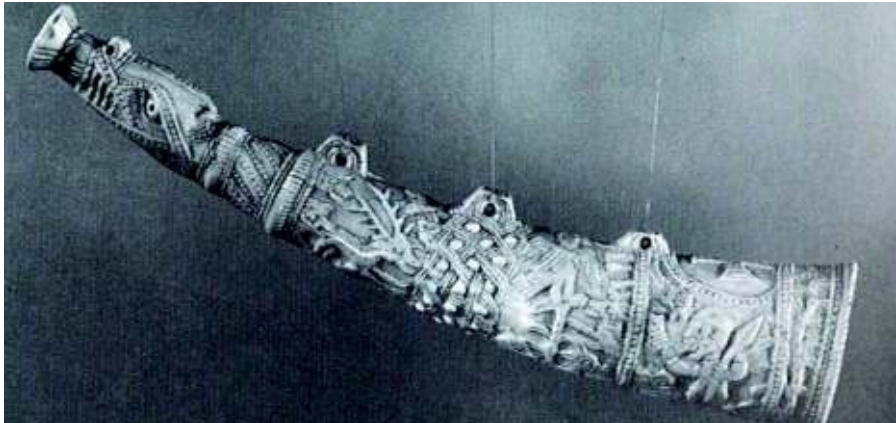
Descrição:	<p>Instrumento de sopro esculpido na forma de uma presa de elefante. Olifante decorado com cenas cinegéticas esculpidas em Alto e baixo-relevo, e repartidas em três secções divididas entre si por frisos torcidos, lisos e outros decorados com fileiras de contas. Na zona côncava observamos dois anéis de suspensão equidistantes, tendo o do centro se partido.</p> <p>O bocal presente na extremidade de menor diâmetro, é composto por uma forma troncónica que é abocanhada pela cabeça de um cão decorada com uma cabeção de tiras perladas. É seguida por uma pequena faixa decorada com fileiras espiraladas que são intercaladas por fiadas de contas, que faz a separação para a secção seguinte, onde se representa uma cena de caça ao cervo perseguido por cães. Paralelamente representa-se uma longa ramagem em cujo topo está pousado um papagaio, tema que, por sua vez, é separado do seguinte por um apertado encanastrado.</p> <p>Na segunda cena cinegética contempla-se o desfecho da caçada, com o cervo a ser capturado pelos cães e ao lado, junto às armas de Portugal, encontra-se a mesma ramagem encimada pela ave. Uma estreita faixa com perlados separa este motivo dos seguintes. Assim, junto ao pavilhão encontra-se a representação da Cruz de Cristo, circundada por encordoado, tendo de um lado os cães de faces arreganhadas e do outro a mesma ave de bico adunco e asas abertas. Uma última faixa com perlados remata a decoração na zona da campânula.</p>
Historial:	Adquirido no ano de 1972 através da galeria Rolim em Nova Iorque. Fez parte da coleção P. e R. Tishman. (Bassani, 2000: 252).
Referências bibliográficas:	Curnow, 1983: 423 (cat. 030); Davidson, 1985: (cat. 068); Bassani e Fagg, 1988: 143 e 237 (cat. 097); Bassani, 2000: 252 (cat. 781); Sousa, 2017: 79- 80 (cat. 041).





Outras  
imagens:




Fig. D6.

INV.	023
Imagem	 <p>Fig. D7.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Lisboa. Portugal.
Coleção:	Museu Nacional de Arte Antiga.
Número de inventário institucional:	988 Div.
Dimensões:	32 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro esculpido em marfim, segundo a forma de uma presa de elefante. Decoração composta por cenas cinegéticas repartidas em três secções divididas entre si por frisos torcidos, lisos e outros decorados com fileiras de contas.</p> <p>Apresenta três cenas cinegéticas de caça ao cervo.</p>


Historial:	Adquirido no ano de 1972 através da galeria Rolim em Nova Iorque. Fez parte da coleção P. e R. Tishman. (Bassani, 2000: 252).
Referências bibliográficas :	Curnow, 1983: 424 (cat.031); Pinto, 1983: 91 (cat.017); Davidson, 1985: 281 (cat. 031); Vegal, 1985: (cat.061); Bassani e Fagg, 1988: 143 e 236 (cat. 096); Bassani, 2000: (cat.780); Lowe, 2017: 128, 129 (cat.040);
Outras imagens:	 <p data-bbox="459 1115 564 1151">Fig. D8.</p>

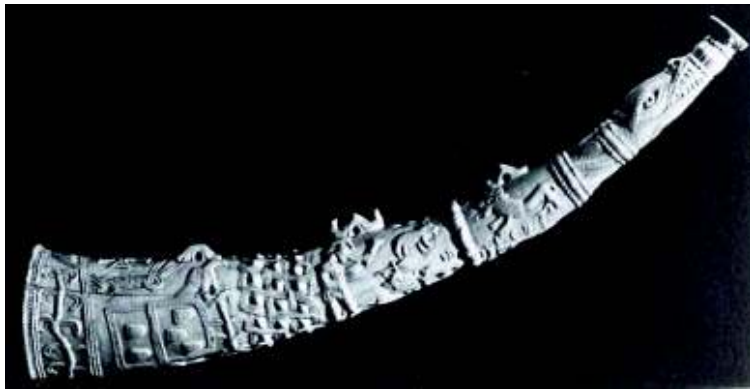
INV.	024
Imagem	 <p>Fig. D9.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Lisboa. Portugal.
Coleção:	Coleção particular.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	30.5 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido em forma de dente de elefante, ao qual se dá o nome de olifante. Na extremidade mais fina encontramos o bocal de formato troncónico.</p> <p>Decorado com motivos heráldicos e geométricos, dotado de três anéis de suspensão na parte côncava. Apresenta as armas de Portugal e encontra-se decorado com cenas cinegéticas e ainda desenhos geométricos. O bocal zoomórfico apresenta-se segundo a feição da cabeça de um animal não identificável.</p>
Historial:	Vendido pelo antiquário VOC antiguidades Lda.

Referências bibliográficas:	Bassani, 2000: 253 (cat. 786); Dias, 2004: 42 e 43 (cat.009);
Outras imagens:	 <p data-bbox="448 533 558 568">Fig. E1.</p>


INV.	025
Imagem	
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim e prata.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Lisboa. Portugal.
Coleção:	Coleção particular.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	29 cm.
Descrição:	<p>Pequeno instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com desenhos geométricos e motivos heráldicos. O bocal zoomórfico apresenta-se segundo a feição da cabeça de um animal não identificável.</p> <p>A zona da campânula está revestida a prata e dos dois arcos de suspensão pendem franjas.</p>
Historial:	Pertenceu a coleção Hever Castle e diz respeito ao lote 368 que foi licitado na Sotheby's no dia 6 de maio de 1983.
Referências bibliográficas:	Bassani e Fagg, 1988: 238 (cat.108); Bassani, 2000: (cat. 787);
Outras imagens:	n.a.





INV.	026
Imagem	 <p>Fig. E3.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim e ferro.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Nápoles. Itália.
Coleção:	Museu Duca di Martina.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	34 cm.
Descrição:	Instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com cenas cinegéticas, desenhos geométricos e motivos heráldicos. O bocal zoomórfico apresenta-se segundo a feição da cabeça de um animal não identificável.
Historial:	Oferecido no ano de 1931 por M. Spinelli.
Referências bibliográficas:	Bassani, 2000: 253 (cat. 784);
Outras imagens:	n.a.

INV.	027
Imagem	 <p>Fig. E4</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	n.a.
Coleção:	Coleção particular.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	43.2 cm.
Descrição:	Instrumento de sopro, esculpido em forma de um dente de elefante, decorado em baixo-relevo com cenas cinegéticas. Decoração repartida em oito secções divididas entre si por frisos torcidos, lisos e outros decorados com fileiras de contas.
Historial:	Vendido no leilão da Christie's a 14 de julho de 1971. Lote nº 60.

Referências bibliográficas:	Bassani e Fagg, 1988: 143 e 236 (cat.092); Bassani, 2000: (cat. 778);
Outras imagens:	n.a.

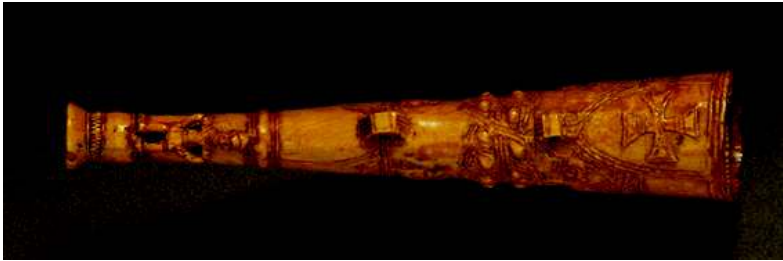
INV.	028
Imagem	 <p>Fig. E5.</p>
Tipologia:	Olifante / polvorinho
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Lisboa. Portugal.
Coleção:	Coleção particular.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	36 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido em forma de um dente de elefante, decorado em baixo-relevo com cenas cinegéticas. Decoração repartida em oito secções divididas entre si por frisos torcidos, lisos e outros decorados com fileiras de contas. No lado côncavo surgem três argolas de suspensão, sendo que duas delas apresentam a letra S. Ao bocal localizado na extremidade menor foi acrescentado uma terminação cilíndrica, o que lhe fornece a funcionalidade de polvorinho.</p> <p>A decoração estrutura-se em oito várias secções transversais ao longo da peça preenchidas com cenas de caça, nomeadamente ao cervo, e com preenchimentos de entrelaçados. Na quarta secção observamos a</p>


	<p>representação de um cervo a ser atacado por dois cães. Na quinta secção surge a representação de um leão de rompante e na sétima secção voltamos a observar um cervo a ser atacado por dois cães.</p> <p>Bassani (Bassani e Fagg, 1988: 143) considera que o seu autor produziu também os dois olifantes sapes do MNAA e um outro que se encontra no Museu de Cluny (inv. nº 17079), onde se encontra desde 1883.</p>
Historial:	<p>Pertenceu à coleção de Charles Ratton. Foi vendido pela Sotheby's de Paris a 23 de junho de 1986. Foi adquirido pelo atual proprietário no ano de 1997 por intermediário do antiquário Jorge Welsh.</p>
Referências bibliográficas:	<p>Bassani e Fagg, 1988: 143 e 237 (cat. 098); Bassani, 2000: (cat. 782).</p>
Outras imagens:	 <p>fig. E6.</p>


INV.	029
Imagem	 <p>fig. E7.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Estugarda. Alemanha.
Coleção:	Württembergisches Landesmuseum.
Número de inventário institucional:	KK124.
Dimensões:	32.2 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido em forma de um dente de elefante, decorado em baixo-relevo com cenas cinegéticas. Decoração repartida em oito secções divididas entre si por frisos torcidos, lisos e outros decorados com fileiras de contas.</p> <p>No lado côncavo estão representados os arcos de suspensão que seguem uma representação zoomórfica. No lado convexo está representada uma figura feminina com uma criança, provavelmente uma representação da Virgem com o Menino. Entre os elementos que</p>

	decoram este olifante encontramos a representação de um homem com um leão, a cruz militar da Ordem de Cristo e uma representação do brasão da Casa Real Portuguesa que é suportada por dois homens.
Historial:	Este olifante esteve nas coleções reais do Gabinete de Curiosidades de Wittenberger desde 1821 (Curnow, 1983: 420).
Referências bibliográficas:	Curnow, 1983: 420 (cat. 027); Davidson 1985: 282 (cat. 065); Bassani e Fagg, 1988: 97, 115, 143 e 236 (cat. 091); Bassani, 2000: (cat. 430).
Outras imagens:	n.a.




INV.	030
Imagem	 <p>Fig. E8.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa
Datação:	1490-1530.
Localização:	Lisboa. Portugal.
Coleção:	Museu Nacional de Arte Antiga.
Número de inventário institucional:	932 Div.
Dimensões:	26cm.
Descrição:	Instrumento de sopro esculpido na forma de uma presa de elefante, ao qual se dá o nome de olifante, decorado com cenas cinegéticas, repartidas em secções, separadas entre si por um entrelaçado de cordas e godrões. A extremidade mais fina apresenta um bocal de formato troncónico. Na zona concava observamos a representação de uma figura humana que enverga calções, barrete e apresenta as mãos na cintura.


	Composto por apenas cinco secções decorativas, este artefacto apresenta na quinta secção as armas de Portugal, a Cruz da Ordem de Cristo e a Esfera Armilar.
Historial:	Adquirido no ano de 1955 para o MNAA.
Referências bibliográficas:	Pinto, 1983: 90 (cat. 016); Curnow, 1983: (cat. 032); Davidson, 1985: 286 (cat. 069); Bassani e Fagg 1988: 107 e 238 (cat. 107); Bassani 2000: (cat.785). Lowe, 2017:128-129 (cat.041).
Outras imagens:	 <p>Fig. E9.</p>

INV.	031
Imagem	 <p>Fig. F.</p>
Tipologia:	Olifante
Materiais:	Marfim
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	São Petersburgo. Rússia.
Coleção:	Museu do Hermitage,
Número de inventário institucional:	F. 635.
Dimensões:	43.5 cm.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com cenas de caça distribuídas em secções delimitadas por frisos torcidos, lisos e outros, decorados com fileiras de contas. Na extremidade mais fina observamos o bocal composto por uma forma troncónica justaposta.</p> <p>Na zona côncava encontramos duas argolas de suspensão que permitem identificar um crocodilo e uma serpente. No lado convexo estão representadas duas figuras masculinas que trajam à europeia e que seguram lanças.</p>

	<p>Após um friso, composto por bandas dispostas obliquamente e intervaladas com linhas perladas, surge a representação de três animais (uma cabra, um unicórnio e um javali). É no lado côncavo desta secção que surge o primeiro anel de suspensão, em forma de crocodilo.</p> <p>A secção é separada da seguinte por um friso composto por cordas entrelaçadas com decoração perlada na diagonal.</p> <p>Segue-se uma segunda secção decorativa onde observamos um elefante e um rinoceronte rodeados de elementos vegetalistas. Esta cena é separada da seguinte por um friso de cordas entrelaçadas. Nesta está representada uma cena cinegética onde observamos um cavaleiro com lança na mão e um grupo de cães a atacarem um javali.</p> <p>Segue-se uma secção que é ladeada por dois frisos, onde se pode ler parte do motto do Rei D. João III de Portugal, “SPES MEAN IN DEO MEO” ou seja “a minha esperança está no meu Deus”.</p> <p>Este olifante partiu-se encontrando-se delimitado por uma anilha de ferro. Assim, a secção onde figuraria as armas do encomendante não está visível.</p>
Historial:	Adquirido no ano de 1861 num leilão realizado em Paris. Foi incluído no arsenal do Czar no Tsarsko Selo. No ano de 1886 passou para as coleções do Hermitage (Curnow, 1983: 406).
Referências bibliográficas:	Curnow, 1983: 406 (cat.017); Davidson, 1985: 269 (cat.052); Bassani e Fagg, 1988:102, 106, 116, 117, 143 e 235 (cat. 085); Bassani, 2000: (cat. 772); Hart, 2016: 78-81;
Outras imagens:	n.a.


INV.	032
Imagem	 <p>Fig. F1.</p>
Tipologia:	Polvorinho.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Blois. França.
Coleção:	Castelo Real de Blois.
Número de inventário institucional:	872.1.755.
Dimensões:	22 cm.
Descrição:	<p>Polvorinho constituído pela parte frontal de um olifante sape.</p> <p>Da comparação formal com outros exemplares completos, observa-se que apenas é constituído pelas primeiras quatro reservas decorativas: o bocal troncónico, a representação da cabeça de um animal estilizado, uma terceira reserva constituída por uma decoração formada por um conjunto de bandas que se encontram posicionadas na diagonal, intercaladas por linhas perladas, e uma reserva onde se observa uma cena de caça com cães e uma autorreferência à utilização do olifante como instrumento de sopro das caçadas europeias.</p>


Historial:	Entrou nas coleções do museu no ano de 1869 “ <i>Olifant XIIeS., don de Mr. De Martonne, archiviste de Blois</i> ” [Olifante do século XII, oferecido pelo Mr. De Martone, arquivista de Blois]
Referências bibliográficas:	Bassani, 2000: (cat. 783).
Outras imagens:	n.a.


INV.	033
Imagem	 <p>Fig. F2.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Espanha.
Coleção:	Coleção de Carlo Monzio.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	26 cm.



Descrição:	<p>Polvorinho constituído pela quarta e quinta reserva de um olifante sape, montado em ferro.</p> <p>Da comparação formal com outros exemplares completos, observa-se que faltam as primeiras três reservas decorativas: o bocal troncónico, a representação da cabeça de um animal estilizado e uma terceira reserva constituída por uma decoração formada por um conjunto de bandas que se encontram posicionadas na diagonal, intercaladas por linhas perladas.</p> <p>No lado convexo observa-se a representação de duas figuras masculinas que trajam à europeia.</p>
Historial:	Este polvorinho foi leiloadado pela Sotheby's em Nova Iorque a 10 de maio de 1988.
Referências bibliográficas:	Read e Dalton, 1899: (cat. 034); Pinto, 1983: 93 (cat. 021); Davidson, 1985: 288 (cat. 071); Bassani e Fagg, 1988: 140, 1411 e 234 (cat. 080); Bassani, 2000: 249-250 (cat.770b)
Outras imagens:	n.a.

INV.	034
Imagem	 <p>Fig. F3.</p>
Tipologia:	Polvorinho.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Madrid. Espanha.
Coleção:	Instituto de Valência – Don Juan.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	29 cm.
Descrição:	Polvorinho constituído pelas três últimas reservas decorativas de um olifante sapi-português. Da comparação formal com outros

	<p>exemplares completos, observa-se que faltam as primeiras seis reservas decorativas: o bocal troncónico, a representação da cabeça de um animal estilizado, a terceira, quarta e quinta secções. Estas últimas podem ser contempladas no polvorinho INV. 033.</p> <p>Montado em ferragens este polvorinho apresenta as armas do rei de Portugal D. Manuel I que são elevadas por dois anjos e no outro lado apresenta as armas do rei de Leão e Castela, Fernando V (1475-1504).</p>
Historial:	n.a.
Referências bibliográficas:	<p>Read e Dalton, 1899: (cat. 034); Pinto, 1983: 93 cat. 021; Curnow, 1983: 398 (cat.010); Davidson, 1985: (cat. 047); Bassani e Fagg, 1988: 109, 115, 116, 140, 141 e 234 (cat. 079); Bassani, 2000: 249-250 (cat.770a).</p>
Outras imagens:	 <p>Fig. F4.</p>

INV.	035
Imagem	 <p>Fig. F5.</p>
Tipologia:	Polvorinho.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Lisboa. Portugal.
Coleção:	Antiquário AR PAB.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	25 cm.
Descrição:	<p>Esta peça diz respeito à parte central de um olifante sape. O mesmo estaria mais ou menos delimitado por duas argolas de suspensão das quais resta apenas a porção de uma, localizada junto ao orifício em forma de bico, por onde sai a pólvora.</p> <p>Da comparação formal com outros exemplares completos, observa-se que faltam as primeiras três reservas decorativas: o bocal troncónico, a representação da cabeça de um animal estilizado, e uma terceira</p>

	<p>reserva constituída por uma decoração formada por um conjunto de bandas que se encontram posicionadas na diagonal, intercaladas por linhas perladas.</p> <p>Da peça original apenas sobrevivem a quarta, quinta e parte da sexta reservas. Estas apresentam cenas cinegéticas onde se contempla na quarta um javali fêmea (e no seu reverso um leão heráldico).</p> <p>A quinta reserva é a maior e apresenta a caça à lebre e no reverso um cervo a ser atacado por três cães. No que resta da sexta reserva observamos um friso encordoado que se interceta regularmente a meio. Na parte terminal desta mesma reserva é visível algumas reminiscências heráldicas que não apresentam leitura. A isto acresce a falta da última secção onde estaria a campânula.</p>
Historial:	Este polvorinho diz respeito ao lote 140 do leilão da Christie's de Paris no dia 11 de dezembro de 2014.
Referências bibliográficas:	Bassani e Fagg, 1988: 115 e 236 (cat.094); Bassani, 2000: (cat.779).
Outras imagens:	 <p data-bbox="1236 1413 1342 1447">Fig. F6.</p>  <p data-bbox="459 1872 564 1906">Fig. F8.</p>



Fig. F9.



Fig. G1.




Fig. G2.



Fig. G3.




INV.	036
Imagem	 <p>Fig. H1.</p>
Tipologia:	Polvorinho.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Écouen. França.
Coleção:	Museu do Renascimento.
Número de inventário institucional:	E.Cl.17079.
Dimensões:	31 cm.
Descrição:	Polvorinho constituído pela parte frontal de um olifante sape. Da comparação formal com outros exemplares completos, observa-se que é constituído pela representação da cabeça de um animal estilizado (faltando o bocal troncónico), por uma reserva decorada por um


	<p>conjunto de bandas diagonais (intercaladas por linhas perladas), e por uma reserva onde se observa uma cena de caça com cães e uma autorreferência à utilização do olifante como instrumento de sopro das caçadas europeias. A campânula encontra-se fechada por um disco de marfim.</p> <p>A decoração em baixo-relevo apresenta a Cruz Militar da Ordem de Cristo, as Armas de Portugal, uma cena de caça e dois papagaios (um visto de perfil e o outro a escapar do cão que o tenta atacar).</p> <p>No lado côncavo observamos dois arcos de suspensão, que apresentam esculpido a letra “S” e a letra “y”. O primeiro é original e o segundo é uma adição posterior.</p>
Historial:	<p>Este polvorinho surge numa gravura realizada por Alexandre Du Sommerard, que foi publicada no ano de 1845 (fig. 23). Como curiosidade refira-se, também, que este olifante deverá corresponder a uma peça inventariada entre os bens de Alexandre Du Sommerard em 1883: “Olifante de marfim, coberto de cenas de caça, ornamentos e heráldica em relevo, século XVI. L.030”.</p>
Referências bibliográficas:	<p>Labarte, 1847: (cat. 187); Bassani, 1979: (cat. 014); Curnow, 1983: 422 (cat. 029); Davidson, 1985: 276 (cat. 059). Bassani e Fagg, 1988: 143 e 237 (cat. 099); Bassani, 2000: (cat. 281).</p>
Outras imagens:	<p>n.a.</p>

INV.	037
Imagem	<p>Fig. H2.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	n.a.
Coleção:	n.a.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	n.a.
Descrição:	Instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com cenas cinegéticas, entalhadas em alto e baixo-relevo., organizadas em secções delimitadas por frisos de torcidos, lisos e outros, ornamentados com fileiras de contas.

	<p>No lado convexo estão esculpidos em alto-relevo três arcos de suspensão, sendo dois deles zoomórficas – um crocodilo e uma figura de cocaras.</p> <p>A extremidade mais fina do olifante é talhada em forma da cabeça de um cão “raivoso” que morde um bocal de forma troncónica. Na outra extremidade – a mais larga – que diz respeito a última secção encontramos a Esfera Armilar, a Cruz de Santiago e o Brasão Real de Portugal.</p> <p>Após a terceira secção – constituída por bandas dispostas obliquamente e intervaladas com linhas perladas – surge a primeira cena cinegética onde se observa vários animais selvagens envoltos num ambiente com elementos vegetalistas.</p> <p>A separação entre a segunda e a terceira cena de caça é realizada por uma “pulseira” de cordas entrelaçadas e com decoração perlada na diagonal. A segunda cena cinegética mostra a caça ao cervo com cães.</p>
Historial:	Esta peça encontra-se desaparecida, sendo o esboço realizado por A. W. Franks o único registo iconográfico da mesma.
Referências bibliográficas:	Bassani e Fagg, 1988: 143 e 236 (cat.090); Bassani, 2000: (cat.342);
Outras imagens:	n.a.


INV.	038
Imagem	 <p>Fig. H3.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	n.a.
Coleção:	n.a.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	n.a.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido em forma de um dente de elefante com uma decoração repartida em oito secções divididas entre si por frisos torcidos, lisos e outros decorados com fileiras de contas. Evidencia-se a presença de duas cenas cinegéticas. A primeira mostra um grupo de cães a atacar um cervo. A segunda apresenta um caçador a tocar uma trompa enquanto espeta uma lança num cervo.</p> <p>No lado côncavo observamos três arcos de suspensão que são representações zoomórficas de um crocodilo e de duas formas triangulares que tem cabeças de animais.</p>

	<p>A extremidade mais fina do olifante é talhada em forma da cabeça de um cão “raivoso” que morde o bocal. Este é composto por uma forma troncónica. Na outra extremidade – a mais larga – que diz respeito à última secção encontramos a representação de um brasão real e um friso de elementos vegetalistas.</p> <p>Observamos ainda a cruz da Ordem Militar de Cristo e uma representação incorreta das armas da Casa Real Portuguesa, já que observamos seis e não cinco escudos.</p>
Historial:	Pertenceu à coleção do Staaliche Museen Preussischer Kulturbesitz Museum für Völkerkunde de Berlim, e encontra-se ilustrado na obra de Read e Dalton, datada de 1899 onde é representado na página 34.
Referências bibliográficas:	Read e Dalton, 1989: 34; Curnow, 1983: 421 (cat.028); Davidson, 1985: 275 (cat.058); Bassani e Fagg, 1988: 143 e 236 (cat. 095); Bassani, 2000: (cat.343);
Outras imagens:	n.a.


INV.	039
Imagem	 <p>Fig. H4.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Paris. França.
Coleção:	Museu du Quai Branly.
Número de inventário institucional:	33.6.4.
Dimensões:	79 cm.



Descrição:	Instrumento de sopro com bocal transversal e ausência de arcos de suspensão. Decorado com uma iconografia especificamente africana – crocodilos, serpentes.
Historial:	n.a.
Referências bibliográficas:	Pinto, 1983: 90 (cat.015); Bassani e Fagg, 1988: 91, 92, 93, 144, 146 e 250 (cat.201); Bassani, 2000: (cat.273); Bassani, 2008: 77-79;
Outras imagens:	n.a.

INV.	040
Imagem	 <p>Fig. H5.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Roma. Itália.
Coleção:	Museu Nacional Prehistórico e Etnográfico- Luigi Pigorini.
Número de inventário institucional:	63112

Dimensões:	32. 5 cm.
Descrição:	<p>Pequeno instrumento de sopro que apresenta o mesmo formato e o mesmo tipo de bocal que o olifante sape (INV. 030), mas sem arcos de suspensão e com uma decoração totalmente diferente das que observamos nos outros olifantes sapes.</p> <p>A superfície encontra-se adornada por motivos incisos e geométricos, sob os quais temos no lado côncavo a representação de uma figura humana nua, que parece com uma mulher com feições da escultura nomoli. No lado convexo temos a representação de um crocodilo.</p>
Historial:	n.a.
Referências bibliográficas:	Bassani e Fagg, 1988: 197 e 247(cat.180);
Outras imagens:	n.a.


INV.	041
Imagem	 <p>Fig. H6.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	n.a.
Coleção:	n.a.
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	n.a.
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com cenas de caça distribuídas em secções delimitadas por frisos torcidos, lisos e outros, decorados com fileiras de contas.</p> <p>Na extremidade mais fina observamos o bocal composto por uma forma troncónica que é engolida pela cabeça de um animal.</p> <p>Na zona côncava encontramos as argolas de suspensão que permitem identificar um crocodilo e uma serpente. No lado convexo estão representadas três figuras masculinas que trajam a europeia e que seguram lanças.</p>

	<p>Após um friso, composto por bandas dispostas obliquamente e intervaladas com linhas perladas, surge a representação de três animais – uma cabra, um unicórnio e um javali. É no lado côncavo desta secção que surge o primeiro anel de suspensão, em forma de crocodilo.</p> <p>A secção é separada da seguinte por um friso composto por cordas entrelaçadas com decoração perlada na diagonal.</p> <p>Segue-se uma segunda secção decorativa onde observamos um elefante e um javali rodeados de elementos vegetalistas. Esta cena é separada da seguinte por um friso de cordas entrelaçadas. Na cena seguinte observamos um cavaleiro com lança na mão que é acompanhado por um cão. O representado segura com a sua mão direita uma lança e à sua esquerda segura as rédeas da sua montada.</p> <p>Segue-se uma secção que é ladeada por dois frisos, onde se pode ler parte do motto do Rei D. João III de Portugal, “ SPES MEAN IN DEO MEO” ou seja “a minha esperança está no meu Deus” (Hart, 2016: 81).</p> <p>Na última secção encontramos a Esfera Armilar, emblema da casa de Aviz e supomos que há outro emblema heráldico, no lado não visível nesta fotografia. Por sua vez, em torno da campânula observamos as letras em estilo gótico, SYNO, mas o resto da inscrição é uma conjuntura aberta (Hart, 2016: 78- 81).</p>
Historial:	Até hoje, não se conhece a localização exata deste objeto. Esta fotografia coloca-o como tendo pertencido às coleções do South Kensington Museum, o atual Victoria & Albert Museum em Londres.
Referências bibliográficas:	Hart, 2016: 78-81

Outras  
imagens:




Fig. H7.

INV.	042
Imagem	 <p>Fig. H8.</p>
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	n.a.
Coleção:	Coleção particular
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	32, 8 cm
Descrição:	<p>Instrumento de sopro, esculpido na forma de uma presa de elefante, decorado com cenas de caça distribuídas em oito secções delimitadas por frisos torcidos, lisos e outros, decorados com fileiras de contas. Na extremidade mais fina observamos o bocal composto por uma forma troncónica que é engolida pela cabeça de um animal que é decorada com tiras de perlados cruzadas e encimada por mais três tiras paralelas de perlados.</p> <p>Na secção central, surgem duas reservas decorativas preenchidas com temas de caça onde observamos o ataque ao cervo e ao javali que são</p>



	flanqueadas por uma secção central de lavrados encastrados. No pavilhão encontram-se talhadas a Cruz de Cristo e o escudo Real Português.
Historial:	Peça licitada no leilão número 169 do Palácio do Correio Velho, em Lisboa, onde estava com uma estimativa de 10.000.00 a 20.000.00 euros e acabou por atingir o valor de martelo de 150.000.00 euros.
Referências bibliográficas:	n.a
Outras imagens:	n.a.

INV.	043
Imagem	 <p>Fig. H9.</p>
Tipologia:	Hostiário
Materiais:	Marfim
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa
Datação:	1490-1530.
Localização:	Lisboa. Portugal.
Coleção:	Coleção particular
Número de inventário institucional:	n.a.
Dimensões:	18 cm de altura

Descrição:	<p>Recipiente circular, com tampa cilíndrica abaixada, decorado com cenas religiosas esculpidas em baixo-relevo, e assente em quatro pés em forma de leões heráldicos.</p> <p>As cenas da vida da Virgem – A árvore de Jessé; a Anunciação; a Visitação; a Natividade; a Anunciação aos Pastores; e a Adoração dos Reis Magos – surgem ao longo da face do corpo cilíndrico, em secções segmentadas por ornatos espirais.</p> <p>O recipiente é coberto por uma tampa cónica rebaixada, onde se contempla em baixo-relevo a representação da Cruz de Beja. Ao centro observamos uma representação da Virgem sentada com o Menino no seu colo. Esta escultura em alto-relevo é ladeada pelas reminiscências do que terão sido duas figuras também de alto-relevo, possivelmente dois anjos em adoração.</p> <p>Os quatro pés em forma de leões que a suportam apresentam as armas da Casa de Avis-Beja.</p>
Historial:	Pertenceu à Fundação Dapper. Foi adquirida em 1997 pelo atual proprietário através da intermediação do antiquário Jorge Welsh.
Referências bibliográficas:	Bassani e Fagg, 1988: 83, 84, 114, 115, 138 e 232 (cat.058); Bassani, 1997: 257; Bassani, 2000: (cat.759); Silva e Trnek, 2001: 106 e 107 (cat.015); Levenson, 2007: 158 E 159 (cat. A-13). Lowe, 2017: 116 – 117 (cat.044); Sousa, 2017:121 (cat. 040).
Outras imagens:	n.a.

INV.	044
Imagem	 <p>Fig.II.</p>
Tipologia:	Hostiário.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Viseu. Portugal.
Coleção:	Museu Nacional Grão Vasco.
Número de inventário institucional:	1306.
Dimensões:	15.5 cm de altura


<p>Descrição:</p>	<p>Recipiente circular, com tampa cónica elevada, decorado com cenas religiosas esculpidas em baixo-relevo, e assente em quatro pés em forma de leões heráldicos.</p> <p>As cenas da vida da Virgem – A árvore de Jessé; a Visitação; a Natividade; a Adoração dos Pastores; a Adoração dos Magos; a Apresentação no Templo e a Fuga para o Egipto – surgem em secções segmentadas por moldurados com ornatos espirais.</p> <p>A tampa cónica apresenta no seu espaço os suportes de figuras, entretanto desaparecidas, da Virgem e de dois anjos em adoração. Em baixo-relevo destaca-se a legenda “AVE GRASIA P” e as figuras de dois anjos que suportam as Armas de Portugal, enquanto outros dois a Cruz da Ordem de Cristo.</p>
<p>Historial:</p>	<p>Incorpora o acervo do Museu Nacional Grão Vasco de Viseu desde o ano de 1918, tendo vindo da Igreja de São Francisco das Chagas.</p>
<p>Referências bibliográficas:</p>	<p>Cortez, 1967: 69-71; Curnow, 1983: 395 - 397 (cat.009); Pinto, 1983: (cat.026); Davidson, 1985: 226 (cat. 009); Bassani e Fagg, 1988: 83, 84, 138 e 232 (cat.057); Bassani, 1991b: (cat. 050); Bassani, 1993: (cat. 045); Bassani, 2000: (cat.758); Driessche e Pinto, 1991: (cat. 050); Silva e Trnek, 2001: 106 (cat. 014); Lowe, 2017: 116 e 117 (cat. 045).</p>
<p>Outras imagens:</p>	 <p>Fig. 12</p>



Fig. I3



Fig.I4.

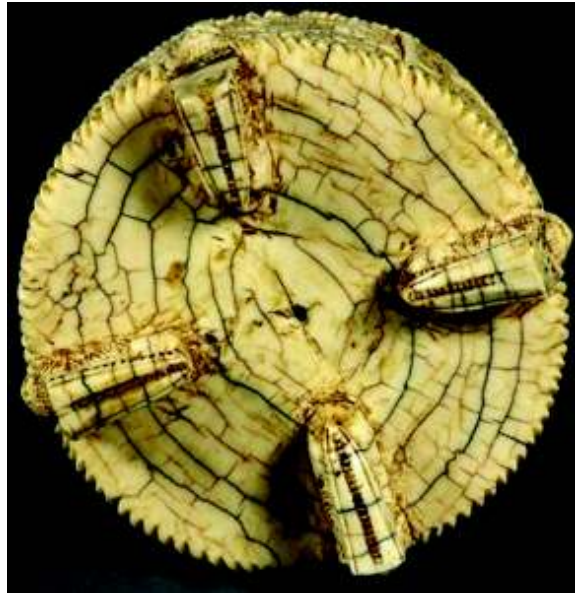


Fig. 15.

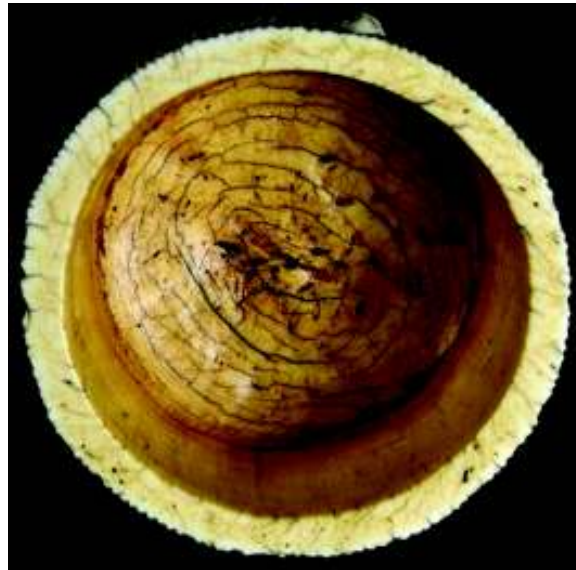




Fig. 16.






Fig. 17.

INV.	045
Imagem	 <p>Fig. 18.</p>
Tipologia:	Hostiário
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Baltimore. Estados Unidos da América.
Coleção:	Walters Art Museum.
Número de inventário institucional:	71.108.
Dimensões:	8 cm de altura
Descrição:	Recipiente circular, decorado com cenas religiosas esculpidas em baixo-relevo, e ornatos espirais. A superfície apresenta sete cenas esculpidas em baixo relevo, referentes à Paixão de Cristo – a Prisão

	de Cristo; a Coroação com Espinhos; o Transporte da Cruz; Jesus è Pregado na Cruz; a Crucificação; a Deposição da Cruz e a Lamentação.
Historial:	Legado do colecionado de arte Henry Walters (1848-1931) no ano de 1931.
Referências bibliográficas:	Bassani e Fagg, 1988: 83, 113, 115, 138 e 232 (cat.059); Bassani, 2000: (cat.760).
Outras imagens:	 <p>Fig. 19.</p>

INV.	046
Imagem	 <p data-bbox="459 1413 560 1451">Fig. J1.</p>
Tipologia:	Saleiro.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Antiga Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Londres. Reino Unido.

Coleção:	Museu Britânico.
Número de inventário institucional:	Af1981,35.1. a-b.
Dimensões:	30.5 cm de altura.
Descrição:	<p>Recipiente esférico, apoiado num pé de formato conforme, coberto por uma tampa cónica, ornamentado por elementos vegetalistas, heráldicos e cenas religiosas.</p> <p>A base conforme é contornada por três bandas decorativas, segmentadas por secções que ostentam uma decoração distinta. Uma das cenas mostra-nos Daniel na cova dos Leões. Numa outra secção está representada a Cruz da Ordem de Cristo. As restantes secções apresentam motivos vegetalistas e animais como um (leopardo com trela?)</p> <p>O nó apresenta um nódulo godronado no pé, a partir do qual suspendem quatro configurações zoomórficas – cobras.</p> <p>A área exterior do recipiente é adornada por um friso formado por um encadeamento de arcos plenos e elementos vegetalistas. Observa-se ao centro um escudo com as Armas da Casa Real Portuguesa.</p> <p>O recetáculo é coberto por uma tampa conforme que expõe uma superfície ornamentada por um padrão de entrelaçamentos de bandas encastradas, sobre o qual surge em alto-relevo a representação de três figuras que podem ser os Três Hebreus na Fornalha, do Antigo Testamento. Esta tampa é encimada por uma escultura em alto-relevo onde é visível dois cães (um perdeu a cabeça) a ladear a Virgem que segura o Menino.</p>
Historial:	Esta peça foi mencionada pela primeira vez num inventário datado de 1827 onde é referido como uma peça proveniente da coleção do antiquário George Allan (1736-1800), e foi descrito como “uma

	<p>píxide antiga, em marfim, muito bem esculpida...”<sup>1</sup>. No ano de 1822 esta peça foi entregue à sociedade de filosofia e literatura de Newcastle (núcleo do Museu Hancock) e anos depois em 1851, um outro antiquário, William Bell Scott ao descrever este objeto mostra alguma incerteza e denomina-o de vaso e de píxide.</p>
<p>Referências bibliográficas:</p>	<p>Curnow, 1983:391 - 393 (cat.006); Davidson, 1985: 223 (cat. 006); Bassani e Fagg, 1988: 62, 64, 72, 73, 74, 123, 126, 137, 144 e 227 (cat. 019); Bassani, 2000: (cat. 216);</p>
<p>Outras imagens:</p>	<div data-bbox="491 712 944 1496" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="459 1518 561 1554">Fig. J2.</p>

<sup>1</sup> “antique pix, in ivory, beautiful carved...” in: (Levenson, 2007: 69).




Fig. J3.



INV.	047
Imagem:	 <p>Fig. J4.</p>
Tipologia:	Saleiro.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.

Localização:	Nova Iorque. Estados Unidos da América.
Coleção:	The Metropolitan Museum of Art.
Número de inventário institucional:	1991.435a,b.
Dimensões:	29.8 cm.
Descrição:	<p>Recipiente esférico, apoiado num pé de formato coniforme.</p> <p>A base coniforme é decorada por frisos estilizados esculpidas em baixo-relevo e figuras humanas e zoomórficas esculpidas em alto-relevo.</p> <p>A zona do nó apresenta um nódulo godronado, a partir do qual suspendem quatro configurações zoomórficas – cobras – que quase tocam no focinho dos quatro cães esculpido na zona da base.</p> <p>O topo do recipiente apresenta quatro rosetas e é encimado pela representação de uma rosa que é erguida por quatro esteios.</p>
Historial:	No ano de 1991 Paul e Ruth W. Tishman ofereceram esta peça ao Metropolitan Museum of art de Nova Iorque.
Referências bibliográficas:	Curnow, 1983: 389 (cat. 004); Davidson, 1985: 229 (cat. 012); Bassani e Fagg 1988: 64, 69, 123, 126, 128, 137 e 227(cat.021); Bassani, 2000: (cat. 730).
Outras imagens:	n.a.

INV.	048
Imagem	 <p>The image shows a highly decorative ivory vessel. It has a bulbous, rounded body with intricate carvings of animals and figures. The vessel sits on a tall, multi-tiered pedestal base, also adorned with carvings. The lid is flat and features a central knob. The entire piece is made of a light-colored material, likely ivory, and is set against a dark background.</p>
	Fig. J5.
Tipologia:	Olifante.
Materiais:	Marfim.
Técnicas:	Alto e baixo-relevo.
Local de origem:	Serra Leoa.
Datação:	1490-1530.
Localização:	Boston. Estados Unidos da América.

Coleção:	Museu de Belas artes de Boston.
Número de inventário institucional:	L.G 7.18.2012.
Dimensões:	27 cm.
Descrição:	<p>Saleiro composto por uma base de forma cónica e um recipiente esférico.</p> <p>No topo encontramos três figuras que se tratam de adições posteriores ao trabalho original.</p> <p>As seis cobras representadas neste trabalho são incomuns pois apresentam uma textura e pose distinta, figurando na base. Na zona do nó figuram quatro pássaros que observam as serpentes.</p> <p>A decoração em relevo da superfície do recipiente apresenta bordas entrelaçadas e folhagem em modelo ritmado.</p>
Historial:	Este saleiro diz respeito ao lote 84 que foi vendido num leilão da Sotheby's em Londres a 8 de julho de 1974. No ano de 2012 foi oferecido pelo então seu proprietário Robert Owen Lehman ao Museu de Belas Artes de Boston (The Museum of Fine Arts of Boston).
Referências bibliográficas:	Curnown, 1983: 387 (cat.002); Davidson, 1985: 222 (cat. 005); Bassani e Fagg, 1988: 64, 83, 123, 126, 137 e 227 (cat. 020); Bassani 2000: (cat. 729).
Outras imagens:	n.a.

#### 4 – LEGENDAS DAS IMAGENS DO INVENTÁRIO DE PEÇAS DE MARFIM DA ASL:

Fig. A1: *Verso do olifante*. Armaria Real de Turim. INV. Q.10. Turim. Itália.

Sobre a figura: “*si ringrazia il Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Musei Reali di Torino*”

Fig. A2: *Anverso do olifante*. Armaria Real de Turim. INV. Q.10. Turim. Itália.

Sobre a figura: “*si ringrazia il Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Musei Reali di Torino*”

Fig. A3: *Verso do olifante*. Museu du Quai Branly. INV. 71.1933.6.1 D. Paris. França.

Figura publicada em:

<http://www.artscape.fr/wp-content/uploads/2008/02/4581.jpg> [consult.15/12/2017]

Fig. A4: *Verso do olifante*. Museu Nacional da Austrália. INV. 79.2148. Camberra. Austrália.

Figura publicada em:

<https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=60877> [consult. 17/01/2018]

Fig. A5: *Anverso do olifante*. Museu Nacional da Austrália. INV. 79.2148. Camberra. Austrália.

Figura publicada em:

<https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=60877> [consult. 17/01/2018]

Fig. A6: *Verso do olifante*. Museu Nacional de Arte Africana, Instituto Smithsonian. Washington. Estados Unidos da América.

Figura publicada em:

<https://oss.adm.ntu.edu.sg/kamarulz002/wp-content/uploads/sites/22/2015/09/0dd9edcf8d26338fcd863e1b0b288854.jpg>

[consult.15/12/2017]

Fig. A7: *Detalhe da oitava secção do olifante*. Museu Nacional de Arte Africana, Instituto Smithsonian. Washington. Estados Unidos da América.

Figura publicada em:

<https://i.pinimg.com/originals/f8/b0/dc/f8b0dc5daed9140ad8948ca9c9fac0ae.jpg>

[consult.15/12/2017]

Fig. A8: *Verso do olifante*. Museu de Pontevedra. INV. 13.289. Pontevedra. Espanha.

Figura fornecida pelo professor Frederick John Lamp

Fig. A9: *Anverso do olifante*. Museu Nacional de Artes decorativas. INV. M.A. 3439. Madrid. Espanha.

Figura publica em: (Bassani e Fagg, 1988: 140)

Fig. B1: *Verso do olifante*. Museu Britânico. INV. Af.7009. Londres. Reino Unido.

Figura publicada em:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?partid=1&assetid=250376001&objectid=635038](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=250376001&objectid=635038)

[consult.15/12/2017]

Fig. B2: *Anverso do Olifante*. Merseyside County Museum. INV. M.1304. Liverpool. Reino Unido.

Figura publica em: (Bassani e Fagg, 1988: 237)

Fig. B3: *Anverso do Olifante*. Historiches museum. INV. X497. Dresden. Alemanha.

Figura fornecida por Dra Silvia Dolz, curadora da coleção de arte africana do Historiches museum de Dresden.

Fig. B4: *Anverso do olifante*. Coleção particular. Nova Iorque. EUA.

Figura publica em: (Bassani e Fagg, 1988: 237)

Fig. B5: *Detalhe do bocal transversal do olifante*. Coleção particular. Nova Iorque. EUA.

Figura fornecida pelo professor Frederick John Lamp

Fig. B6: *Verso do Olifante*. Coleção particular do Sr. Kugel. Paris. França.

Figura fornecida pela galeria Krugel, Paris. França.

Fig. B7: *Verso do olifante*. Náprstkovo Muzeum. INV. 3.623. Praga. República Checa.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 237)

Fig. B8: *Verso do olifante*. Museu nacional da pré-história e da etnografia- Luigi Pigorini.

INV. 108828. Roma. Itália.

Figura publicada em: (Afonso e Horta,2013)

Fig. B9: *Anverso do olifante*. Coleção particular. Nova Iorque. EUA.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 90)

Fig. C1: *Detalhe da quarta secção decorativa do olifante*. Coleção particular. Nova Iorque. EUA.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 96)

Fig. C2: *Anverso do olifante*. Coleção particular. EUA.

Figura fornecida pelo senhor Christian Elwes da Entwistle gallery, Londres.

Fig. C3: *Detalhe da sexta e sétima secção do olifante*. Coleção particular. EUA.

Figura fornecida pelo senhor Christian Elwes da Entwistle gallery, Londres.

Fig. C4: *Detalhe da quarta secção do olifante*. Coleção particular. EUA.

Figura fornecida pelo senhor Christian Elwes da Entwistle gallery, Londres.

Fig. C5: *Verso do olifante*. Museu do Hermitage. INV. F. 576. São Petersburgo. Rússia.

Figura publicada em: (Afonso e Horta,2013)



Fig. C6: *Anverso do olifante*. Museu do Hermitage. INV. F.576. São Petersburgo. Rússia.

Figura publicada em: (Afonso e Horta,2013)

Fig. C7: *Anverso do olifante*. Städtisches Sammlungen. INV. 3895. INV. 3895. Tubinga. Alemanha.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 235)

Fig. C8: *Verso do olifante*. Yale University.

Figura publicada em: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/84390> [consult. 15/12/2017]

Fig. C9: *Anverso do olifante*. Yale University.

Figura publicada em: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/84390> [consult.15/12/2017]

Fig. D1: *Verso do olifante*. Museu do Renascimento. INV. C1.1859. Écouen. França.

Figura publicada em:

<https://i.pinimg.com/736x/77/89/fa/7789faa1160cc5c0dabbcad37ce7743e--la-renaissance-sierra-leone.jpg> [consult.15/12/2017]

Fig. D2: *Verso do olifante*. Museu Britânico. INV. Af1979,01.3156. Museu Britânico. Londres. Reino Unido.

Figura publicada em:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?partid=1&assetid=986203001&objectid=626033](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=986203001&objectid=626033)

[consult.15/12/2017]

Fig. D3: *Anverso do olifante*. Museu Britânico. INV. Af1979,01.3156. Museu Britânico. Londres. Reino Unido.

Figura publicada em:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?partid=1&assetid=986204001&objectid=626033](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=986204001&objectid=626033)

[consult.15/12/2017]

Fig. D4: *Verso do olifante*. Coleção particular.

Figura publicada em:

<http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/oliphant-trompe-de-venerie-sapi-portugaise-olipha-5853657-details.aspx> [consult.15/12/2017]

Fig. D5: *Verso do olifante*. MNAA. INV. 989 Div. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em:

<http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=2&NUMPAG=4&REGPAG=50&CRITERIO=932+Div&IDFOTO=47003>  
[consult.18/12/2017]

Fig. D6: *Verso do olifante*. MNAA. INV.989 Div. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em:

<http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=2&NUMPAG=4&REGPAG=50&CRITERIO=932+Div&IDFOTO=39764>  
[consult.18/12/2017]

Fig. D7: *Verso do olifante*. MNAA. INV. 988 Div. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988:236)

Fig. D8: *Anverso do olifante*. MNAA. INV. 988 Div. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em:

<http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=2&NUMPAG=3&REGPAG=50&CRITERIO=988&IDFOTO=1002>  
[consult.18/12/2017]

Fig. D9: *Verso do olifante*. Coleção particular. Estoril. Portugal.

Figura publicada em (Dias, 2004:43)

Fig. E1: *Verso do olifante*. Coleção particular. Estoril. Portugal.

Fotografia tirada para o projeto *Marfins Africanos no Mundo Atlântico: uma reavaliação dos marfins luso-africanos*.

Fig. E2: *Verso do olifante*. Coleção particular. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em: (Bassani e Bagg, 1988: 238)

Fig. E3: *Anverso do olifante*. Museu Duca di Martina. Nápoles. Itália.

Figura publicada em: (Bassani, 2000: 253)

Fig. E4: *Anverso do olifante*. Coleção particular.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988:236)

Fig. E5: *Verso do olifante*. Coleção particular. Estoril. Portugal.

Fotografia tirada para o projecto Marfins Africanos no Mundo Atlântico: uma reavaliação dos marfins luso-africanos.

Fig. E6: *Anverso do olifante*. Coleção particular. Estoril. Portugal.

Fotografia tirada para o projecto Marfins Africanos no Mundo Atlântico: uma reavaliação dos marfins luso-africanos.

Fig. E7: *Anverso do olifante*. Württembergisches Landesmuseum. INV. KK124. Estugarda. Alemanha.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988:236)

Fig. E8: *Anverso do olifante*. Museu Nacional de Arte Antiga. INV. 932 Div. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em:

<http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=2&NUMPAG=4&REGPAG=50&CRITERIO=932+Div&IDFOTO=47002>

[consult.18/12/2017]

Fig. E9: *Reverso do olifante*. Museu Nacional de Arte Antiga. INV. 932 Div. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em:

<http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=2&NUMPAG=4&REGPAG=50&CRITERIO=932+Div&IDFOTO=39653>

[consult.18/12/2017]

Fig. F: *Anverso do olifante*. Museu do Hermitage. INV. F635. São Petersburgo. Rússia.

Figura publicada em:

[https://www.researchgate.net/publication/292673763\\_Alexander\\_Barker%27s\\_Sapi-Portuguese\\_Oliphant](https://www.researchgate.net/publication/292673763_Alexander_Barker%27s_Sapi-Portuguese_Oliphant) [consult.15/12/2017]

Fig. F1: *Anverso do polvorinho*. Castelo Real de Blois. INV. 872.1.755. Blois. França.

Figura publicada em: <http://en.chateaublois.fr/2480-not-to-be-missed.htm>

[consult.23/02/2017]

Fig. F2: *Anverso do polvorinho*. Coleção Carlo Monzio. Espanha.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 234)

Fig. F3: *Anverso do polvorinho*. Instituto de Valência – Don Juan. Madrid. Espanha.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 234)

Fig. F4: *Reverso do polvorinho*. Instituto de Valência – Don Juan. Madrid. Espanha.

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988: 234)

Fig. F5: *Anverso do polvorinho*. Antiquário AR|PAB. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em:

[http://www.christies.com/lotfinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=5853659&lid=1](http://www.christies.com/lotfinder/lot_details.aspx?intObjectID=5853659&lid=1)

[consult.15/12/2017]

Fig. F6: *Reverso do polvorinho*. Antiquário AR|PAB. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em:

[http://www.christies.com/lotfinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=5853659&lid=1](http://www.christies.com/lotfinder/lot_details.aspx?intObjectID=5853659&lid=1)

[consult.15/12/2017]

Fig. F7: *Detalhe da cena cinegética de caça ao cervo*. Antiquário AR|PAB. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em:

[http://www.christies.com/lotfinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=5853659&lid=1](http://www.christies.com/lotfinder/lot_details.aspx?intObjectID=5853659&lid=1)

[consult.15/12/2017]

Fig. F9: *Detalhe da representação do cão a atacar o cervo*. Antiquário AR|PAB. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em:

[http://www.christies.com/lotfinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=5853659&lid=1](http://www.christies.com/lotfinder/lot_details.aspx?intObjectID=5853659&lid=1)

[consult.15/12/2017]

Fig. G1: *Detalhe da representação de um leão*. Antiquário AR|PAB. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em:

[http://www.christies.com/lotfinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=5853659&lid=1](http://www.christies.com/lotfinder/lot_details.aspx?intObjectID=5853659&lid=1)

[consult.15/12/2017]

Fig. G2: *Detalhe de um elemento vegetalista*. Antiquário AR|PAB. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em:

[http://www.christies.com/lotfinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=5853659&lid=1](http://www.christies.com/lotfinder/lot_details.aspx?intObjectID=5853659&lid=1)

[consult.15/12/2017]

Fig. G3: *Detalhe da representação de uma javali fêmea*. Antiquário AR|PAB. Lisboa. Portugal.

Figura publicada em:

[http://www.christies.com/lotfinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=5853659&lid=1](http://www.christies.com/lotfinder/lot_details.aspx?intObjectID=5853659&lid=1)

[consult.15/12/2017]

Fig. H1: *Anverso do olifante convertido em polvorinho*. Museu do Renascimento. INV. E.Cl. 17079. Écouen. França.

Figura publicada em:

<https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PC6AU7NVP#/SearchResult&VBID=2CO5PC6AU7NVP&PN=5> [consult.18/12/2017]

Fig. H2: *Gravura do anverso do olifante.*

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988:236)

Fig. H3: *Anverso do olifante.*

Figura publicada em: (Bassani e Fagg, 1988:236)

Fig. H4: *Anverso do Olifante.* Museu du Quai Branly. INV. 33.6.4. Paris. França.

Figura publicada em:

<https://i.pinimg.com/originals/a3/92/00/a392000a0fe48f1c5ec1310a8e2d2f51.jpg>

[consult.16/12/2017]

Fig. H5: *Anverso do Olifante.* Museu Nacional Prehistórico e Etnográfico- Luigi Pigorini. INV. 63112. Roma. Itália.

Figura publicada em (Bassani e Fagg, 1988: 197)

Fig. H6: *Anverso do olifante.*

Figura publicada em:

[https://www.researchgate.net/publication/292673763\\_Alexander\\_Barker%27s\\_Sapi-Portuguese\\_Oliphant](https://www.researchgate.net/publication/292673763_Alexander_Barker%27s_Sapi-Portuguese_Oliphant) [consult.15/12/2017]

Fig. H7: *Fotografia com dois olifantes pertencentes ao acervo do Museu de Kensington.*

Figura publicada em:

[https://www.researchgate.net/publication/292673763\\_Alexander\\_Barker%27s\\_Sapi-Portuguese\\_Oliphant](https://www.researchgate.net/publication/292673763_Alexander_Barker%27s_Sapi-Portuguese_Oliphant) [consult.15/12/2017]

Fig. H8: *Anverso do olifante.* Coleção particular.

Figura publicada em:

<https://www.pcv.pt/lot->

[zoom.php?url=https://www.pcv.pt/files/leiloes/L169/lots/142615.jpg](https://www.pcv.pt/files/leiloes/L169/lots/142615.jpg)

[consult.18/12/2017]

Fig. H9: *Vista geral do hostiário*. Coleção particular. Estoril. Portugal.

Fotografia fornecida pelos proprietários através de Hugo Crespo, investigador do projecto Marfins Africanos no Mundo Atlântico.

Fig. I1: *Vista geral do hostiário*. Museu Nacional Grão Vasco. INV. 1306. Viseu. Portugal.

Figura publicada em:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=208659> [consult.18/12/2017]

Fig. I2: *Tampa do hostiário*. Museu Nacional Grão Vasco. INV. 1306. Viseu. Portugal.

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=208659> [consult.18/12/2017]

Fig. I3: *Detalhe da heráldica presente no hostiário*. Museu Nacional Grão Vasco. INV. 1306. Viseu. Portugal.

Figura publicada em:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=208659> [consult.18/12/2017]

Fig. I4: *Vista aérea sobre a tampa do hostiário*. Museu Nacional Grão Vasco. INV. 1306. Viseu. Portugal.

Figura publicada em:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=208659> [consult.18/12/2017]

Fig. I5: *Vista da base do hostiário*. Museu Nacional Grão Vasco. INV. 1306. Viseu. Portugal.

Figura publicada em:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=208659> [consult.18/12/2017]



Fig. I6: *Vista do interior do hostiário*. Museu Nacional Grão Vasco. INV. 1306. Viseu. Portugal.

Figura publicada em:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=208659> [consult.18/12/2017]

Fig. I7: *Vista do reverso da tampa do hostiário*. Museu Nacional Grão Vasco. INV. 1306. Viseu. Portugal.

Figura publicada em:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=208659> [consult.18/12/2017]

Fig. I8: *Vista geral do hostiário*. Walters art museum. INV. 71.108. Baltimore. EUA.

Figura publicada em:

<http://art.thewalters.org/detail/13267/ivory-pyx-with-scenes-from-the-passion-of-christ/> [consult.18/12/2017]

Fig I9: *Vista da base do hostiário*. Walters art museum. INV. 71.108. Baltimore. EUA.

Figura publicada em:

<http://art.thewalters.org/detail/13267/ivory-pyx-with-scenes-from-the-passion-of-christ/> [consult.18/12/2017]

Fig. J1: *Vista geral do saleiro*. Museu Britânico. INV. Af1981,35.1. a-b. Londres. Reino Unido.

Figura publicada em:

[http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00034/AN00034304\\_001\\_1.jpg](http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00034/AN00034304_001_1.jpg) [consult.18/12/2017]

Fig. J2: *Detalhe do saleiro. Vista geral sobre o recipiente e os três Hebreus*. Museu Britânico. INV. Af1981,35.1. a-b. Londres. Reino Unido.

Figura publicada em:

<https://i.pinimg.com/originals/35/01/0c/35010c977ad83e8869b023263883bf14.jpg> [consult.18/12/2017]

Fig. J3: *Detalhe do saleiro. Vista da base e da reserva decorada com a cena de David na cova dos Leões.* Museu Britânico. INV. Af1981,35.1. a-b. Londres. Reino Unido.

Figura publicada em:

<https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PC6AU7P24#/SearchResult&VBID=2CO5PC6AU7P24&PN=1>

[consult.18/12/2017]

Fig. J4: *Vista geral do saleiro.* Metropolitan Museum of Art. INV1991.435a,b. Nova Iorque. EUA.

Figura publicada em:

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1991.435a,b/>

[consult.:18/12/2017]

Fig. J5: *Vista geral do saleiro.* Museu de Belas Artes de Boston. INV. L.G 7.18.2012. Nova Iorque. EUA.

Figura publicada em:

<https://www.wsj.com/articles/SB10001424052702303561504577495102278115234>

[01/12/2017]

## 5 – ESTAMPAS

Reúne-se em seguida as estampas que nos permitem confrontar as semelhanças estilísticas entre as gravuras tardo medievais de produção europeia e as cenas cinegéticas e religiosas presentes nos olifantes e nas píxides. A última estampa diz respeito a uma comparação entre uma gravura renascentista e os três saleiros sapes por nós estudados. Aqui também figuram comparações entre peças, nomeadamente entre os três hostiários (ESTAMPA 21 e ESTAMPA 31).

## 6 – ÍNDICE DE ESTAMPAS

### **ESTAMPA 1: pág. CCCLXXVIII**

Fig. I – *Saleiro da Antiga Serra LeOA*. Galleria e Museo Estense di Modena. INV.2433. Modena. Itália.

Fig. II – *Saleiro da Antiga Serra Leoa*. Pitt Rivers Museum. INV. 1884.68.73. Oxford. Reino Unido.

Fig. III – *Fragmento de um saleiro Antiga Serra Leoa*. Coleção privada. Lisboa. Portugal.

### **ESTAMPA 2: pág. CCCLXXX**

Fig. IV – *Detalhe da oitava secção de um olifante Antiga Serra Leoa (vide INV. 001)*. Armaria Real. INV. Q.10. Turim. Itália.

Fig. V – *Xilogravura. Marca do impressor Thielman Kerver. (vide INV. G005)*. Biblioteca Nacional de França. Paris. França.

### **ESTAMPA 3: pág. CCCLXXXI**

Fig. VI – *Xilogravura. Marca do impressor Simon Vostre. (vide INV. G003)*. Biblioteca Nacional de França. Paris. França.

Fig. VII – *Xilogravura. Marca do impressor Thielman Kerver. (vide INV. G005)*. Biblioteca Nacional Francesa. Paris. França.

### **ESTAMPA 4: pág. CCLXXXII**

Fig. VIII – *Detalhe da primeira cena cinegética de um olifante Antiga Serra Leoa (vide INV. 013)*. Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini. INV.108828. Roma. Itália.

Fig. IX – *Detalhe de uma tarja de um Livro de Horas onde se observa o cervo a ser atacado por cães (vide INV<sup>o</sup> G053).* Biblioteca Nacional de França. Paris. França.

**ESTAMPA 5: pág. CCLXXXIII**

Fig. X – *Detalhe de uma cena cinegética num olifante da Antiga Serra Leoa (vide INV. 014).* Coleção particular. Nova Iorque. Estados Unidos da América.

Fig. XI – *Detalhe de uma tarja de um Livro de Horas onde se observa o toque da trompa de caça (vide INV<sup>o</sup> G053).* Biblioteca Nacional de França. Paris. França.

**ESTAMPA 6: pág. CCLXXXIV**

Fig. XII – *Detalhe de uma cena cinegética (vide INV. 001).* Turim. Itália. Armaria Real (Inv. Q.10). Olifante.

Fig. XIII – *Xilogravura. Tarja de um Livro de Horas com a representação do transporte do cervo. (vide INV. G058).* Biblioteca do Congresso. Washington. EUA.

**ESTAMPA 7: pág. CCLXXXV**

Fig. XIV – *Olifante da Antiga Serra Leoa. Detalhe de secção decorativa (vide INV. 004).* National Museum of African Art, Smithsonian Institution. INV. 2005-6-9. Washington. EUA.

Fig. XV – *Xilogravura. Tarja de um Livro de Horas com a representação do Cervo, dos caçadores e dos cães na floresta. (vide INV. G058).* Biblioteca do Congresso. Washington. EUA.

**ESTAMPA 8: pág. CCCLXXXVI**

Fig. XVI – *Olifante da Antiga Serra Leoa. Detalhe de uma cena cinegética onde se observa o toque da trompa de caça por um caçador (vide INV. 001).* Armaria Real. INV. Q.10. Turim. Itália.

Fig. XVII – *Detalhe de uma tarja num Livro de Horas onde se observa o toque da trompa de caça. (vide INV. G053).* Biblioteca Nacional de França. Paris. França.

**ESTAMPA 9: pág. CCCLXXXVII**

Fig. XVIII – *Polvorinho da Antiga Serra Leoa. Detalhe de uma cena cinegética onde se observa o cervo a ser atacado por cães. (vide INV. 035).* AR|PAB. Lisboa. Portugal.

Fig. XIX – *Detalhe de uma tarja num Livro de Horas onde se observa o cervo a ser atacado por cães. (vide INV. G053).* Paris. França. Biblioteca Nacional de França.

#### **ESTAMPA 10: pág. CCCLXXXVIII**

Fig. XX – *Polvorinho da Antiga Serra Leoa. Detalhe de uma cena cinegética onde se observa a caça à lebre e o toque da trompa de caça (vide INV. 035).* AR|PAB. Lisboa. Portugal.

Fig. XXI – *Caça à lebre e ao veado.* Gravura de Virgil Solis (1514-1568). Viena. The illustrated Bartsch vol. 19.

Fig. XXII – *Caça à lebre e ao veado com armas de fogo, cães e um falcão.* Gravura de Virgil Solis (1514-1564). Berlim. The illustrated Bartsch vol. 19.

Fig. XXIII – *Caça à lebre e ao veado com armas de fogo, cães e um falcão.* Gravura de Virgil Solis (1514-1564). Viena. The illustrated Bartsch vol. 19.

Fig. XXIV – *Caça à lebre.* Gravura de Virgil Solis (1514-1564). Nurembergue. The illustrated Bartsch vol. 19.

Fig. XXV – *Caça à lebre e ao veado.* Gravura de Virgil Solis (1514-1564]. Berlim. The illustrated Bartsch vol. 19.

#### **ESTAMPA 11: pág. CCCXC**

Fig. XXVI – *Olifante da Antiga Serra Leoa. Detalhe de cena cinegética (vide INV. 016).* Museu Hermitage. INV. F-576. São Petersburgo. Rússia.

Fig. XXVII – *Detalhe de uma tarja num Livro de Horas onde se observa o caçador a espetar a lança num cervo que simultaneamente é atacado por cães (vide INV. G053).* Biblioteca Nacional de França. Paris. França.

#### **ESTAMPA 12: pág. CCXCI**

Fig. XXVIII – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe da reserva decorada com cena relativa à Árvore de Jessé (vide INV. 044).* Museu Nacional Grão Vasco. INV.1306. Viseu. Portugal.

Fig. XXIX – *Livro de Horas. Xilogravura com a representação do tema da Árvore de Jessé (vide INGV. G007).* Biblioteca Nacional de Portugal. Lisboa. Portugal.

Fig. XXX – *Livro de Horas. Xilogravura com a representação do tema da Árvore de Jessé (vide INGV. G008).* Coleção particular. Estados Unidos da América.

Fig. XXXI – Xilogravura com a representação do tema da *Árvore de Jessé* (vide INV. G009). Biblioteca do Congresso. Estados Unidos da América. Washington.

**ESTAMPA 13: pág. CCCXCIII**

Fig. XXXII – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe da reserva decorada com cena relativa à Anunciação* (vide INV. 044). Museu Nacional Grão Vasco. INV.1306. Viseu. Portugal.

Fig. XXXIII – *Livro de Horas. Xilogravura com a representação da Anunciação* (vide INV. G013). Paris. França. Biblioteca Nacional de França.

Fig. XXXIV – *Xilogravura com a representação do tema da Anunciação* (vide INV. G014). Biblioteca do Congresso. Washington. EUA.

**ESTAMPA 14: pág. CCCXCV**

Fig. XXXV – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe da reserva decorada com cena relativa à Visitação* (vide INV. 044). Museu Nacional Grão Vasco. INV.1306. Viseu. Portugal.

Fig. XXXVI – *Livro de Horas. Xilogravura com a representação da Visitação* (vide INV. G015). Biblioteca Nacional de Portugal. Lisboa. Portugal.

Fig. XXXVII – *Livro de Horas. Xilogravura com a representação da Visitação* (vide INV. G017). Biblioteca Nacional de França. Paris. França.

Fig. XXXVIII – *Xilogravura com a representação do tema da Visitação* (vide INV. G018). Biblioteca do Congresso. Washington. EUA.

**ESTAMPA 15: pág. CCCXCII**

Fig. XXXIX – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe da reserva decorada com cena relativa à Visitação* (vide INV. 044). Viseu. Museu Nacional Grão Vasco (INV.1306). Portugal.

Fig. XL – *Livro de Horas. Detalhe de uma xilogravura com a representação do tema da Visitação* (vide INV. G016). Coleção privada. Estados Unidos.

**ESTAMPA 16: pág. CCCXCVIII**

Fig. XLI – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe da reserva decorada com cena relativa à Natividade* (vide INV. 044). Museu Nacional Grão Vasco. INV.1306. Viseu. Portugal.

Fig. XLII – *Livro de Horas. Detalhe de uma xilogravura com a representação do tema da Natividade (vide INV. G019).* Coleção privada. Estados Unidos.

**ESTAMPA 17: pág. CCCXCIX**

Fig. XLIII – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe da reserva decorada com cena relativa ao Anuncio aos Pastores (vide INV. 044).* Museu Nacional Grão Vasco. INV.1306. Viseu. Portugal.

Fig. XLIV – *Livro de Horas. Xilogravura com a representação do tema do Anuncio aos Pastores (vide INV. G025).* Coleção privada. EUA.

Fig. XLV – *Livro de Horas. Xilogravura com a representação do tema do Anuncio aos Pastores (vide INV. G025).* Biblioteca Nacional da França. Paris. França.

**ESTAMPA 18: pág. CDI**

Fig. XLVI – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe da reserva decorada com cena relativa à Adoração dos Três Reis Magos (vide INV. 044).* Museu Nacional Grão Vasco (INV.1306). Viseu. Portugal.

Fig. XLVII – *Livro de Horas. Detalhe de uma xilogravura com a representação do tema da Adoração dos Três Reis Magos (vide INV. G032).* Coleção privada. EUA.

Fig. XLVIII – *Xilogravura com a representação do tema da Adoração dos Três Reis Magos (vide INV. G033).* Biblioteca do Congresso. Washington. EUA.

**ESTAMPA 19: pág. CDIII**

Fig. XLIX – Viseu. Portugal. Museu Nacional Grão Vasco (INV.1306). *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe da reserva decorada com cena relativa à Apresentação no Templo (vide INV. 044).*

Fig. L – *Livro de Horas. Xilogravura com a representação da Apresentação no Templo (vide INV. G035).* Coleção particular. EUA.

**ESTAMPA 20: pág. CDIV**

Fig. LI – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe da reserva decorada com cena relativa à Fuga para o Egípto (vide INV. 044).* Museu Nacional Grão Vasco. INV.1306. Viseu. Portugal.

Fig. LII – *Livro de Horas. Xilogravura com a representação da Fuga para o Egípto (vide INV. 028).* Biblioteca Nacional de França. Paris. França.



Fig. LIII – *Livro de Horas. Xilogravura com a representação da Fuga para o Egípto* (vide INV. 029). Biblioteca Nacional de França. Paris. França.

### **ESTAMPA 21: pág. CDVI**

Fig. LIV – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Vista Geral. (vide INV. 043)*. Coleção privada. Lisboa. Portugal.

Fig. LV – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Vista Geral. (vide INV. 044)*. Museu Nacional Grão Vasco. INV.1306. Viseu. Portugal.

### **ESTAMPA 22: pág. CDVII**

Fig. LVI – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe da reserva decorada com uma cena relativa à Árvore de Jessé (vide INV. 043)*. Coleção privada. Lisboa. Portugal.

Fig. LVII – *Livro de Horas. Xilogravura com cena relativa à Árvore de Jessé (vide INV. G006)*. Coleção privada. Europa.

### **ESTAMPA 23: pág. CDVIII**

Fig. LVIII – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe da reserva decorada com cena relativa à Anunciação (vide INV. 043)*. Coleção privada. Lisboa. Portugal.

Fig. LIX – *Livro de Horas. Xilogravura com cena relativa à Anunciação (vide INV. G012)*. Biblioteca Nacional de França. Paris. França.

Fig. LX – *Livro de Horas. Xilogravura com cena relativa à Anunciação (vide INV. G013)*. Biblioteca Nacional de França. Paris. França.

Fig. LXI – *Xilogravura com cena relativa à Anunciação (vide INV. G033)*. Biblioteca do Congresso. Washington. EUA.

### **ESTAMPA 24: pág. CDX**

Fig. LXII – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe da reserva decorada com cena relativa à Visitação (vide INV. 043)*. Coleção privada. Lisboa. Portugal.

Fig. LXIII – *Livro de Horas. Xilogravura com cena relativa à Visitação (vide INV. G016)*. Coleção privada. EUA.

### **ESTAMPA 25: pág. CDXI**

Fig. LXIV – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe da reserva decorada com cena relativa à Natividade (vide INV. 043)*. Coleção privada. Lisboa. Portugal.

Fig. LXV – *Livro de Horas. Xilogravura com cena relativa à Natividade (vide INV. G019)*. Coleção particular. EUA.

**ESTAMPA 26: pág. CDXII**

Fig. LXVI – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe da reserva decorada com cena relativa ao Anuncio aos Pastores (vide INV. 043)*. Coleção privada. Lisboa. Portugal.

Fig. LXVII – *Livro de Horas. Xilogravura com cena relativa à Adoração dos Pastores (vide INV. G025)*. Coleção privada. EUA.

Fig. LXVIII – *Livro de Horas. Xilogravura com cena relativa à Adoração dos Pastores (vide INV. G026)*. Biblioteca Nacional da França. Paris. França.

**ESTAMPA 27: pág CDXIII**

Fig. LXIX – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe da reserva decorada com cena relativa à Adoração dos Reis Magos (vide INV. 043)*. Coleção privada. Lisboa. Portugal.

Fig. LXX – *Livro de Horas. Xilogravura com cena relativa à Adoração dos Reis Magos (vide INV. G032)*. Biblioteca Nacional da França. Paris. França.

**ESTAMPA 28: pág. CDXIV**

Fig. LXXI – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe de reserva decorada com cena da Prisão de Cristo (vide INV. 045)*. Walters Art Museum. INV. 71.108. Baltimore. EUA.

Fig. LXXII – *Livro de Horas. Xilogravura com a representação da Prisão de Cristo (INV. G040)*. Coleção privada. EUA.

**ESTAMPA 29: pág. CDXV**

Fig. LXXIII – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Detalhe de reserva decorada com cena da Crucificação de Cristo (vide INV. 045)*. Walters Art Museum. INV. 71.108. Baltimore. EUA.

Fig. LXXIV – *Livro de Horas. Xilogravura com cena relativa à Crucificação de Cristo (INV. G042)*. Biblioteca Nacional de Portugal. Lisboa. Portugal.

Fig. LXXV – *Livro de Horas. Xilogravura com cena relativa à Crucificação de Cristo (vide INV. G044)*. Biblioteca Nacional da França. Paris. França.

Fig. LXXVI – *Xilogravura com cena relativa à Crucificação de Cristo (vide INV. G045)*. Biblioteca do Congresso. Washington. EUA.

**ESTAMPA 30: pág. CDXVII**

Fig. LXXVII – *Píxide de Prata Dourada com Esmaltes. Vista geral.* MNAA. INV. MNAA 941 our. Lisboa. Portugal.

Fig. LXXVIII – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Vista geral (INV.043).* Coleção privada. Lisboa. Portugal.

Fig. LXXVIX – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Vista Geral (vide INV. 044).* Museu Nacional Grão Vasco. INV.1306. Viseu. Portugal.

Fig. LXXX – *Hostiário da Antiga Serra Leoa. Vista geral (vide INV. 045).* Walters Art Museum INV. 71.108. Baltimore. EUA.

ESTAMPA 1



Fig. I



Fig. II



Fig. III

ESTAMPA 2



Fig. IV



Fig. V



ESTAMPA 3



Fig. VI



Fig. VII

ESTAMPA 4



Fig. VIII



Fig. IX

**ESTAMPA 5**



Fig. X



Fig. XI

ESTAMPA 6



Fig. XII

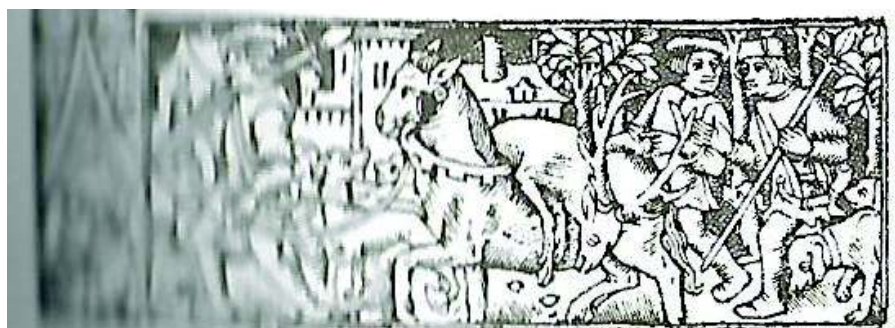


Fig. XIII

**ESTAMPA 7**



Fig. XIV



Fig. XV

**ESTAMPA 8**



Fig. XVI



Fig. XVII

ESTAMPA 9



Fig. XVIII



Fig. XIX



**ESTAMPA 10**



Fig. XX



Fig. XXI



Fig. XXII



Fig. XXIII



Fig. XXIV



Fig. XXV

ESTAMPA 11



Fig. XXVI



Fig. XXVII

ESTAMPA 12



Fig. XXVIII



Fig. XXIX



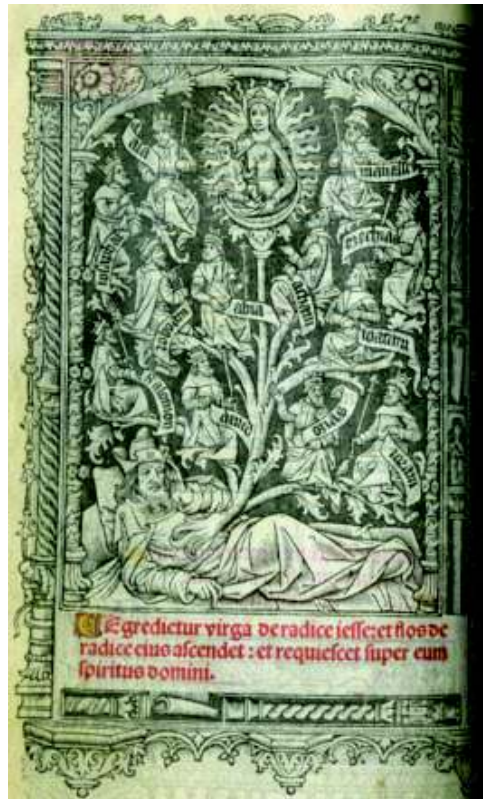


Fig. XXX



Fig. XXXI

ESTAMPA 13



Fig. XXXII



Fig. XXXIII



Fig. XXXIV



ESTAMPA 14



Fig. XXXV



Fig. XXXVI



Fig. XXXVII



Fig. XXXVIII

ESTAMPA 15



Fig. XXXIX



Fig. XL

ESTAMPA 16



Fig. XLI



Fig. XLII



ESTAMPA 17



Fig. XLIII



Fig. XLIV



Fig. XLV

ESTAMPA 18



Fig. XLVI



Fig. XLVII





Fig. XLVIII

ESTAMPA 19



Fig. XLIX



Fig. L

ESTAMPA 20



Fig. LI



Fig. LII



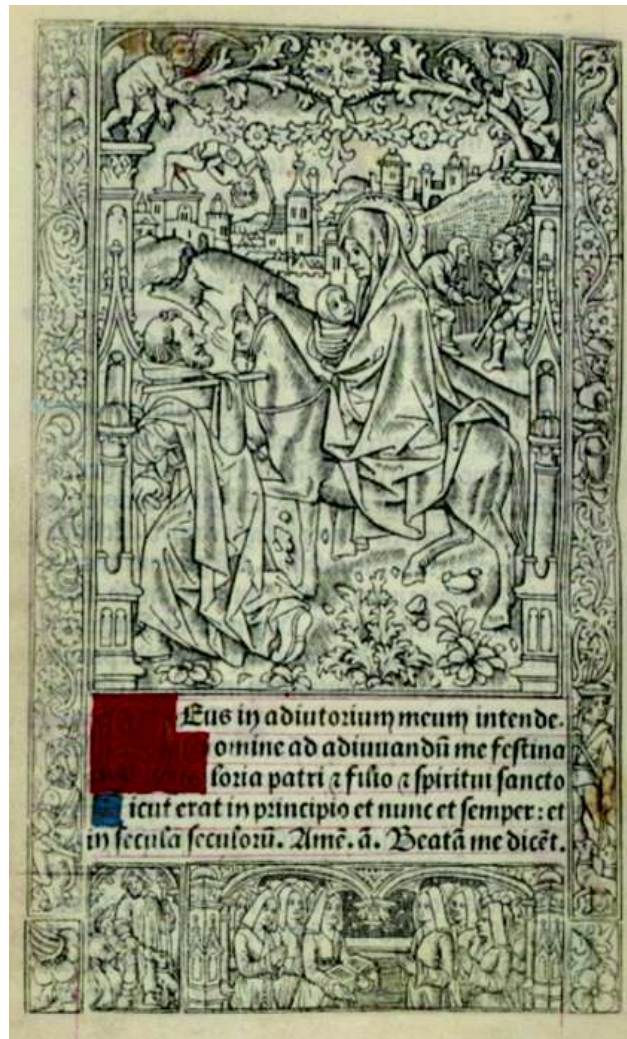


Fig. LIII

ESTAMPA 21



Fig. LIV



Fig. LV

ESTAMPA 22



Fig. LVI



Fig. LVII



ESTAMPA 23



Fig. LVIII



Fig. LIX





Fig. LX



Fig. LXI

ESTAMPA 24



Fig. LXII



Fig. LXIII

ESTAMPA 25



Fig. LXIV



Fig. LXV



ESTAMPA 26



Fig. LXVI



Fig. LXVII



Fig. LXVIII

ESTAMPA 27



Fig. LXIX



Fig. LXX

ESTAMPA 28



Fig. LXXI



Fig. LXXII



ESTAMPA 29



Fig. LXXIII



Fig. LXXIV





Fig. LXXV



Fig. LXXVI

ESTAMPA 30



Fig. LXXVII



Fig. LXXVIII



Fig. LXXIX



Fig. LXXX