

## **A incrível história da jarra Beethoven: percursos e sentidos de uma imagem-problema**

Marize Malta \*

### **Resumo**

Estudo, pelo prisma da cultura visual, do percurso de uma grande jarra de faiança, confeccionada em Portugal, em 1895, por Rafael Bordalo Pinheiro, e que hoje se encontra no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, como motivação para discutir as questões relativas à idolatria e à iconoclastia, aplicadas à imagem de uma peça decorativa.

Palavras-chave: jarra Beethoven, cultura visual, imagem decorativa.

### **Abstract**

A study, through the prism of visual culture, of the route taken by a large earthenware vase, made in Portugal, in 1895, by Rafael Bordalo Pinheiro, which today is in the Museu Nacional de Belas Artes, in Rio de Janeiro, as a stimulus to discuss issues relating to idolatry and iconoclasm, applied to the image of a decorative object.

Keywords: Beethoven vase, visual culture, decorative image.

### **Preâmbulo**

Em 1895, o artista português Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1906) criou uma das suas obras mais destacadas em cerâmica: a jarra Beethoven<sup>1</sup>. De Caldas da Rainha, onde foi fabricada, passou por Alpiarça e Lisboa. A *criatura*, para usar instigante expressão de W. J. T. Mitchell, de quase 2,30m de altura, não conseguiu quem a adquirisse, apesar dos elogios da imprensa portuguesa. Em 1899, tomou o navio e aportou em terras cariocas, mas não houve comprador, mesmo cercada por enaltecimentos locais. Foi rifada, mas não houve sorteado. O criador da obra, pensando na recorrência da dificuldade no seu transporte, preferiu não retornar com ela e a doou para o Estado brasileiro, sendo levada para o salão Pompeano do Palácio do Catete, o edifício sede da Presidência da República brasileira. Anos depois, a *criatura* foi transferida para o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista e, em seguida, para o Museu Nacional de Belas Artes onde se encontra até hoje, quase esquecida em um canto modesto, sem o destaque que se pensava merecido mesmo sendo considerada uma das maiores jarras, em faiança, do mundo.

---

\* Professora da Escola de Belas Artes da UFRJ, doutora em História Social pela UFF, com pesquisa em história e teoria das artes decorativas, sob o prisma da cultura visual.

<sup>1</sup> Agradeço imensamente a Jorge Pereira de Sampaio e à Cristina Horta, grandes especialistas em cerâmica portuguesa, pelas informações a mim prestadas e pelos documentos enviados a respeito da jarra Beethoven.

Por meio da análise crítica dos percursos e percalços dessa jarra e perseguindo a historicidade dos sentidos a ela atribuídos, pretendemos discutir a relação entre imagem, objeto e espaço, no que tange às questões de idolatria e iconoclastia referentes a um único objeto, mostrando a transitoriedade dos sentidos e o papel das instituições e dos discursos de competência no balizamento do juízo sobre um objeto (de arte).

Diferente do que se espera de uma obra de arte - ser admirada, disputada, enaltecida -, essa jarra de Bordalo Pinheiro mostra outras facetas de imagens que, por provocarem mais incômodos do que satisfações, mais rejeições do que desejos, mais espantos do que contemplações, dificilmente são tratadas como arte ou boa arte e criam tensões ao serem inseridas em lugares que oferecem enquadramentos próprios para as obras de arte. Museu, mercado de arte e academia (via história da arte) são exemplos que oferecem enquadramentos institucionais que direcionam formas de olhar as obras e de construir sentidos sobre elas (LEPPERT,1996:12). Por outro lado, um objeto ‘desajustado’ pode provocar questionamentos quanto à autoridade desses lugares de competência, tornando-se uma ameaça e forçando-nos a repensar sobre as premissas que asseguram posição superior de discurso.

### **Precauções**

Antes de começarmos a nos envolver com sua história, é prudente alertarmos o leitor que a incrível história da jarra Beethoven se encontra em fase inicial de pesquisa e a presente comunicação traz as primeiras reflexões acerca da abordagem desse objeto - uma grande jarra de faiança que angariou, ao longo de sua vida, expressões de admiração, decepção, recusa e exaltação, entre outras manifestações de sentimento. Essa relação próxima e íntima com as imagens, muitas vezes envolvendo questões de amor e ódio, que têm ocupado alguns teóricos filiados à cultura visual, é uma de nossas motivações, transportada para os objetos ditos utilitários-decorativos. Algumas linhas de investigação da cultura visual têm-se interessado pela relação entre os seres humanos e as imagens (*pictures*), procurando entender o que as imagens querem de nós e como respondemos a essa demanda, ou seja, de como o mundo é construído pelas imagens. Tal abordagem pode nos oferecer outras formas de encarar a relação entre ética e estética, instituições e obra de arte, enaltecimento e silêncio, e outras tantas possíveis, cabíveis na análise de peças artísticas controversas.

Ao se relacionar com pessoas e a conviver com elas, os objetos acabam por ganhar uma vida, vida própria – a vida social das coisas, tomando expressão de Arjun Appadurai. Ao receber o dom da vida, a coisa trivial e sua materialidade inerte ganham força de expressão,

transformando-se em criatura capaz de sentir, desejar, manifestar-se e, principalmente, habilitar-se a contar histórias e a sua própria história.

Outra questão que motiva o interesse por essa história está na investigação da relação do lugar, ou dos lugares, onde uma obra se faz ver com a construção de seus sentidos. Estamos nos referindo não só a lugares de discurso, mas a lugares físicos, espaços onde obras foram localizadas e forneceram determinados contextos espaciais (e ideológicos) para se ver e julgar obras (de todas as categorias). Como peça decorativa, que segundo o ponto de vista oitocentista (RUSKIN, 2004: 155-186), demanda um local determinado para que sua condição decorativa se realize, é imprescindível olhá-la em um contexto espacial, no ambiente em que foi inserida, para que o olhar decorativo sobre ela possa ser apreendido. Cada lugar ocupado pela jarra Beethoven acrescentou, retirou ou mudou sua função e significado, alterando os juízos sobre ela e sua qualidade quanto a ser boa ou má arte.

Hoje, contudo, nos ateremos a um começo de história. Começemos com as apresentações da *criatura* ao leitor, de modo a que ele veja a imagem da peça e saiba exatamente sobre quem estamos a falar e com quem iremos travar relação mais próxima. Vejamos a peça a partir de sua localização atual, no Museu Nacional de Belas Artes.

### **A *criatura***

Trata-se de uma jarra. Como tal, é peça oca, com forma apropriada para conter líquidos e, por vezes, receber flores. Sua dimensão vertical, com a figura de coroamento que hoje está ausente, alcança 2,25m. Auxiliada pelo pedestal de 1,18m de altura, a jarra atinge quase 3,50m. Seu tamanho dificulta e praticamente impede o que sua forma sugere operar, desvirtuando-se de sua natureza utilitária. É uma jarra para se olhar. Para observá-la em totalidade, é preciso tomar distância, aquela respeitável distância usada para se olhar uma obra de arte<sup>2</sup>.

Como uma peça tridimensional, olhar a jarra Beethoven implica olhá-la sob diversos ângulos e diferentes distâncias, capazes de abordar múltiplas visualidades: boca aberta e larga, com contornos irregulares, pescoço longo e afunilado, pança curta e protuberante, que se estrangula para a base em forma de tronco de cone, em cuja superfície se assentam diversas figuras alegóricas. O corpo da jarra, em esmalte azul profundo, deixa evidente a forma regular e limpa, de gosto clássico, que funciona como fundo da composição, e cujas

---

<sup>2</sup> A sala Aloísio Magalhães, que corresponde ao antigo salão da Congregação da Escola Nacional de Belas Artes, hoje se encontra fechada ao público. Lá, a jarra divide o espaço com uma grande mesa com cadeiras e há bastante espaço ao redor para se tomar distância e conseguir ver todo o objeto.

extremidades (boca e base) parecem estar em momento de transmutação, assumindo os volteios irregulares e assimétricos do gosto rococó.



Figura 1 – Bordalo Pinheiro ao lado da Jarra Beethoven. *Renascença*, Rio de Janeiro, n.13, março 1905. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa. Fotografia tirada provavelmente em 1895.

Figura 2 – A jarra Beethoven sem a figura de coroamento, a Fama. Sala Aloísio Magalhães, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, abril de 2009. Foto da autora.

A jarra nos força a sairmos da condição estática porque não é possível apreendê-la em um só golpe de vista. Temos que levantar a cabeça e esticar a musculatura do pescoço para focalizar os detalhes acima, sacrificando nossa posição de conforto ou superioridade, que ocorre quando normalmente lidamos com objetos decorativos. No caso da jarra Beethoven, ficamos subjugados à sua estatura e a posição de subserviência se inverte. A jarra nos possui e nos sentimos impotentes frente à sua grande determinação de ser algo além de um mero objeto, uma mera coisa. A matéria vira *criatura*.

Com forma complexa e com diversidade de minúcias, a jarra convida a nos aproximarmos para decifrar suas sutilezas. Quando rodeamos a jarra em curta distância para ver detalhes, cada passo permite descortinar imagens próprias. Um medalhão com a efigie de Ludwig van Beethoven, e o sobrenome registrado em fita, descarta a dúvida sobre o personagem que impulsionou a criação da jarra. A águia, a coroar a composição narrativa, informa aos desatentos que se trata de um músico que alcançou reconhecimento e glória por sua obra. Uma partitura registra as primeiras notas da obra *Quarteto, opus 18, nº4*, a música

que parece inspirar o artista Bordalo a reger o movimento visual e a composição formal em cerâmica.

A música, que não ouvimos, parece envolver cada pedaço da jarra. Na base há a representação do tempo que se rende ao som da música de Beethoven, deixando pender sua ampulheta e foice, quase esquecidas. Logo nos deparamos com um trio, formado por dois rapazes e uma moça inclinados em direção à origem do som. As pequenas figuras deixam claro, por meio de suas feições e expressões corporais, o prazer de estarem compartilhando daqueles acordes, que vêm de algum lugar não muito longe dali. Próximo daquele trio encontra-se um grupo de figuras masculinas que representa um quarteto de cordas a executar as notas melodiosas da *Opus 18, número 4*. Sobre esse quarteto, projeta-se, soberana, a alegoria da Inspiração, que nos lembra de suas visitas freqüentes à mente criativa de Beethoven.

As faturas crespas e trêmulas das figuras humanas parecem reverberar o ritmo da melodia. Elas se alternam com as cadências suaves das superfícies lisas e vidradas dos ornamentos. Suavidades e rompantes se intercalam para marcar o ritmo complexo e arrebatador da música de Beethoven. O azul de cobalto liso e profundo, os vidrados leitosos com reflexos iridescentes e a cor terrosa bruta da argila cozida compreendem uma síntese plástica composta por diversidades encontradas na obra do mestre da música.

A cobertura em vidro lácteo dá acabamento a determinadas figuras, além do velho tempo. Aparecem em atitude vivaz uma dupla de meninas aladas, verdadeiros anjos musicais, que reproduzem no órgão e no canto a melodia mundana de Beethoven que, de tão sublime, merece ser ressoada no mundo celestial. Sob cada uma das meninas há a inscrição Harmonia e Melodia, dirigindo a leitura iconográfica. Bem ao alto da jarra, um atlante e uma cariátide em forma de hermas, apóiam as folhagens de acabamento das bordas irregulares. A figura feminina segura uma enorme concha de onde se debruçam cupidos que se enchem de júbilo por estarem participando daquele momento único. Sobre o atlante, pousa a figura grandiosa da Fama, com suas asas abertas, que desce dos céus para glorificar o gênio.

Em meio a toda essa fantasia visual, em parte discreta na base da peça, encontra-se uma cartela com a seguinte inscrição: “Caldas da Rainha – Portugal / Fábrica de Faianças – 1895 / Começada em 9 d’agosto – accabada / em 16 de setembro / Rapahel Bordallo Pinheiro.” Assinalava-se sua nacionalidade e naturalidade, conferindo primeira identidade à jarra. A casa onde fora criada também foi demarcada e como se tratava de um fábrica, aquelas informações escritas conferiam autenticidade de obra única, digna de receber o nome do

criador. Era obra utilitária singular. Além da identidade civil, ela gozava do estatuto de ser obra única, sem possibilidade de ser reproduzida.

Além da própria jarra, Bordalo também pensou no pedestal que a carregaria, de modo a garantir estabilidade necessária e posição ideal para admirá-la. Em madeira escura esculpida, ela é marcada por linhas diagonais e com entalhes ondulantes de movimento rococó. Funciona como um ensaio de movimento, uma preparação para o espetáculo visual da obra cerâmica. Sua tonalidade escura absorve a luz e fornece um contraponto aos vidrados multicores da faiança, que, inversamente, refletem luz e cintilam brilhos. A base obscura incentiva a enxergarmos claridade, brilhantismo e vivacidade na jarra, a ver nela o predomínio do brilho, o brilho próprio das obras de arte.

O pedestal faz mais do que elevar a jarra a mais de um metro do chão, pré-estabelecendo um lugar para olhar a jarra. O tampo em mármore do pedestal é levemente inclinado e faz com que, em posição determinada, a jarra fique enviesada, deslocada de seu eixo vertical. Essa posição dá a impressão de que a peça vai escorregar de sua base, o que acaba por provocar uma sensação de desastre iminente, de estranhamento e de incômodo. Não sabemos que motivos levaram o artista a imaginar o pedestal com essas características, mas de certo é mais um detalhe na construção de sua condição de imagem-problema, fora dos padrões, para além das fruições estáveis das obras que só querem agradar.

Vista então a *criatura* no seu aspecto superficial, começemos a entrar na sua intimidade, nos seus meandros de personalidade, na sua história de vida.

### **Para começar e longe de terminar...**

Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), o autor da obra decorativa, nasceu em Lisboa e desenvolveu uma formação artística múltipla, relacionada ao teatro e às belas-artes. Atuou como ator e cenógrafo quando jovem e cursou algumas cátedras na Academia de Belas Artes de Lisboa. Logo, seu talento para o desenho se destacou e se colocou a serviço da imprensa. Seu traço se desenvolveu principalmente para o humor e a crítica jornalística. Colaborou com e criou diversos periódicos, com destaque para um dos primeiros, *O Binóculo*, cujas palavras no seu estatuto editorial não deixavam dúvidas sobre as opções de Bordalo: “Quem tiver olhos, que veja, quem não quiser ver, que durma” (BINÓCULO: 1870). Era um artista que lidava com a expressão visual e um criador de imagens, as quais não pretendiam se estabilizar nos cânones da arte acadêmica, mas trazer outras formas de interpretação do mundo: imagens risíveis, sarcásticas, sintéticas e estilizadas.

A obra gráfica de Bordalo, na medida que não poupava aspectos políticos relevantes, nem da vida social e artística lusa, costumava enfrentar reações adversas dos envolvidos. Provavelmente as vítimas do traço de Bordalo ficaram tranqüilas quando souberam que Rafael, junto com seu irmão Feliciano (1847-1905), assumiria uma fábrica de faiança. Imaginavam que lá ele só poderia fazer coisas inofensivas. Contudo, Bordalo não desistiu da imprensa e atuou com o barro e com o papel simultaneamente.

A Sociedade Fabril das Caldas da Rainha foi fundada em 1884, em Caldas da Rainha<sup>3</sup>, cidade localizada na região Centro-Oeste de Portugal. A empresa se estabeleceu como sociedade anônima, com Bordalo Pinheiro assumindo o cargo de gerente e de diretor artístico. Tão logo havia acumulado produção considerável, Bordalo tratou de divulgar sua obra e em fevereiro de 1886 expôs suas faianças no edifício *Comércio de Portugal*, em Lisboa, obtendo elogio de público e crítica. Dois anos depois, fez nova exibição no edifício *Ateneu Comercial*, no Porto. Em 1889, a fábrica e o artista angariaram seus primeiros louros, sendo condecorados com medalha de ouro e de prata, respectivamente, quando da participação na Exposição Universal de Paris. A obra cerâmica de Bordalo alcançava reconhecimento internacional.

Bordalo já alcançara certa fama com seu trabalho cerâmico, quando a jarra Beethoven foi encomendada em 1895 por José Relvas (1858-1929), abastado proprietário de terras e político da Primeira República portuguesa. Ele queria uma peça do renomado artista para decorar a sala de música de sua Casa dos Patudos, localizada em Alpiarça. Relvas era violinista amador e grande admirador da obra de Beethoven, o que explica os motivos presentes na jarra e seu próprio título. A jarra, ao chegar ao seu pretense destino, pareceu enorme para uma sala residencial. O ambiente parecia encolhido frente àquela peça gigante, deixando-a pouco à vontade. Sua presença desequilibrava o lugar. Foi recusada. O cliente receberia duas jarras alusivas ao vinho e a promessa de uma jarra igual, de tamanho menor, a qual foi finalizada em abril de 1903<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Caldas da Rainha é uma cidade pertencente ao distrito de Leiria e se localiza ao centro-oeste de Portugal. A cidade é assim chamada em homenagem à rainha D. Leonor, mulher de D. João II, que ‘descobriu’ a propriedade curativa das águas do lugar, ordenando, em fins do século XV, a fundação do povoado e a execução de um hospital termal. Além de suas águas terapêuticas, a região era abundante em argila, o que favoreceu, paulatinamente, a criação de fábricas de cerâmica, levando a cidade a ser um dos principais centros de cerâmica portuguesa no século XIX.

<sup>4</sup> A Quinta dos Patudos, localizada na vila de Alpiarça, pertencente ao distrito de Santarém, foi comprada em 1805 por Carlos Relvas, pai de José Relvas. O filho para lá se mudou em 1888 e em virtude do crescimento de sua coleção de arte (é considerada uma das mais importantes coleções de arte privada de Portugal), decidiu em 1904 ampliar as dimensões da residência, delegando o projeto ao arquiteto Raul Lino. A remodelação foi finalizada em 1906. Após a morte do proprietário e por sua expressa vontade, a casa foi transformada em

A condição decorativa da jarra Beethoven não foi alcançada naquele endereço, pois que não conseguira se harmonizar ao ambiente nem o tinha auxiliado a ficar mais atraente aos olhos. Pelo contrário, a jarra se mostrava inadequada ao lugar, impedindo um olhar ameno. A tensão por ela provocada levou o proprietário, um colecionador de arte, a rejeitá-la, a condená-la a objeto indigno de sua coleção (de arte). A grande jarra Beethoven, diante dessa situação, podia ser exemplo de uma ‘arte ruim’ ou nem ser arte.

Bordalo, com outro ponto de vista, desejou uma peça decorativa de imagem reverberante, que fosse digna de admiração rasgada. Sua expectativa era de que a receptividade da imagem da jarra fosse tão exagerada quanto sua plástica, possibilitando atitudes idólatras. A *criatura* em barro podia encarnar a potencialidade do gênio português, assumir posição de porta-voz da arte lusa. Contudo, a sublimidade esperada na sua fruição, condição para a peça se tornar ídolo (MITCHELL, 2005:121), foi anulada quando sua imagem foi taxada como problema. José Relvas não queria aquela imagem naquele lugar, dentro da sua casa e diante de seus olhos, tornando-se um iconoclasta daquela imagem.

Bordalo, em seguida, levou a peça rejeitada para Lisboa, expondo-a no jardim de inverno do Teatro D. Amélia com a esperança de seduzir algum comprador. A jarra se expunha a público, exibia-se com sua natureza eloqüente. No jardim de inverno de um teatro, sua fantasia formal poderia encontrar lugar seguro. Ela estava ali, em cima de seu pedestal, para ser admirada, desejada e provocar arrebatamentos. Muitos elogios, mas nenhum comprador. Nem mesmo o senhorio de Bordalo, que se mostrou deslumbrado com a peça, quis levá-la de presente para casa e lhe sugeriu que procurasse vendê-la no Brasil. A jarra foi recusada pela segunda vez. O sonho de Bordalo de ter criado uma obra excepcional, síntese incontestada da criatividade arrebatadora dos portugueses, parecia desvanecer. Nenhum português via aquilo que Bordalo quis fazer ver.

Bordalo veio tentar a sorte no Brasil<sup>5</sup>. Em 26 de julho de 1899 foi inaugurada exposição na rua do Ouvidor, nº 73, onde constava a grande jarra, junto com outras peças cerâmicas. Novamente, a grande obra de Bordalo ficava ao alcance do público, procurando seduzi-lo. Em outro lugar, em outro território, com outros olhos, sua jarra podia encontrar o

---

museu – Casa dos Patudos, Museu de Alpiarça - e até hoje exibe a versão pequena da jarra Beethoven na sala de música, dentre outras obras cerâmicas de Bordalo Pinheiro.

<sup>5</sup> Quando Bordalo veio ao Brasil, em maio de 1899, para tentar vender a jarra recusada, não era um ilustre desconhecido da *boa sociedade* carioca. Entre 1875 e 1879, Bordalo residiu no Rio de Janeiro e foi conhecido por meio de suas charges e caricaturas publicadas na imprensa carioca ( *O Mosquito*, *Psit!* e *O Besouro*). Devido ao seu perfil bonachão e boêmio, somados às críticas aos figurões da corte, o artista angariou demonstrações de amor e ódio. Um de seus inimigos confessos foi Angelo Agostini, com o qual trocava insultos gráficos.

esperado asilo. Contudo, não apareceu quem a quisesse. Não houve nenhum comprador. Ela não encontrava um lugar para estar e continuava inadequada ao mundo, mesmo aquele mundo dos trópicos, um território exótico, como parecia ser a compreensão do público sobre a sua *criatura*. Bordalo teria criado um *Frankenstein*, um monstro que “(...) representava o triunfo da ciência e a inadaptabilidade desse progresso em um mundo que o poderia aceitar enquanto experiência, mas o rejeitava enquanto imagem” (MALTA, 2009).

Bordalo optou por fazer uma rifa para vender a jarra, um meio nada nobre de se comercializar uma obra de arte, convenhamos. Quando enfim saiu o número ganhador, mais uma surpresa. O bilhete não havia sido vendido. Bordalo então preferiu não ter que passar pela situação de voltar com a *criatura* rejeitada e decidiu doá-la ao governo brasileiro. Assim, a jarra portuguesa acabou encontrando um lugar e residiu por anos no Salão Pompeano do palácio do Catete, então sede da Presidência da República do Brasil. Por outro lado, a decoração da sala não lhe dizia respeito, era de outra geografia, estabelecendo situação de desajuste e de antidecoração. Mesmo que sua presença fosse lembrada de vez em quando, ficou longe de ser idolatrada. Em data ainda desconhecida por nós, ela foi transferida para o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, que também não a quis. Fósseis, relíquias antigas, múmias, animais empalhados e artefatos primitivos não se mostraram cordiais para com aquela peça artística. Ela não era daquele lugar. Não pertencia ao mundo da ciência, ao mundo da antropologia, ao mundo da cultura material.

Em 1939 ela foi doada para o Museu Nacional de Belas Artes cujo acervo, sabemos, é eminentemente de pintura. A *criatura* perambulou por alguns de seus salões sem encontrar pouso definitivo. Esteve na chamada Sala Mulher Brasileira, no saguão do segundo andar, na sala Clarival do Prado Valadares e hoje se encontra na sala Aloísio Magalhães, fechada ao público há algum tempo. Algumas de suas partes se quebraram nessas mudanças ao longo dos anos e, mesmo com consertos, certos pedaços não foram repostos. Sua integridade foi comprometida. Sua imagem, também do ponto de vista metafórico, ficou danificada.

Tal qual um *enfant terrible*, a jarra Beethoven parecia incomodar, ameaçar os bons costumes e anunciar sua inadequação ao mundo em que vivia. A enorme peça era como uma criatura desajustada, um monstro, um *Frankenstein*, configurando-se como uma imagem-problema que trazia à tona o sentimento e a experiência de estar completamente deslocada. É como se ela nascesse sem lugar para estar e, portanto, impedida de ser decorativa. Dos vários locais por onde passou, a jarra não conseguiu ambientes condizentes com sua natureza e personalidade, transformando-se em uma obra atópica e igualmente desviada, ou seja, que apresentava um afastamento do bom caminho no qual todas as obras ditas de arte deveriam

seguir. A jarra Beethoven é, portanto, exemplo emblemático de uma imagem sem lugar e como tal, fadada a ser uma imagem errante.

**Referência bibliográfica:**

FALHO DE, José Valentim. Rafael Bordalo Pinheiro. In: \_\_\_\_\_. **À Esquina. Jornal de Um Vagabundo**. Lisboa: Livraria Clássica, 1960. [1a ed., 1915.]

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, n.1, 1938-1939, 1940.

O BINÓCULO; hebdomadario de caricaturas espectaculos e litteraturas. Lisboa: Typographia Portugueza, n. 1, 29 out. 1870.

CALADO, Rafael Salinas; FERNANDES, Isabel; HORTA, Cristina; REBELO, Elsa. **A fábrica de faianças das Caldas da Rainha: de Bordalo Pinheiro à actualidade – sua história**. Porto: Civilização, 2008.

EFEMÉRIDES DA QUINZENA. **Correio de Nisa: jornal de informação e cultura**, Nisa, ano I, n.5, 6 fev. 1965.

FIGUEIREDO, Matilde Pessoa de. Cerâmica do Museu Rafael Bordalo Pinheiro: cronologia, análise, elementos inéditos. **Revista Municipal**, Lisboa, ano XL, p.24-31, quarto trimestre de 1979.

LEITÃO, Joaquim. O poço que ri. In: **Anais das bibliotecas, museus e arquivo histórico municipais**, Lisboa, n.19, jan.-mar. 1936, p.18-33 [conferência sobre ‘Rafael Bordalo Pinheiro e o seu tempo’, proferida na Sociedade Nacional de Belas Artes na noite de 8 de fevereiro de 1936, 11ª da série promovida pelos ‘Amigos do Museu Rafael Bordalo Pinheiro’]

LEPPERT, Richard. **Art and the committed eye: the cultural functions of imagery**. Oxford: Westview Press, 1996.

MALTA, Marize. Corpos estranhos: Frankenstein e o objeto eclético. In: VELLOSO, Mônica; ROUCHOU, Joëlle; OLIVEIRA, Cláudia de (Org.). **Corpo: identidades, memórias e subjetividades**. Rio de Janeiro: Mauad, 2009. [no prelo]

MITCHELL, W. J. T. **What do pictures want? The lives and loves of images**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MUSEU BORDALO PINHEIRO. Disponível em: <<http://www.museubordalopinheiro.pt>>. Acesso em abril 2009.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Jarra Beethoven** [Documentos avulsos relativos à jarra]. In: Coleções especiais. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, [datas variadas].

RAMALHO ORTIGÃO, José Duarte. **Cartas a Emília**; introdução, selecção, fixação do texto, comentários e notas por Beatriz Berrini. Lisboa: Lisóptima/Biblioteca Nacional, 1993.

RAPHAEL BORDALLO PINHEIRO. **Renascença**, Rio de Janeiro, n.13, p.113-118, março 1905.

SERRA, João B. Arte e indústria na transição para o século XX: a fábrica dos Bordalos. **Análise social, revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa**, Lisboa, vol. XXIV, n. 100, p.275-311, 1988.

\_\_\_\_\_. Moldar um país. **Jornal das Letras e Artes**, Lisboa, n.898, março 2005.

\_\_\_\_\_. Nota (breve) sobre Bordalo, a jarra e Beethoven. **Gazeta das Caldas**, Caldas da Rainha, jan. 2007. [Suplemento especial dedicado a Bordalo Pinheiro]

RUSKIN, John. A manufatura moderna e o design. In: \_\_\_\_\_. **A economia política da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

VEIGA, Roberto de Magalhães. Cultura material: Portugal e Brasil no circuito das trocas europeias. **Alceu**, Rio de Janeiro, v.7, n.14, p. 169-207, jan./jun. 2007.