

O cunho ideológico do Estado Novo no restauro das joias da coroa portuguesa: 1941-1954

The ideological nature of the *Estado Novo* regime in the restoration of the Portuguese crown jewels: 1941-1954

JOÃO JÚLIO RUMSEY

TEIXEIRA 

IHA-NOVA FCSH / IN2PAST -
Campus de Campolide, Colégio
Almada Negreiros, Universidade
NOVA de Lisboa, 1099-032 Lisboa,
Portugal

jjrenteixeira@gmail.com

Resumo

Tal como aconteceu com o património monumental edificado, também no acervo de joalheria da coroa foram realizadas profundas intervenções de restauro durante o Estado Novo. Contudo, ao contrário do que aconteceu com o património arquitetónico, no caso das joias, a primeira narrativa histórico-artística sobre as mesmas foi construída enquanto se realizavam as intervenções. Partindo das justificações metodológicas apresentadas para as alterações nas peças, bem como da história sobre elas divulgada no final dos trabalhos, este artigo procura abrir a discussão sobre as intenções e consequências desta campanha de restauro, que pôs as antigas joias reais ao serviço da narrativa de engrandecimento nacional e da sua constante procura por “caráter próprio e português”. Nesta senda, as escolhas realizadas não deixam de surgir contraditórias, mesmo sob o viés ideológico nacionalista que as condicionou, na busca incessante pela valorização das épocas perçecionadas, pelo regime, como de maior grandeza da nação.

Abstract

As it happened with architectural monuments, profound restoration was carried out on the crown jewelry collection during the *Estado Novo* period. However, unlike the architectural heritage, in the case of the jewels, the first historical and artistic narrative was written while the restorations were taking place. Based on the methodological justifications presented for the intervention, as well as the history disclosed about these jewels when the works were finalized, this article aims to open the discussion about the intentions and consequences of this restoration campaign, which placed the ancient royal jewels in service of the narrative of national greatness and its constant pursuit of "distinctive and Portuguese character". In this regard, the choices made do not fail to appear contradictory, even under the nationalistic ideological bias that influenced them, in the relentless pursuit of valorizing the eras perceived by the regime as the nation's greatest moments of glory.

PALAVRAS-CHAVE

Restauro
Estado Novo
Joias da coroa portuguesa
José Rosas Jr.
Nacionalismos

KEYWORDS

Restoration
Estado Novo
Portuguese crown jewels
José Rosas Jr.
Nationalisms

Introdução

Depois da implantação da república (1910) e do processo de estatização do património que, até então, pertencera formalmente à coroa, o regime republicano procurou disponibilizar ao público alguns dos bens artísticos agora sob sua tutela [1]. Entre estes, o acervo de ourivesaria formava um núcleo notável, onde sobressaíam obras que, ainda na Primeira República, foram extraídas do conjunto para integrarem a exposição do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA). Rapidamente assimiladas pela historiografia coeva como testemunhos simbólicos da nação, assim permaneceram e foram exaltados no longo período da Revolução Nacional e subsequente Estado Novo (1926-1974). Ainda que o restante acervo de ourivesaria tenha sido dividido por museus e palácios nacionais [2], o núcleo de joalheria da coroa permaneceu coeso, tendo sido transferido para o Palácio Nacional da Ajuda (PNA) em 1954, depois de mais de uma década em que sofreu um profundo e interventivo processo de restauro.

As intenções e os critérios metodológicos que guiaram as escolhas desta campanha, em muito ultrapassaram os objetivos da conservação e restauro, num movimento paralelo com aquele que aconteceu no património edificado sob tutela da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), em que: “dominou uma profunda prática empírica [...]. As opções seguidas [...] refletem o modo como o restauro de monumentos era encarado no seio das políticas de propaganda ideológica do regime, assentando mais na valorização dos monumentos pela sua ligação a factos significativos da [...] história, do que pelo seu valor artístico [...]” [3].

Sintomático desta realidade é o facto de ter sido o mesmo homem a dirigir as intervenções nas joias aquele que, em simultâneo, escreveu a primeira narrativa histórica sobre elas.

Estas intervenções foram recentemente abordadas sob o ponto de vista das ações concretas realizadas sobre as materialidades ainda existentes no PNA, bem como a logística e articulação com as instituições do regime [4]. Contudo, permanece em falta uma leitura crítica das causas e consequências desta campanha que, naturalmente, foi ideologicamente enformada pelo regime. Este artigo procura contribuir para uma discussão que se revela particularmente pertinente, uma vez que as ações deste período não só moldaram as próprias obras, como o discurso historiográfico sobre elas repetido durante décadas, só recentemente revisto [5].

Património (ao serviço) do Estado

A relação da Primeira República (1910-1926) com o património artístico da casa real esteve condicionada por uma necessidade de demarcação política e ideológica [6]. Também neste contexto se explica o desinteresse que, durante as décadas de 1910 e 1920, o Estado revelou sobre o destino das peças de joalheria que recebeu do regime anterior. Algo que teve consequências irreversíveis como, em 1912, a venda das joias e pratas que a rainha D. Maria Pia (1847-1911) tinha empenhadas à data do exílio (1910), ou, em 1925, a entrega de bens à viúva do infante D. Afonso (1865-1920) [7-8].

Não obstante, as joias de antiga propriedade da coroa, junto com um grupo de objetos preciosos que não chegou a ser devolvido a D. Maria Pia, pois a sua morte interrompeu o processo, ficaram expectantes de destino. Com a entrada do país na Primeira Guerra, em 1916, reforçou-se a agenda nacionalista que fazia caminho desde os últimos vinte anos de regime monárquico [9]. Nesse contexto, foi dada resposta aos pedidos para que algumas peças de ourivesaria, extraídas ao conjunto do tesouro real, fossem integradas no MNAA. Adequadas ao discurso historiográfico então em afirmação – de uma nação historicamente imperial que, assim, procurava impor às potências europeias a manutenção dos territórios ultramarinos – as obras escolhidas atendiam o duplo propósito de suportar uma historiografia que, por sua vez, começava declaradamente a servir a agenda política.

Consequentemente, do acervo de ourivesaria do tesouro real, as peças primeiro selecionadas para serem expostas ao público datam das duas épocas consideradas “momentos áureos” pelo programa político e historiográfico da primeira metade do século XX [10]: a fundação do reino (séculos XII/XIII) e o auge da política imperial (séculos XV/XVI). Note-se também que, destas escolhas, ficaram excluídas tipologias de uso civil, em claro detrimento de peças com associação entre o poder político e a igreja católica. Assim, entre outras, foram integradas no MNAA: em 1915, o livro de horas de D. Fernando (inv. 13 Ilum); em 1916, a cruz de D. Sancho (inv. 540 Our) e, em 1925, a custódia de Belém (inv. 740 Our) [2]. Durante as décadas seguintes estas obras tornaram-se, de facto, símbolos materializados da nação, teorizados e divulgados repetidamente ao serviço de um discurso no qual eram instrumentais [11].

Já as restantes peças do antigo tesouro real permaneceram na obscuridade dos cofres públicos durante mais duas décadas. Apenas em 1934 foi considerado o futuro do acervo de ourivesaria e joalheria, quando a Direção Geral da Fazenda Pública começou a procurar uma solução para a exposição do conjunto [1, 4]. No entanto, demorou vários anos até serem tomadas decisões sobre a questão, surgindo, nesse período, o nome de José Rosas Jr. (1885-1958) como “grande perito em joalheria” [1]. Assim, só em 1943 foi decidido avançar com o restauro das joias, bem como, com o estudo da sua história, ambos entregues à direção única de Rosas Jr. e com vista a uma futura exposição no PNA [4].

Se a historiografia se encaminhava, já na Primeira República, para a exaltação do Portugal-império, inculcando nalgumas obras de arte cargas simbólicas nacionalistas, tal tornou-se o cânone durante o Estado Novo. Depois de uma primeira fase, em que o barroco foi encarado como uma expressão artística degenerada, influência “estrangeira” e perniciosa, de que a depuração dos monumentos era um desígnio nacional “em nome da «sanidade artística»” [10]; num segundo momento, a partir da década de 1940, o olhar alterou-se [3], sobretudo porque a associação entre o barroco e o ciclo do ouro brasileiro permitia a exaltação de mais um período histórico português. Assim, foi o período joanino canonizado como terceiro momento de glorificação nacional, a partir da ideia de um país inundado de ouro.



Figura 1. Salva de pé alto da 1ª metade do séc. XVIII, realizada para a apresentação, no topo, de um prato com decoração historiada datável de c. 1520-40, em prata dourada (PNA, inv. 5158) (fotografia: Luísa Oliveira, ADF/DGPC).

Não deixa de ser curioso notar como, também já no reinado de D. João V, o período manuelino, a partir das produções artísticas sobreviventes, servira de ponte para a legitimação das aspirações políticas de supremacia e progresso económico do Portugal de então, como o provam, por exemplo, as inúmeras salvas dos séculos XV e XVI que foram apoteoticamente transformadas em *tazzas* durante a primeira metade do século XVIII [12-13] (Figura 1), ou ainda a conservação e recriação de fachadas arquitetónicas “manuelinas”, como o caso da casa da Carreira, em Viana do Castelo.

Assim compreende-se como, em 1929, “a fim de figurar na exposição cultural sobre a época dos Descobrimentos” [14], a custódia de Belém foi intervencionada de forma a reintegrar o ostensório original, em detrimento daquele que fora criado no século XVII [13-14]. Esta operação foi o corolário da teoria que fazia caminho desde o final de oitocentos: as alterações, acrescentos ou modificações – naturais no percurso de peças com vários séculos e que, até ao terceiro quartel do século XIX, não levantavam grandes comoções – começaram a ser postas em causa, dando início a um discurso de crescente repúdio que, já no século XX, atingiu níveis de furor surpreendentes. Tomando sempre como exemplo a alteração seiscentista na custódia de Belém, a crescente violência no discurso surge notória:

- a) Em 1895/6, Ramalho Ortigão, considerava a intervenção do séc. XVII uma “superfetação interpolada na obra primitiva” e que a peça se encontrava “desfigurada nas suas dimensões primitivas” [13];
- b) Em 1898, Teixeira de Aragão sublinhava as “insuportáveis pilastras” [13];
- c) Em 1914, Afonso Lopes Vieira apelidou os elementos seiscentistas de “parte desarmónica, enxerto póstumo”, resultando num “desconchavo” causado por “mutilações” [13];
- d) Chegados a 1929, ano em que a peça foi intervencionada, João Couto escreveu, fundamentando a necessidade da intervenção, que o equilíbrio da peça fora “oferecido em holocausto às atrocidades cometidas por ocasião da sacrílega enxertia” [13];
- e) Já em 1938, o próprio ourives que intervencionara a peça em 1929, Ferreira Tomé, fundamentando a “histórica tarefa”, declarava que livrara a custódia “dessa má vizinhança” aposta pelos “autores do sacrilégio praticado no século XVII” [13].

Com mais ou menos veemência, todos revelam a mesma obsessão com a forma primitiva da obra: que seria, essa sim, “pura” e “verdadeira”. Anunciada desde o último quartel do século XIX e entrecruzada com a agenda crescentemente nacionalista da primeira metade do século XX, esta ideia acabou por fazer escola, sendo responsável – durante os segundo e terceiro quartéis de novecentos – por profundas intervenções no património edificado: palácios, igrejas, castelos, mosteiros e fortalezas por todo o território português sofreram enormes transformações – por vezes estruturais – guiadas por esta “fixação” [15] na “pureza primitiva”. Refere-se o caso português, contudo, veja-se que em grande parte da Europa, sobretudo onde os nacionalismos e os regimes totalitários vingaram, este foi um movimento simultâneo. Através da conformidade da produção artística com a historiografia modernista, procurava-se a afirmação de cada nação através do génio artístico do seu “povo” e da sua, sempre, alegada superioridade, singularidade, ou avanço em relação às demais. Paradoxalmente, todos se entendiam como os melhores dentro de uma Europa de nações herméticas, mas em constante competição – sintomático pensamento do período entre guerras.

Interpretada como a “histórica tarefa” também pelo poder político, as campanhas de restauro executadas durante o Estado Novo procuraram – na tradição oitocentista inaugurada por Viollet-le-Duc (1814-1879) –, não só repor e completar, como também acrescentar formalmente as obras, na procura da sua valorização e enquadramento na narrativa histórica então criada, o que aconteceu também no caso das joias. Estas ações fixaram-se, invariavelmente, na projeção do que teria sido o seu estado “primitivo”, mas igualmente no posicionamento, o mais central possível, das obras de arte no cânone da história da arte

européia; tendo, em Portugal, constantemente como foco, pelas razões explicadas, os períodos-fetiche dos séculos XII/XIII, XV/XVI e XVIII.

O restauro das joias da Coroa portuguesa

Contexto e atores

Em 1941, ano em que terá visto pela primeira vez as joias do acervo do PNA, José Rosas Jr. (1885-1958) era uma figura proeminente da elite comercial do Porto, bem como dos seus círculos culturais. Terceira geração de uma família de ourives, estudou em Londres e visitou oficinas em Paris antes de regressar a Portugal, com 18 anos [16]. Com estabelecimento no Porto, à Rua das Flores, Rosas Jr. destacou-se pelo interesse na história da arte da ourivesaria, sobre a qual foi ávido e laborioso estudioso. A sua posição, à partida privilegiada, no círculo artístico e cultural da cidade foi reforçada, em 1911, por um casamento muito vantajoso económica e socialmente que lhe garantiu intimidade nos círculos da elite económica e, por arrasto, política. Esta realidade, aliada ao forte interesse artístico, levou-o ao cargo de conservador-auxiliar do Museu Nacional de Soares dos Reis, que desempenhou a par da atividade comercial [16]. Desta forma, Rosas Jr. consubstanciou uma ponte, então rara, entre a vitrine de museu e a banca de ourives – posição estratégica para uma eventual intervenção nas coleções públicas de joalheria.

No contexto das diligências que, desde 1934, vinham sendo feitas para encontrar uma solução expositiva para as pratas e joias do antigo Tesouro Real, a visita a Lisboa de Rosas Jr. prova que o processo estava em andamento no início da década de 1940. Não é possível esquecer o contexto de extrema exaltação nacional em que estes factos aconteceram, em plena guerra mundial, onde Portugal permanecia neutro, e no auge das comemorações oficiais do duplo centenário da fundação e restauração da independência portuguesa, em que o regime investiu extraordinariamente. Neste mesmo período, Raúl Lino (1879-1974) projetava uma solução de remate para a fachada poente do palácio da Ajuda, onde previa a construção de uma casa-forte visitável para o acervo restante do antigo tesouro real. Ao contrário do projeto arquitetónico e urbanístico, que acabou por nunca se concretizar, a questão do restauro das joias teve seguimento, sendo adjudicado ao critério único de José Rosas Jr., em 1943 [1].

Para compreender as decisões posteriormente tomadas importa reter que, ao contrário do que aconteceu com a maioria das obras de ourivesaria sem gemas, no caso das joias com grande carga gemológica do património da coroa, quase todas as peças sofreram inúmeras transformações ao longo dos séculos, de que as mais relevantes – para o conjunto que Rosas encontrou – ocorreram entre 1834 e 1908 [17-18].

Pelo que fica subentendido na documentação e nas ações do ourives, Rosas Jr. terá recebido carta branca quanto aos critérios metodológicos e transações que julgasse necessárias, não só para realizar e concluir o restauro, como também para a redação e publicação do catálogo sobre a coleção. Torna-se, portanto, imperativo tentar compreender qual a visão que este tinha para o acervo.

Segundo os relatórios de restauro consultados no arquivo do PNA, o ourives foi parco nas justificações metodológicas, remetendo algumas considerações mais desenvolvidas para a correspondência que manteve com o Ministério das Finanças (que custeou todo o processo). Pelo contrário, um dos documentos em que melhor explica o seu pensamento, bem como os critérios metodológicos adotados, é o texto que redigiu para o catálogo da exposição, editado em 1954 [19]. Caído por terra o projeto de completar o palácio segundo o desenho de Raúl Lino foi, nessa data, inaugurada uma modesta reserva visitável [1].

Não deixa de ser interessante notar como, em relação às peças que haviam sido incorporadas no MNAA no final da Primeira República, o acervo de obras que passou para o palácio da Ajuda sofreu um tratamento menos interessado por parte da tutela. Composto maioritariamente por peças de uso civil e com grande carga simbólica associada à última dinastia real, o conjunto de ourivesaria remanescente do tesouro real foi, de certa forma,

encarado como de menor importância, sendo a sua exposição pública recorrentemente encarada como secundária, uma despesa adiável.

O viés nacionalista

O tom do discurso apresentado no catálogo da exposição de 1954, tanto de Rosas Jr., como de Reynaldo dos Santos (1880-1970), que prefacia a obra, pode ser exemplificado por afirmações como: “entre os povos europeus nenhum, porventura, como o português [...]”; “o que ainda existe [...] é suficiente para se fazer uma ideia do que teria sido, noutros tempos, a nossa riqueza [...]”; ou “os nossos mestres e oficiais [...] podem rivalizar com os estrangeiros” [19]. Surge claro como a fruição das peças foi posta ao serviço do empolamento de um grande orgulho em pertencer a um “nós” privilegiado; um “nós” que, “podendo rivalizar com os estrangeiros”, não se deixou por eles influenciar. Ou seja, uma ideia de coletivo intemporal e ideal de uma portugalidade impoluta. As pratas e as joias surgem então infladas de “carácter próprio e português” [19] e, dessa forma, transformadas em representantes da nação.

Ao longo das páginas, a projeção do “nós” coevo para um “nós” intemporal, significante de uma portugalidade dogmática e hegemónica, é omnipresente. “Nós” ou “os nossos” surgem a referir, por exemplo:

- a) os portugueses do séc. XVI [19, p. VII];
- b) o Portugal do reinado de D. João V [19, p. X];
- c) um número indeterminado de princesas, supõe-se que de várias épocas [19, p. IX];
- (d) a opulência da ourivesaria em Portugal em todos os tempos da nacionalidade: “foi igualmente grande a nossa opulência [...], apesar de [...] [todas] as situações embaraçosas da nossa História” [19, p. IX];
- (e) todos os “nossos mestres e oficiais” - inferindo, pelo exposto no ponto seguinte, que nestes não se contavam os inúmeros estrangeiros que trabalharam para a corte [19, p. IX].
- (f) novamente, todos os ourives que trabalharam em Portugal. Estes, apresentados como heróis, teriam sempre resistido à tentação de se deixar influenciar demasiado pelos “artistas estrangeiros [que] estabelecer[am] suas oficinas e ouro e prata no nosso país” e, assim “souberam, em geral, manter, nos seus trabalhos, um carácter próprio e português” [19, p. X].

No prefácio, Reynaldo dos Santos seguiu o mesmo tom, sendo que o discurso apresenta, na definição intemporal e dogmática de gosto, um dos pontos definidores do pensamento que guiou a campanha de restauro: uma ponte direta entre “o nosso gosto” e “o gosto do senhor José Rosas Júnior”. Impõe-se, pois, a pergunta: que gosto era o de José Rosas Jr. que, por sua vez, era reflexo do “nosso gosto”? A resposta é apresentada pelo próprio Reynaldo dos Santos ao explicar que o objetivo do restauro foi restituir “a conceção decorativa original” das joias da coroa e que, para tal, se reverteram as criações mais recentes que desviaram as gemas do seu “primitivo destino” [19].

À falta de joias manuelinas, uma vez que as poucas existentes estavam então já expostas no MNA, mostra da nação, as joias da antiga coroa cumpririam a imperial função de refletir a opulência da corte do “émulo português de Luís XIV”, ou seja, D. João V [19]. No entanto, possivelmente de forma desconcertante, em 1941, as obras de joalheria mais relevantes que Rosas Jr. encontrou no antigo tesouro real foram dois grandes adereços românticos: um de esmeraldas e diamantes jogando, esteticamente, com as formas geométricas das gemas, intercaladas com crescentes lunares (Figura 2), e outro, composto por quase sete dezenas de estrelas cravejadas com centenas de grandes diamantes (Figura 3). Além destas, a maioria das restantes joias eram condecorações e outras peças de adorno datáveis do final do século XVIII, início do século XIX que, apesar de opulentas, remetiam para uma época mais tardia que o período joanino.



Figura 2. Prova fotográfica de Joshua Benoliel, datável de c.1910, do adereço de esmeraldas e diamantes realizado por Estêvão de Souza em 1863 com gemas da coroa (fotografia: ANTT, Espólio do jornal *O Século*, editada pelo autor).

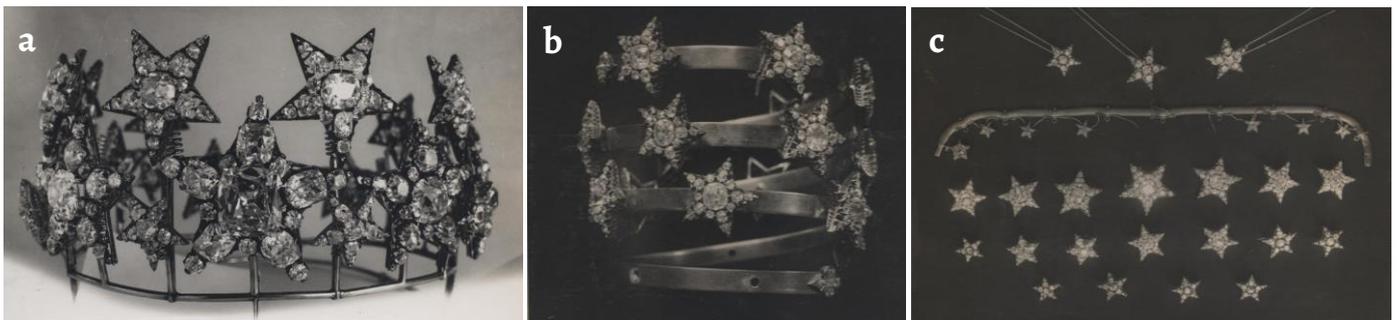


Figura 3. Provas fotográficas de Américo Teixeira Lopes, datáveis de 1943-1951, dos elementos do adereço de estrelas então existentes: a) tiara; b) pulseira maleável do adereço de estrelas; c) estrelas soltas, três com alfinetes para cabelo e armação do colar. Por ocasião da realização destas fotografias já havia sido retirada a fiada de brilhantes da base da tiara, que é o fio de brilhantes ilustrado na *Figura 9*, (fotografia: APNA, editada pelo autor).

O periférico século XIX: tão longe do “nosso gosto”

Foi extraordinária a velocidade com que a estética romântica internacional passou a ser encarada com relutância logo no final de oitocentos, bem como a demonização que, mais tarde, os modernistas dela fizeram. Se, já em 1888, Eça de Queirós criticava um romantismo importado: “Aqui importa-se tudo. Leis, ideias, filosofias, teorias, assuntos, estéticas, ciências, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixotes pelo paquete.” [20]; no início do século XX, a ideia de que “ornamento e crime” [21] eram sinónimos trilhou célebre caminho, assim remetendo a produção decorativa romântica para um lugar de inferioridade, aparentemente indiscutível.

Facto é que, sem barreiras de espaço ou tempo, os artistas românticos sentiram-se inspirados pela liberdade de criar a partir de elementos formais de reportórios pré-existent. A estética erudita do segundo e terceiro quartéis do século XIX foi, em Portugal, profundamente marcada por este ecletismo europeu, associando aos modelos estéticos uma vontade de progresso material e científico, tendo Paris como centro emissor. Na viragem para o último quartel de oitocentos, goradas as esperanças de desenvolvimento material e científico do país, depois acentuadas pelo sentimento de humilhação causado pelo Ultimato Britânico (1890) e pela bancarrota de 1891, instalou-se um clima crescentemente nacionalista. Reforçado

pelas comemorações dos centenários de Camões (1880) e da descoberta do caminho marítimo para a Índia (1898) gerou-se, ainda dentro do espírito oitocentista, um olhar desinteressado pelos estilos internacionais, em detrimento de um ecletismo de formas teorizadas como nacionais.

Mais tarde, já em pleno Estado Novo, quando Rosas Jr. intervencionou as antigas joias da coroa, este repúdio mantinha-se e estendia-se à mistura de estilos de diferentes épocas e geografias, dentro da busca pela “pureza primitiva” da nação, que se teorizava, também, na história da criação artística. Aos olhos destes homens, enformados no discurso do regime, mas mesmo aos olhos do modernismo internacional, seu contemporâneo [15], o século XIX surgia incompreensível, desnorteado, uma periferia estético-temporal sem aparente originalidade ou génio, tão distante de alguma “pureza primitiva” que, simbolicamente e de alguma forma, pudesse ser teorizada como “caráter próprio e português” [19].

Metodologia

Ainda hoje, no acervo do PNA, subsistem vários cascos de joias cujas gemas foram retiradas a dada altura no século XIX [22], contudo quando Rosas Jr. observou a coleção pela primeira vez (1941), esse conjunto era substancialmente maior do que é atualmente [5]. Isto aconteceu porque o ourives verificou que as joias românticas que encontrou haviam sido executadas com as pedras retiradas de várias dessas peças desmanchadas e, pelo exposto, facilmente se compreende que foi tomada a decisão de reintegrar um grande número de gemas nas “cravações primitivas (felizmente ainda conservadas)” [19]. Foram assim descartados os adereços românticos, oitocentistas, em detrimento da reconstrução das joias do século XVIII de que se conservavam os cascos. Rosas Jr. escolheu, do conjunto de peças descravadas, como merecedoras de reintegração, as seguintes joias então sem gemas:

- a) uma caixa de tabaco em ouro, originalmente cravejada com centenas de gemas, criada nos meados do séc. XVIII e que Rosas descobriu ter sido encomenda do rei D. José (Figura 4);
- b) um castão de bengala material, técnica e estilisticamente em tudo semelhante à mencionada caixa de tabaco e que fora encomenda do mesmo monarca (Figura 5);
- c) uma guarnição de corpete em forma de dupla laçada, trabalho do séc. XVIII e, pela forma das cravações vazias, o lugar de origem das esmeraldas do adereço romântico (Figura 6). Na sua investigação, Rosas Jr. chegou à conclusão que a peça teria pertencido a D. Maria Ana de Áustria (1683-1754), mulher de D. João V [16, 19]. Contudo, esta atribuição é fruto de uma confusão, pois a “Maria Ana” que, segundo as fontes documentais e recentes estudos [23-24], possuiu esta joia foi a infanta D. Maria Ana (1736-1813), irmã de D. Maria I.

Tendo obrigado à destruição de todas as joias do adereço de esmeraldas (Figura 2 e Figura 8) e ao reforço dos fragmentos da armação do laço que se conservavam, a reconstrução da guarnição de corpete de esmeraldas (Figura 6) parece ter colocado questões, como fica subentendido pelo que vem – mas, igualmente, pelo que não vem – mencionado na documentação. Nem no relatório entregue ao Estado [25], nem no catálogo publicado em 1954 [19], Rosas Jr. propõe um centro de produção para a joia original, ficando por determinar se seria, ou não, portuguesa. No referido relatório encontra-se a única menção a nacionalidade: referindo-se ao grande laço, afirma que, depois de remontado, seria “um dos mais belos exemplares das «joias da coroa» de Portugal” [25]. Sustentava essa afirmação dizendo que “entre os povos europeus nenhum, porventura, como o português, teria razões para possuir um tesouro incalculável” [19]. Contudo, a omissão da indicação do centro produtor da laça, elemento de particular importância neste contexto, transpira uma certa vontade de apropriação, para a portugalidade, de uma das mais valiosas e antigas peças da coleção.

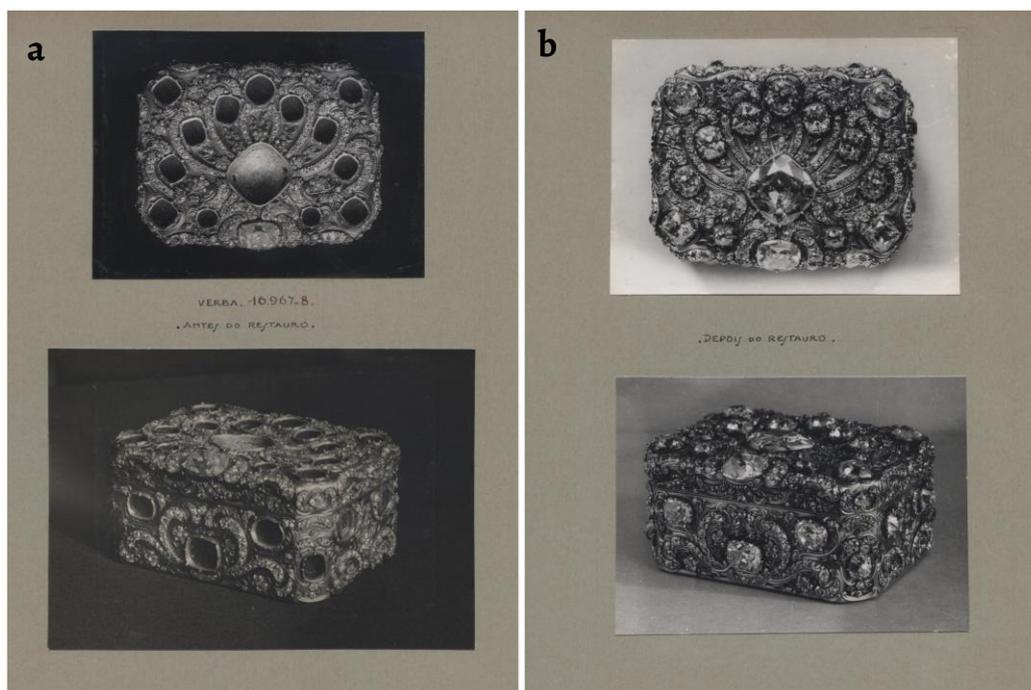


Figura 4. Provas fotográficas de Américo Teixeira Lopes, datáveis de 1943-1951, da caixa de tabaco realizada por ordem de D. José ao joalheiro de Luís XV, por volta de 1756, com diamantes da coroa portuguesa. Duas vistas da peça: *a)* antes do restauro; *b)* depois da intervenção de restauro (fotografia: APNA).

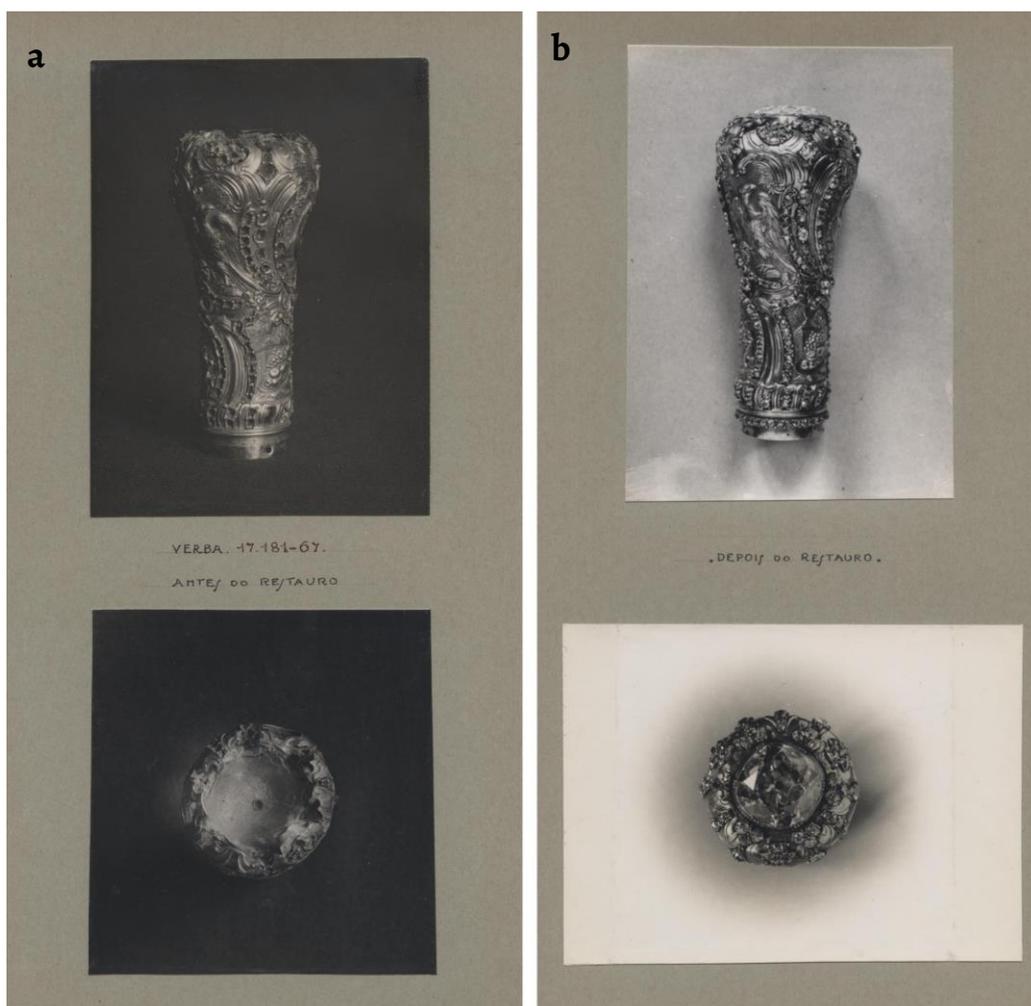


Figura 5. Provas fotográficas de Américo Teixeira Lopes, datáveis de 1943-1951, do castão de bengala realizado por ordem de D. José em Paris, por volta de 1756, com diamantes da coroa portuguesa. As duas vistas da peça: *a)* antes do restauro e *b)* depois da intervenção de restauro. Em 2002, esta joia foi roubada do *Museum de Haia* durante uma exposição temporária para a qual fora emprestada pelo PNA (fotografia: APNA).

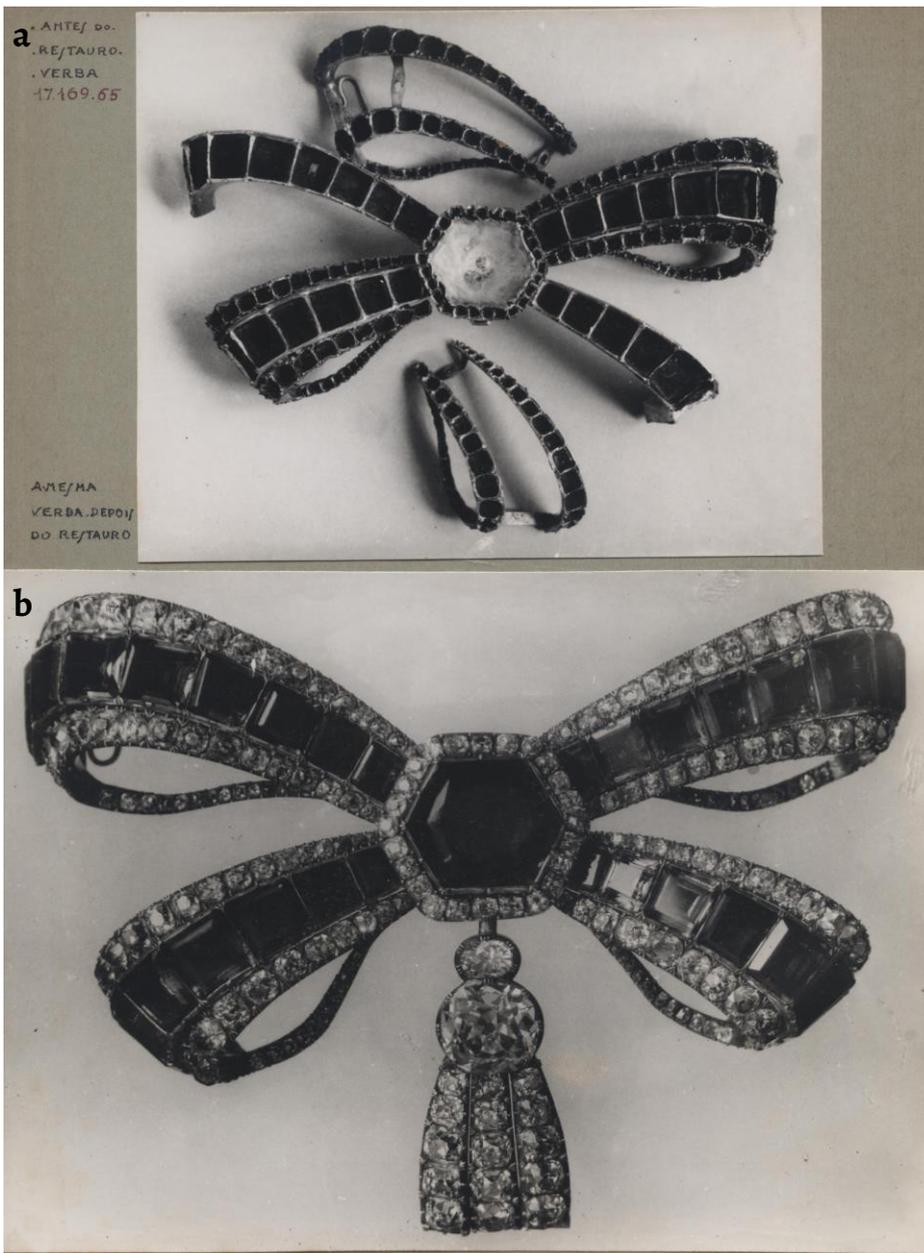


Figura 6. Provas fotográficas de Américo Teixeira Lopes, datáveis de 1943-1951, da guarnição de corpete em forma de laço originalmente pertencente à rainha de Espanha D. Maria Bárbara de Bragança e cuja carga gemológica fora aplicada, em 1863, no adereço ilustrado nas [Figura 2](#) e [Figura 8](#). Vista da peça: a) antes do restauro e b) depois da intervenção de restauro (fotografia: APNA).

A justificação para a reconstrução da peça baseava-se na vontade de resgatar o seu “primitivo estado” [25]. Além disso, tivesse ela realmente pertencido a D. Maria Ana de Áustria, faria a desejada ponte para o reinado de D. João V. Ao contrário, a infanta D. Maria Ana, irmã de D. Maria I, não surgiria como uma figura de primeira linha, adequada ao discurso adotado em 1954. Assim, parece razoável aventar a hipótese de que a confusão das “Maria Anas” possa não ter sido acidental. Ironicamente, o que Rosas Jr. desconhecia – porque apenas foi trazido à luz na década de 1990 [23] –, é que o laço de esmeraldas originalmente pertenceu a D. Maria Bárbara de Bragança (1711-1758), filha de D. João V que, por casamento, foi rainha de Espanha. Sabe-se agora que o centro de produção da peça é Espanha, então império colonizador da região americana hoje chamada Colômbia, de onde provinham esmeraldas desta qualidade.

Mostra-se assim evidente que o encontro das armações das joias descravadas mais antigas espoletou Rosas Jr. ao desenvolvimento de uma metodologia de restauro que, possivelmente inesperada ao início, em tudo se assemelhou às coevas práticas intervencionistas da DGEMN, razão pela qual a proposta foi rapidamente aceite pela tutela e posta em prática [4].

Justificações e contradições

“Esta joia, sem qualquer interesse artístico, foi desprovida dos brilhantes” [25], foi assim, laconicamente, que Rosas Jr. justificou a destruição de uma das mais originais joias do adereço de estrelas – a pulseira maleável em espiral (Figura 7) – realizada em 1866 [26]. Essa joia era o perfeito exemplo da conjugação entre a estética romântica e o seu desejo/admiração pelo progresso. As pulseiras maleáveis em espiral, tal como as então chamadas “pulseiras elásticas”, surgiram como símbolos do avanço das técnicas de joalheria no século XIX e é muito significativo que D. Maria Pia tenha encomendado uma como joia de Estado, peça com que, aliás, se fez destacadamente representar [26].

Em 1941, o adereço de estrelas contava ainda com 68 das 69 estrelas realizadas por Estêvão de Souza entre 1864 e 1866 [26]. No entanto, depois de concluída a intervenção de restauro, foi reduzido à tiara e ao colar, tendo a primeira sido desprovida dos diamantes que adornavam a sua base, e o segundo montado com estrelas menores do que aquelas que originalmente o completavam. Ao todo, foram destruídas 26 estrelas, bem como as armações onde estas estavam montadas [4].

Num decalque justificativo, Rosas Jr. fundamentou a destruição de todas as peças do adereço de esmeraldas e diamantes realizado por Estêvão de Souza em 1863 (Figura 8), alegando que “nada tem de merecimento artístico” [25]. Talvez porque, neste caso, se tratava da destruição total do adereço, Rosas Jr. sentiu necessidade de deixar uma explicação adicional, justificando esta sua opção pelo facto do adereço se apresentar “sofrendo ainda do gosto da época em que foi executado” [25]. O gosto sofrível e a total falta de interesse (ou merecimento) artístico das peças a destruir foram critérios avaliados pelo próprio Rosas Jr. que, como se viu, agia como representante do “nosso gosto”.



Figura 7. Fotomontagem da pulseira em espiral com vinte estrelas completa, realizada a partir da Figura 3. Esta joia foi destruída durante a campanha de restauro.

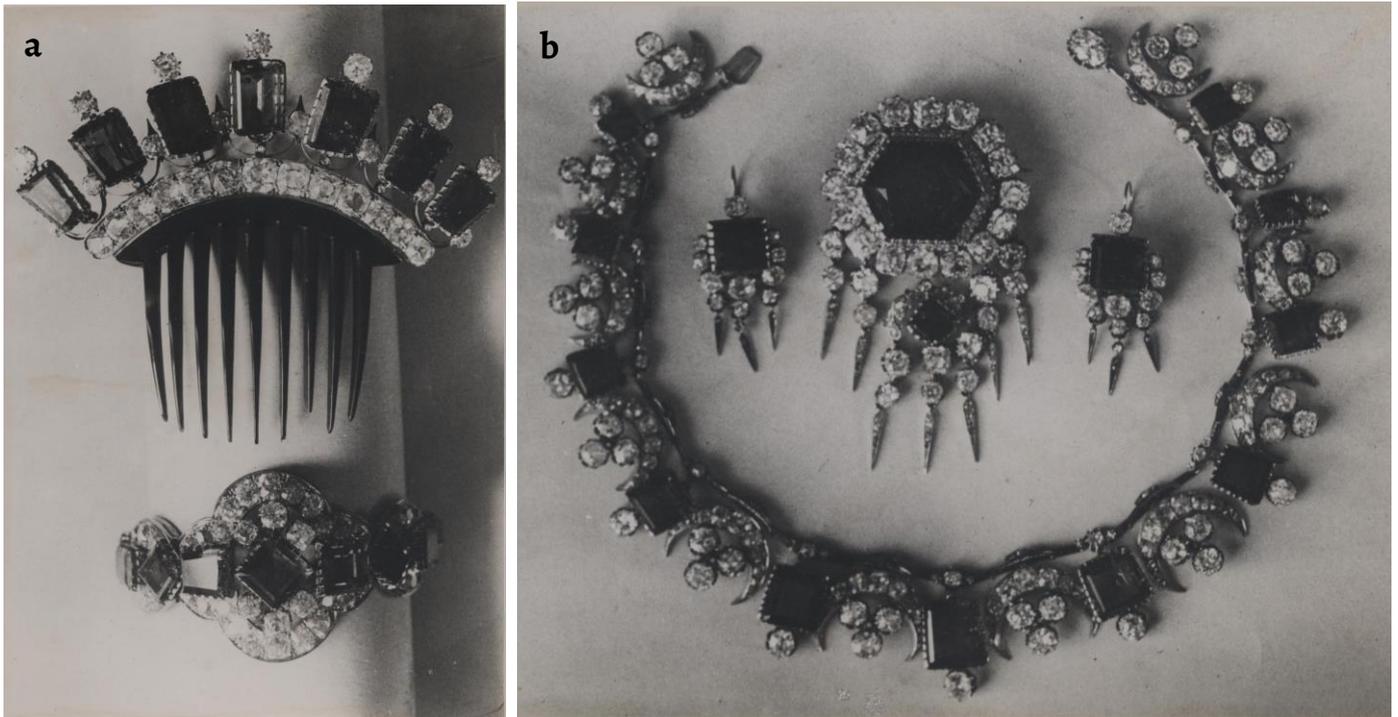


Figura 8. Provas fotográficas de Américo Teixeira Lopes, datáveis de 1943-1951, representando as peças do adereço de esmeraldas e diamantes realizado por Estêvão de Souza, em 1863, com diamantes da coroa e a carga gemológica da guarnição de corpete ilustrada da Figura 6 (fotografia: APNA).

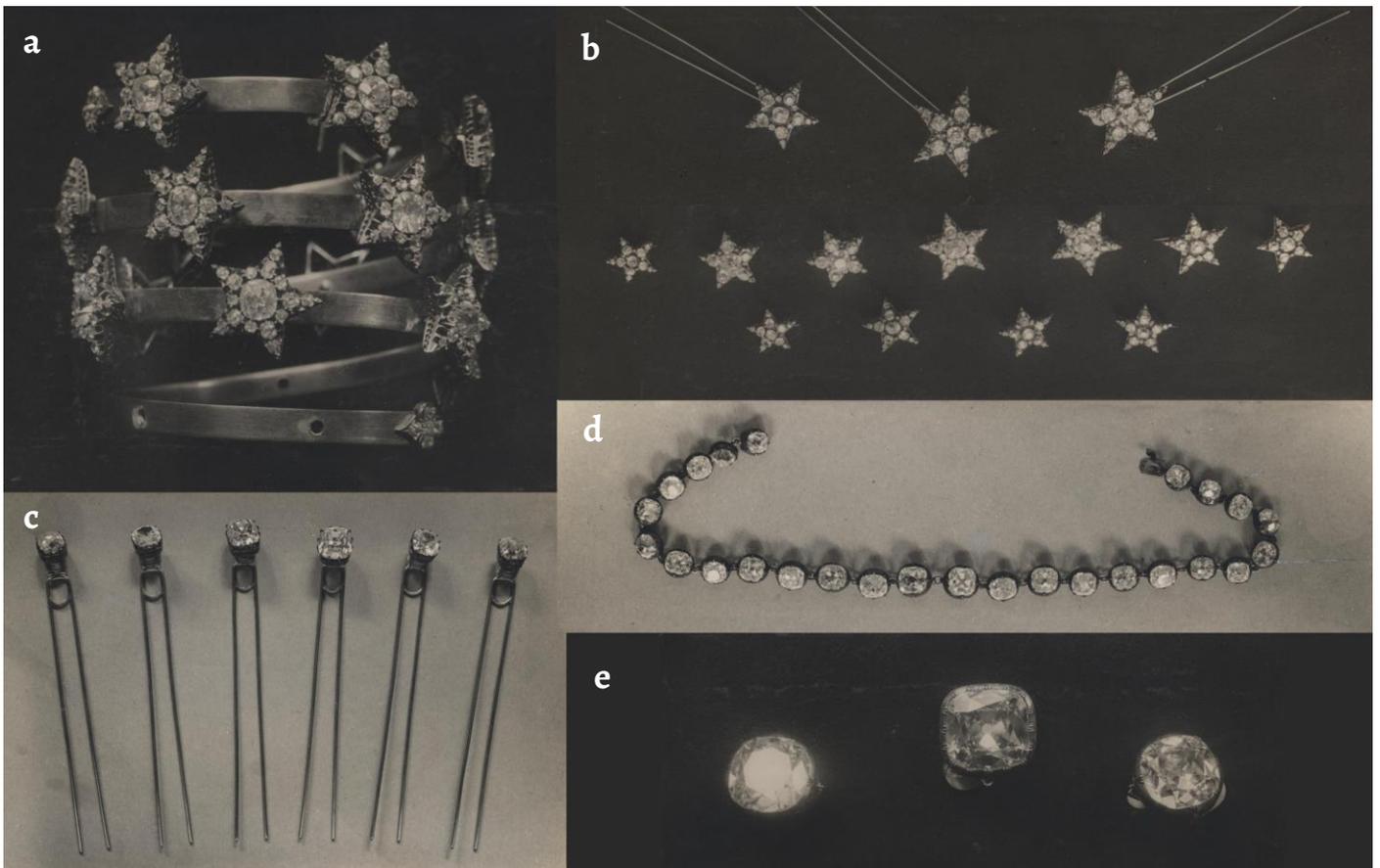


Figura 9. Provas fotográficas de Américo Teixeira Lopes, datáveis de 1943-1951, das joias da coroa que foram eliminadas durante a campanha de restauro, a que há a somar também as que compunham o adereço da Figura 8: *a*) pulseira maleável do adereço de estrelas; *b*) estrelas “soltas”; *c*) seis alfinetes de cabelo montados *en tremblant* com diamantes retirados da tampa da caixa de tabaco (Figura 4); *d*) colar *rivièrè* que estava aplicado na base da tiara de estrelas (Figura 3); *e*) conjunto de três pendentes, cada um com um grande diamante, os dos extremos transformáveis em par de brincos e o do centro cravejado com o diamante maior da tampa da caixa de tabaco (Figura 3) (fotografia: APNA).

O adereço destruído era, formalmente, um exemplo magnífico da estética Napoleão III, conjugando a exibição pura das maiores gemas (esmeraldas) com crescentes lunares, pingentes e pináculos pontiagudos em diamantes, testemunhando uma total atualização da gramática decorativa com o que então se produzia em Paris – então centro emissor de modelos de joalheria [27]. Não sendo este o lugar para a análise artística do adereço, no contexto da produção europeia da década de 1860, importa frisar a sua enorme qualidade, espelhada também no cuidado de criar um desenho que acomodasse harmoniosamente os diferentes e irregulares talhes das esmeraldas retiradas à laça.

O conjunto de peças eliminadas durante a campanha de restauro incluiu mais algumas joias (Figura 9) que, à semelhança dos dois adereços românticos, para Rosas Jr., datavam de uma época de gosto sofrível que não justificava a relevantíssima carga gemológica que continham. Desta forma, legitimava-se a sua perda em favor das incompletas peças-símbolo do século XVIII, mas também da criação de outras, novas, feitas “ao gosto” setecentista.

Consequentemente, o que restou da carga gemológica retirada ao adereço de esmeraldas e diamantes, a mais de 20 de estrelas, bem como a dez outras peças (seis alfinetes de cabelo, uma gargantilha e três pendants) serviu para a criação de três novas peças ao estilo do século XVIII. Ou seja, recorrendo às dezenas de diamantes sobrantes das descrações das joias oitocentistas, foram criadas as seguintes peças:

- a) um alfinete em forma de laço para encimar um pingente com um diamante castanho grande (PNA, inv. 4780) (Figura 10);
- b) uma borla estilizada para pendurar na refeita laça de esmeraldas (Figura 6 e Figura 10),
- c) um colar *rivière*, executado segundo modelo de um outro, pertencente ao acervo do PNA, e que Rosas Jr. julgou datar do reinado de D. Maria I [18] (Figura 10), mas que, na verdade, datava de 1834 [17-18].

Mesmo sob uma perspetiva de empolamento nacional, as decisões tomadas não deixam de sugerir contradições, como seja a destruição de algumas das mais importantes joias realizadas em Lisboa no século XIX a favor das mencionadas três peças do século XVIII (laça de esmeraldas, caixa de tabaco e castão de bengala), todas criações “estrangeiras” (a caixa e o castão são trabalhos parisienses da década de 1750 [5, 28], enquanto a laça é trabalho espanhol do mesmo período [5]). Para sustentar materialmente a narrativa histórica de uma corte portuguesa setecentista sem rival em opulência, esqueceu-se a pretensa imunidade à influência estrangeira da ourivesaria portuguesa desse período que, na narrativa de Rosas e Reynaldo, seria parte fundamental da sua alegada genialidade [19].

Por último, não é possível deixar de expor aquela que parece ter sido a derradeira incongruência das escolhas realizadas: depois de todos estes trabalhos, em Portugal, ninguém melhor que Rosas Jr. sabia a importância que as armações de joias descraçadas têm para a história da joalheria e, no entanto, foi precisamente o destino da destruição aquele que o joalheiro do Porto escolheu para as estruturas de todas as peças oitocentistas que descraçou entre 1943 e 1951: “A fim de tornar menos oneroso para o Estado a aquisição da safira destinada ao «tosão de ouro», tenho a honra de propor a V. Ex.^a que o ouro sobrante dos restauros, e que mandei fundir para que ficasse em barra, seja dado em troca da referida pedra.” [25].



Figura 10. Três peças criadas de raiz por José Rosas Jr. com os diamantes sobrantes das descravações das joias destruídas durante a campanha de restauro: *a)* alfinete em forma de laço; *b)* colar rivièrè; *c)* borla (fotografia: Luísa Oliveira, DGPC/ADF).

Conclusão

A campanha de restauro das joias da coroa também se insere no programa de intervenções em prol da “sanidade artística” [11] do património cultural português, levado a cabo durante o Estado Novo. Tal como o património edificado, igualmente as obras de joalheria do tesouro real sofreram uma profunda transformação material, sob critérios metodologicamente influenciados pelo pensamento ideológico que marcou todo regime e que, nas décadas de 1940 e 1950, teorizava a “pureza primitiva” da portugalidade em três períodos-fetiche: a fundação, a época manuelina e, numa segunda fase, o ciclo do ouro setecentista.

Formatado neste contexto, o responsável pelas intervenções nas joias e pela elaboração da sua primeira história, José Rosas Jr., não hesitou em exterminar boa parte das peças oitocentistas que encontrou, na senda de apresentar uma coleção e uma narrativa depuradas e aproximadas ao século XVIII. Tendo este desígnio presente, a lógica das escolhas metodológicas feitas ao longo do processo, que durou mais de uma década, é clara e assenta na

formatação nos princípios “violetianos do Restauro Estilístico” [3] entrecruzadas com um cunho ideológico fortemente nacionalista, ao serviço do empolamento da história, em detrimento da valia artística. Paradoxalmente, e mesmo sob uma perspetiva com viés nacionalista, várias das decisões tomadas não deixam de surpreender pelas contradições que encerram. Destas, a mais evidente é o facto de Rosas Jr. ter verdadeiramente “oferecido em holocausto” algumas das melhores joias realizadas em Lisboa no século XIX para reconstruir outras, indiscutivelmente excepcionais, mas de produção além-fronteiras; ação que, em tudo, parece contrariar os alegados méritos da narrativa do “caráter próprio e português” que os ourives portugueses teriam “s[abido], em geral, manter nos seus trabalhos”.

As metodologias e práticas aplicadas nas intervenções desta campanha de restauro, ainda que fortemente datadas e com a marca inconfundível do Estado Novo, afirmam-se hoje como importantes exemplos para reflexão. Especialmente porque, menos de um século passado, importa discutir os fantasmas e os preconceitos que subsistem na memória coletiva, herdeiros desta profunda manipulação do património e da sua história.

Agradecimentos

Este artigo faz parte da investigação financiada pela bolsa de doutoramento 2021.04880.BD da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e não seria possível sem a informação disponibilizada pelo Palácio Nacional da Ajuda (PNA), primeiro no âmbito da investigação realizada para o catálogo do Museu do Tesouro Real (MTR) e, depois, no contexto da mencionada tese de doutoramento. Um agradecimento muito especial é devido à Dr.^a Teresa Maranhas, conservadora das coleções de ourivesaria e joalheria do PNA/MTR. Igualmente, não seria possível sem o repto lançado pelo Professor Doutor Nuno Senos, a quem esta reflexão foi primeiro apresentada enquanto trabalho curricular, em 2020. É também imprescindível agradecer à Professora Doutora Alexandra Curvelo e ao Doutor Hugo Xavier, orientadores desta aventura que tem sido o doutoramento.

REFERÊNCIAS

1. Silva Soares, L. F. da, *O Palácio Nacional da Ajuda e a sua afirmação como museu*, Caleidoscópio / DGPC, Lisboa (2019), <http://doi.org/10.30618/978-989-658-619-5>.
2. Xavier, H.; Monteiro, I. L.; Rumsey Teixeira, J. J.; Santana, M.; Maranhas, T., ‘Apresentação’, in *Catálogo do Museu do Tesouro Real do Palácio Nacional da Ajuda*, INCM / DGPC, Lisboa (2023) 24-29.
3. Moura Soares, C., ‘A conclusão da Igreja de Santa Engrácia no contexto da valorização do barroco em Portugal e dos princípios das Cartas internacionais de Atenas e Veneza (1953-1966)’, *Conservar Património* **42** (2023) 17-37, <https://conservarpatrimonio.pt/article/view/25017>.
4. Maranhas, T., ‘Campanha de restauro das joias do tesouro real no século XX’, in *Catálogo do Museu do Tesouro Real do Palácio Nacional da Ajuda*, INCM / DGPC, Lisboa (2023) 82-85.
5. Ribeiro, J. A. (coord.), *Catálogo do Museu do Tesouro Real do Palácio Nacional da Ajuda*, INCM / DGPC, Lisboa (2023).
6. Botelho Carrilho, A. J., *Os museus em Portugal durante a 1ª república*, Dissertação de doutoramento, Departamento de História, Universidade de Évora, Évora (2016), <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/17298> (acesso em 2023-05-02).
7. Rumsey Teixeira, J. J., *Uma Tiara com 4000 Diamantes: história e paradeiro da tiara de D. Estefânia, reconvertida por D. Maria Pia e vendida após a implantação da República. 1858-1912*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa (2020), https://www.academia.edu/42831590/A_tiara_with_4000_diamonds (acesso em 2023-05-03).
8. Mântua, A. A., *A americana que queria ser rainha de Portugal*, Manuscrito, Lisboa (2017).
9. Monteiro de Barros, M. S., *O ultimato de 1890 e o nacionalismo português de fim de século*, Dissertação de mestrado, departamento de história, ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa (2011), https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/4298/1/master_miguel_ferreira_barros.pdf (acesso em 2023-05-03).
10. Brites, J., ‘Em nome da «sanidade artística»: o Estado Novo e o estilo barroco’. *Revista da Universidade de Aveiro – Letras* **23** (2006) 59-86.
11. Neto, M. J.; Alves, A.; Moura Soares, C., ‘A Custódia de Belém: um símbolo nacional entre o Liberalismo e o Estado Novo’, in *A Custódia de Belém. 500 anos*, Instituto dos Museus e da Conservação / MNAA, Lisboa (2010) 161-181.
12. Líbano Monteiro, I., ‘A Prata das Cerimónias Solenes’, *Catálogo do Museu do Tesouro Real do Palácio Nacional da Ajuda*, INCM / DGPC, Lisboa (2023) 176-187.
13. Orey, L. (coord.), *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga, Coleção de Ourivesaria*, Vol. 1, *Do Românico ao Manuelino*, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa (1995).
14. Orey, L.; Penalva, L. (coords.), *The Belém monstrance 500 years*, Instituto dos Museus e da Conservação / MNAA, Lisboa (2010).
15. Joyeux-Prunel, B., ‘Art history and the global: deconstructing the latest canonical narrative’, *Journal of Global History* **14**(3) (2019) 413-435, <http://doi.org/10.1017/S1740022819000196>.

16. Vasconcelos e Sousa, G., 'José Rosas Júnior (1885-1958) e a criação da joalheria portuguesa da primeira metade do século XX', in *Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria*, UCE-Porto/CIONP/CITAR, Porto (2012) 37-58, https://www.academia.edu/17558713/SOUSA_Gonçalo_de_Vasconcelos_e_José_Rosas_Júnior_1885_1958_e_a_criação_da_joalheria_portuguesa_da_primeira_metade_do_século_XX_In_SOUSA_Gonçalo_de_Vasconcelos_e_coord_Actas_do_III_Colóquio_Português_de_Ourivesaria_Porto_UCE_Porto_CIONP_CITAR_2012_pp_37_58 (acesso em 2023-04-20).
17. Rumsey Teixeira, J. J.; Maranhas, T., 'Joias do Tesouro do Palácio Nacional da Ajuda', in *Catálogo do Museu do Tesouro Real do Palácio Nacional da Ajuda*, INCM / DGPC, Lisboa (2023) 74-81.
18. Rumsey Teixeira, J. J., 'Diamantes da Coroa Portuguesa: da Reserva de Segredo às Estrelas de D. Maria Pia', in *Catálogo do Museu do Tesouro Real do Palácio Nacional da Ajuda*, INCM / DGPC, Lisboa (2023) 40-45.
19. Rosas Jr., J., *Catálogo das Jóias e Pratas da Coroa*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa (1954).
20. Queirós, E., *Os Maias: episódios da vida romântica*, Livros do Brasil, Lisboa (s.d., de acordo com a primeira edição de 1888).
21. Loos, A., *Ornamento e crime*, Cotovia, Lisboa (2006, de acordo com edição de 1931).
22. Rumsey Teixeira, J. J.; Maranhas, T., 'Os Diamantes são para sempre, as joias não: descrações e reconversões de joias da família real no séc. XIX', in *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*, eds. M. J. Neto e M. Malta, Caleidoscópio, Lisboa (2020) 95-113.
23. Vasconcelos e Sousa, G., *A joalheria em Portugal 1750-1825*, Civilização, Porto (1999).
24. Vasconcelos e Sousa, G., 'Guarnição de corpete', in *Catálogo do Museu do Tesouro Real do Palácio Nacional da Ajuda*, INCM / DGPC, Lisboa (2023) 91.
25. Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (APNA) – Dossier 'Relatórios dos restauros de José Rosas Júnior' (1930-1950).
26. Maranhas, T., 'Diadema e Colar de Estrelas', in *Catálogo do Museu do Tesouro Real do Palácio Nacional da Ajuda*, INCM / DGPC, Lisboa (2023) 100-103.
27. Bennett, D.; Mascetti, D., *Understanding Jewellery*, Antique Collectors' Club, Woodbridge, Suffolk (2003).
28. Bastien, V., 'Caixa de rape de D. José I', in *Catálogo do Museu do Tesouro Real do Palácio Nacional da Ajuda*, INCM / DGPC, Lisboa (2023) 92-95.

RECEBIDO: 2023.5.24

REVISTO: 2023.6.12

ACEITE: 2023.9.30

ONLINE: 2024.1.28



Licenciado sob uma Licença Creative Commons

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 International.

Para ver uma cópia desta licença, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt>.