

Escola de Sociologia e Políticas Públicas  
Departamento de Gestão Geral

**René Lalique:  
o Artista, o Místico e o Empreendedor**

Patrícia Ferrari

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de  
Mestre em Mercados da Arte

Orientador:

Doutor Luís Urbano de Oliveira Afonso, Professor Auxiliar com Agregação,  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Coorientador:

Doutor Nuno Vassallo e Silva, Diretor-adjunto do Museu Calouste Gulbenkian,  
Fundação Calouste Gulbenkian

Outubro, 2018







Ao meu avô Baía e a todos os amantes da Arte e da Beleza,

*“A grande mestra é a Natureza”*

– António Carneiro



## AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, quero agradecer especialmente à minha família, sobretudo aos meus pais, José e Paula, por todo o apoio incondicional que sempre me deram, desde o meu primeiro rabisco a lápis de cor à última frase que redigi nesta dissertação. De seguida, agradeço, com toda a sinceridade, aos meus orientadores. Ao Doutor Luís Afonso, por toda a ajuda, mas sobretudo pela paciência. Ao Doutor Nuno Vassallo e Silva, pelo incansável apoio e disponibilidade, e por me acompanhar nesta paixão por Lalique. A ambos, pela orientação, motivação e pela confiança que depositaram no meu trabalho.

Deixo, igualmente, um enorme obrigada à Fundação Calouste Gulbenkian, nomeadamente aos serviços do Arquivo Calouste Gulbenkian, em especial à Doutora Mafalda Aguiar, e à Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, pela constante prestabilidade. Sem o apoio dos vários elementos da Fundação, a elaboração desta dissertação teria sido bem mais difícil. Saliento o apoio da Dona Milena Gomes, que, além de ter acompanhado grande parte do meu trabalho, motivou-me constantemente com o seu apoio moral e energia positiva. Agradeço, ainda, ao Departamento Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian, que me facultou grande parte das imagens utilizadas na presente dissertação.

Dentro da esfera académica, além do apoio dos meus orientadores, pude contar com o auxílio da Professora Angélica Varandas, do Professor Pedro Barbosa e do Professor Vítor Serrão, a quem agradeço por toda a disponibilidade, ajuda e incentivo. Reforço o meu agradecimento à Professora Angélica, que me abriu as portas de um novo mundo – tal como Lalique – e suscitou em mim um amor antigo, que nunca pensei poder fazer parte da minha vida académica e profissional.

Na esfera pessoal, dedico o meu mais profundo agradecimento à Maria. Sem ela, toda esta epopeia teria sido bem mais atormentada. Embora longe, esteve presente em todos os momentos, desde os dias mais negativos às noites em que a inspiração não me deixou dormir. Incansável leitora dos meus textos, atenta aos erros e recetiva aos meus desvaneios literários, ouviu cada um dos meus desabaços e festejou comigo os momentos de inspiração. As palavras não chegam para te agradecer.

De um modo global, agradeço a todos aqueles que de alguma forma participaram na elaboração desta dissertação e permitiram a sua concretização, entre professores, colegas e amigos, e, igualmente, a todos os que, ao longo da minha vida, contribuíram para que chegasse até aqui, tanto pelo apoio, como pelo desafio. Entre os que me acompanharam nos últimos meses, saliento o apoio de Beatriz Alves, Mariana Ferreira, Mariana Pereira, Paulo Garcês, Rafael Lima, Rafaela Xavier, Tiago Rodrigues e Zizi Ramires.

Por fim, deixo o maior dos agradecimentos ao grande mestre, René Lalique. Sem a sua obra, nada disto seria possível. Através da magia das suas joias e dos seus vidros, tive a possibilidade de unir duas grandes paixões – a Arte e a Natureza – e de descobrir uma terceira – o mundo do Imaginário. Se há uns anos me senti desamparada, quando tive de optar entre o estudo das artes e o estudo das ciências, agora, graças a Lalique, volto a sentir-me completa.



# **RENÉ LALIQUE: O ARTISTA, O MÍSTICO E O EMPREENDEDOR**

## **RESUMO**

A presente dissertação debruça-se sobre a figura de René Lalique (1860-1945), artista dos séculos XIX e XX que revolucionou o mundo da joalheria e do vidro. Lalique não foi um mero artista, foi um criador e inovador de génio inigualável, que soube adaptar a sua arte ao ritmo incessante da viragem do século, sem lhe retirar o seu encanto e magia. O principal objetivo deste estudo consiste em abordar as três grandes facetas de René Lalique: o artista, o místico e o empreendedor.

Em primeiro lugar, surge uma análise do homem enquanto artista, focada nos aspetos históricos da sua vida e carreira, e nos elementos técnicos da sua obra. Segue-se uma abordagem aos temas e motivos da sua arte, desde as suas origens ao significado comum que detêm, procurando entender a mensagem que carregam. Por fim, apresentamos o lado empreendedor de Lalique, revelando como a preocupação com o negócio esteve presente ao longo de toda a sua carreira, tendo culminado com a sua adesão aos métodos de produção industrial.

Nessa última parte, será feita uma ponte entre o passado e o presente. A partir do nosso caso de estudo, a Coleção Lalique do Museu Calouste Gulbenkian, o nosso objetivo será entender as repercussões da obra de Lalique no mercado da arte atual e de que modo a perceção da sua obra se alterou ao longo do último século. Pretendemos, assim, fornecer uma leitura completa sobre René Lalique, através dos aspetos estéticos, simbólicos e económicos da sua arte.

## **PALAVRAS-CHAVE**

René Lalique, Mercado da Arte, História da Arte, Joalheria, Vidro, Art Nouveau, Art Déco, Calouste Gulbenkian, Iconografia.



# **RENÉ LALIQUE: THE ARTIST, THE MYSTIC AND THE ENTREPRENEUR**

## **ABSTRACT**

The present dissertation focuses on the figure of René Lalique (1860-1945), a 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries artist who revolutionized the world of jewellery and glasswork. Lalique was not a mere artist, he was a creator and innovator of unparalleled genius, who knew how to adapt his art to the unstoppable pace brought by the turn of the century, without losing its charm and magic. The central aim of this study is to address René Lalique's three main personas: the artist, the mystic and the entrepreneur.

First, we will analyse the man as an artist, focusing on the historical aspects of his life and career, and the technical elements of his work. Following that, we will approach the themes and motifs of his art, from its sources to the common meaning they share, trying to understand the message they carry. At last, we will present Lalique's entrepreneur facet, revealing how his business concerns were present throughout his whole career, having culminated with his adherence to industrial production methods.

In this last part, we will connect past and present. Through our case study, the Lalique Collection of Calouste Gulbenkian Museum, our aim is to understand the repercussions of Lalique's work in the contemporary art market and how the perception of his work changed over the last century. In this way, we intend to provide the full picture on René Lalique, through the aesthetic, symbolic and economical aspects of his art.

## **KEYWORDS**

René Lalique, Art Markets, History of Art, Jewellery, Glassworks, Art Nouveau, Art Deco, Calouste Gulbenkian, Iconography.





## ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I • REVISÃO DE LITERATURA	4
CAPÍTULO II • O ARTISTA	9
2.1. René Lalique (1860-1945): Vida e Percurso Artístico	9
2.2. A Arte de René Lalique	20
2.2.1. René Lalique enquanto Joalheiro	21
2.2.1.1. Formação e Carreira	21
2.2.1.2. Processo Criativo	28
2.2.1.2.1. A Oficina e os Artesãos	28
2.2.1.2.2. Da Natureza à Oficina: Os Desenhos de René Lalique	30
2.2.1.3. Materiais e Técnicas	32
2.2.1.3.1. Metais	32
2.2.1.3.2. Esmalte	33
2.2.1.3.3. Pedras Preciosas	34
2.2.1.3.4. Pérolas e Madrepérola	36
2.2.1.3.5. Marfim e Chifre	37
2.2.1.3.6. Vidro	38
2.2.1.4. Características Estéticas	40
2.2.1.4.1. Estruturas e Formas	40
2.2.1.4.2. Elementos Escultóricos	41
2.2.1.4.3. Cor e Luz	42
2.2.1.5. Conclusão: A Criação da Joia Moderna	43
2.2.2. René Lalique enquanto Mestre do Vidro	44
2.2.2.1. Uma Segunda Carreira	44
2.2.2.2. Processo Criativo	49
2.2.2.2.1. Do Desenho aos Moldes	49
2.2.2.2.2. O Processo de Fundição e Modelação das Peças Seriadas	50
2.2.2.3. O Vidro e os seus Métodos de Produção	51
2.2.2.3.1. Vidro: Componentes, Cores e Efeitos Óticos	51
2.2.2.3.2. Vidro Moldado a Sopro	52
2.2.2.3.3. Vidro Prensado	53
2.2.2.3.4. Cera Perdida	53
2.2.2.3.5. Técnicas de Trabalho a Frio	53
2.2.2.4. Características Estéticas	54
2.2.2.4.1. A Materialização da Luz	54

2.2.2.4.2. O Vidro enquanto Material Escultórico	55
2.2.2.4.3. As Novas Funções do Vidro	55
2.2.2.4.4. A Modernização das Formas	56
2.2.2.5. Conclusão: A Democratização do Bom Gosto	57
CAPÍTULO III • O MÍSTICO	58
3.1. As Fontes do Imaginário de Lalique	58
3.1.1. A Natureza	59
3.1.2. O Rococó e o Renascimento	63
3.1.3. O Mundo Clássico e o Antigo Egípcio	64
3.1.4. O Movimento <i>Arts &amp; Crafts</i> e a Irmandade Pré-Rafaelita	65
3.1.5. A Idade Média, o <i>Celtic Revival</i> e os <i>Vikings</i>	66
3.1.6. O Simbolismo e outras Influências Literárias	68
3.1.7. O Japonismo	70
3.2. <i>La Femme, la Flore et la Faune</i> : O Universo de René Lalique	71
3.3. O Lado Místico de René Lalique	73
3.3.1. O Culto da Natureza: Neopaganismo e Panteísmo	73
3.3.2. Da Alquimia na Luz	75
CAPÍTULO IV • O EMPREENDEDOR	76
4.1. René Lalique, o Artista-Empresário	76
4.1.1. Da Produção Artesanal à Produção Massificada	76
4.1.1.1. De Épernay à Place Vendôme	76
4.1.1.2. Os Perfumes <i>Coty</i> e a Produção em Combs-la-Ville	78
4.1.1.3. Wingen-sur-Moder: o Despertar do « <i>Industriel-Créateur</i> »	79
4.1.2. Da Joalheria ao Vidro: Reflexos no Mercado da Arte	80
4.1.2.1. A Exclusividade da Joalheria e a Democracia do Vidro: Clientes e Colecionadores	80
4.1.2.2. A Industrialização da Arte	83
4.1.3. Autenticidade e Proteção da Propriedade Intelectual	85
4.2. René Lalique no Mercado da Arte Contemporâneo	86
4.3. Caso de Estudo: As Obras de René Lalique no Museu Calouste Gulbenkian	88
4.3.1. Calouste Gulbenkian e René Lalique	88
4.3.2. A Coleção	90
4.3.3. Um «Investimento Artístico»	93
4.3.3.1. Os Valores da Coleção Lalique na Época da sua Aquisição (1899-1927)	93
4.3.3.2. A Valorização da Coleção no Mercado da Arte Contemporâneo	95

CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
FONTES, BIBLIOGRAFIA e WEBGRAFIA	100
ANEXOS	
1. Imagens	I
2. Fortuna Crítica	VIII
2.1. Henri Vever, Descrição do expositor de René Lalique na Exposição Universal de Paris de 1900	VIII
2.2. Robert Montesquiou, “Huitième Gemme – CCXI”	IX
2.3. Roger Marx, Excerto retirado de “Les Maitres Décorateurs Français: René Lalique”	X
3. Valores	XI
3.1. Valores de aquisição de algumas das peças da Coleção Lalique do Museu Calouste Gulbenkian	XI
3.2. Conversão relativa do franco francês antigo (1899-1927) para o euro (2015)	XIV
3.3. Registos de compra do Pendente <i>Ninfa</i> e da Jarra <i>Cluny</i> do Museu Calouste Gulbenkian	XV
CURRICULUM VITÆ	XVI



## INTRODUÇÃO

René Lalique (1860-1945) deixou a sua marca na História da Arte através da obra que desenvolveu entre os séculos XIX e XX. Iniciou-se nas artes como desenhador, mas rapidamente envervou pelo caminho da joalheria. Enquanto joalheiro, não só revelou um enorme talento, como também uma grande vontade de inovação, que, mais tarde, o levou a dedicar-se à arte do vidro. Neste percurso, ultrapassou dois importantes movimentos artísticos, a *Art Nouveau* e a *Art Déco*, para os quais contribuiu com um estilo muito próprio, fruto de inúmeras influências, que, aliadas à sua criatividade, originaram a construção de um imaginário rico, tanto na sua variedade como na sua simbologia. O impacto de Lalique na História da Arte é mensurável através do reconhecimento que obteve enquanto pai da joalheria moderna e como um dos grandes mestres vidreiros do século XX. Mas terão as suas capacidades enquanto empreendedor sido devidamente reconhecidas? E será que a sua posição no Mercado da Arte contemporâneo corresponde à sua importância cultural?

O principal objetivo da presente dissertação consiste no estudo da figura de René Lalique enquanto artista, místico e, por fim, como empreendedor. Para alcançar esse entendimento será necessário analisar a sua obra e as consequências da mesma no contexto cultural, pois, o homem e a sua arte são indissociáveis. Além de um fundamental objeto de estudo, a sua obra foi o gatilho que despontou a realização desta dissertação. A vontade de conhecer a essência desse mundo autónomo, de compreender cada detalhe e sentir a plenitude da sua força foi o que, primeiramente, motivou a nossa investigação. Igualmente importante foi a proximidade a estas obras, possibilitada pela coleção presente no Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Consequentemente, a existência de documentos relacionados com a mesma e com a sua dimensão financeira deu-nos a possibilidade de realizar um estudo mais completo da vertente comercial e empreendedora de Lalique. Assim, a escolha do tema da presente dissertação deveu-se, por um lado, ao gosto pela obra deste artista e, por outro, à disponibilização das fontes necessárias, primárias e secundárias, para que tal estudo se concretizasse.

É fundamental constatar que, pelas motivações que levaram à sua elaboração, esta dissertação vai ao encontro não só dos objetivos propostos pelo Mestrado em Mercados da Arte, mas também dos nossos objetivos pessoais. Assim, o presente estudo pretende trazer novas informações ao campo dos Mercados da Arte, assim como à História da Arte, e, acima de tudo, à investigação sobre René Lalique. Em primeiro lugar, pretendemos explorar a figura do artista e do homem por trás deste – filho, pai e esposo. Algo que concretizaremos na primeira parte do capítulo II, dedicada aos aspetos da vida e do percurso de aprendizagem de Lalique. A segunda parte desse capítulo consiste numa análise completa aos aspetos técnicos e estéticos da sua obra – tanto da joalheria como do vidro – cujo principal objetivo passa por mostrar ao leitor a dimensão e variedade do conhecimento artístico de Lalique. Os elementos aí apresentados serão essenciais para entender a importância do artista no panorama histórico-artístico, revelando como a sua obra se destacou da dos restantes artistas da época. Ademais, conhecer os componentes da sua arte permitirá um melhor entendimento dos capítulos seguintes, nomeadamente

daquele dedicado ao mercado da arte, pela influência que as matérias tiveram na definição dos preços e nas quantidades de produção. Após o capítulo II, que funciona, em parte, como um guia introdutório a René Lalique, partimos para a análise da sua arte através de duas vias distintas: o estudo da iconografia e simbologia, e a vertente comercial e empresarial.

A primeira corresponde ao capítulo III, no qual será abordado o lado místico do artista. Começando numa viagem pelas fontes que inspiraram a sua criação, pretendemos compreender a origem e a relação entre as figuras e os motivos por si representados, que, como veremos, giram, essencialmente, em torno da natureza e da figura feminina. Consequentemente, propomo-nos também a explorar a conexão entre a temática das peças e a vida pessoal de Lalique, procurando entender o lado mais esotérico da sua obra e até que ponto tal está relacionado com a sua pessoa. Ainda neste capítulo, é nossa intenção contribuir com novos elementos para o estudo iconográfico da sua obra, nomeadamente através do reconhecimento da presença de motivos inspirados na arte celta, e da sugestão de uma leitura global focada no Culto da Natureza e no misticismo que tal envolve.

A segunda via diz respeito ao capítulo IV, dedicado à faceta empresarial de Lalique, que será não só o culminar da presente dissertação, mas também a parte mais relevante para a investigação em Mercados da Arte. A nossa abordagem inicia-se com os primeiros passos de Lalique no mundo dos negócios, terminando com uma análise da sua posição no mercado contemporâneo. Assim, pretendemos não só explorar as estratégias comerciais por si aplicadas ao longo de todo o seu percurso no mundo artístico, como também entender a evolução das suas obras enquanto bens de consumo. Este capítulo centrar-se-á na passagem que Lalique realizou da arte da joalheria para a arte do vidro, um momento extremamente relevante na sua carreira, cujo maior impacto se verificou no aspeto financeiro da sua obra. Esse ponto de viragem teve consequências ao nível dos processos de produção, dos preços, da clientela e, mais tarde, do mercado da arte, sobretudo a partir dos anos 60 do século XX. Por fim, o capítulo IV termina com um caso de estudo centrado na Coleção Lalique do Museu Calouste Gulbenkian. Este caso surge na sequência da informação que nos foi possível obter através do Arquivo Calouste Gulbenkian, sem a qual, a primeira parte deste capítulo ficaria incompleta. Todavia, esta análise mais detalhada ocorre, também, com o intuito de entender o percurso das obras de Lalique no mercado da arte, desde os finais do século XIX até à atualidade, com vista a determinar a amplitude da sua valorização comercial. Consequentemente, ser-nos-á possível determinar até que ponto o investimento realizado por Calouste Gulbenkian na obra de um artista seu contemporâneo, obteve o resultado esperado, não num sentido financeiro, mas no que diz respeito ao impacto cultural que a obra de Lalique alcançou. Ou seja, em que medida é que o investimento monetário realizado pelo colecionador resultou no reconhecimento e ascensão cultural do artista.

A metodologia utilizada na elaboração da presente dissertação baseou-se, sobretudo, na leitura e análise da bibliografia existente sobre René Lalique e a sua arte, que descreveremos com maior detalhe

no capítulo I, atribuído à revisão de literatura.<sup>1</sup> Esse método foi aplicado em todas as fases do nosso trabalho. Salientamos a importância que teve o estudo formal e iconográfico das peças do artista, nomeadamente, na construção do capítulo III. Da mesma forma, a recolha de informação que efetuámos no Arquivo Calouste Gulbenkian foi fulcral para a composição do capítulo IV. Na elaboração dessa última parte, procedemos não só à análise dos dados disponíveis, mas também à comparação dessa informação com outros elementos relacionados com o mercado da arte contemporâneo. Juntamente com a revisão de literatura, o leitor encontrará uma descrição mais completa dos dados presentes no Arquivo.

Chamamos a atenção para a importância dos anexos na presente dissertação, em particular os anexos 1 e 3. O primeiro diz respeito às imagens que ilustram diversos elementos do nosso estudo, desde a utilização de uma determinada matéria-prima à representação de um tema ou motivo. A grande quantidade de figuras levou-nos a optar por colocá-las em anexo, de forma a não interferirem na leitura do texto. Por essa razão, sempre que uma imagem for referenciada no texto, o leitor deverá consultar o anexo 1,<sup>2</sup> exceto nos casos em que a referência indica a consulta do anexo 3, onde também constam algumas imagens.<sup>3</sup> Quanto ao anexo 3, este diz respeito aos valores e cálculos utilizados na elaboração do capítulo IV, revelando-se indispensável para um entendimento completo do nosso estudo.

---

<sup>1</sup> Por uma questão de uniformização do texto, todas as citações presentes no nosso estudo foram traduzidas para a língua portuguesa, à exceção dos excertos transcritos no anexo 2.

<sup>2</sup> por exemplo: (fig. 1.1).

<sup>3</sup> por exemplo: (anexo 3.3, fig. 3.1) ou (anexo 3.1, obra 1.).





## CAPÍTULO I · REVISÃO DE LITERATURA

“O seu lugar está entre os maiores nomes da história da arte de todos os tempos, e a sua mestria tão pessoal, a sua imaginação requintada, serão admiradas pelas elites futuras.”

– Calouste Sarkis Gulbenkian<sup>4</sup>

Desde o seu tempo até aos dias de hoje, René Lalique foi alvo de diversos estudos, que constituirão o conjunto de fontes secundárias a utilizar na presente dissertação. A primeira biografia do artista foi publicada em 1908 por Henri Vever, no terceiro volume do seu livro *La Bijouterie Française au XIXe Siècle (1800-1900)*. Vever apresenta-nos alguns dados biográficos do artista, mas foca-se, sobretudo, nas informações relacionadas com a sua formação artística e com os seus primeiros passos no mundo da joalheria, até ao ano de 1905. O texto é acompanhado por alguns testemunhos de René Lalique, que nos dão a conhecer a perspetiva do artista sobre determinados eventos da sua vida. Após a biografia publicada por Vever e até à morte de Lalique, em 1945, surgiram mais dois estudos sobre o artista, em 1912 e 1922, publicados por John Nilsen Laurvik e Gustave Geffroy, respetivamente.<sup>5</sup> Ambas as obras se dedicaram, maioritariamente, ao trabalho de Lalique enquanto mestre vidreiro (Booij, 2013: 34).

O contexto artístico do pós-guerra, onde triunfou o modernismo, levou ao desvanecimento da *Art Nouveau* e da *Art Déco*. Essas tendências estéticas apenas recuperaram a atenção do mundo artístico na década de 1960. No que diz respeito à *Art Nouveau*, o interesse da contracultura *hippie* pelo seu espírito naturalista e a utilização das suas formas sinuosas pelo psicadelismo terão sido os principais impulsionadores do seu revivalismo. Consequentemente, este interesse cultural impulsionou a curiosidade académica. Assim, tanto a *Art Nouveau* como a *Art Déco* recuperaram o seu valor na História da Arte. O interesse académico rapidamente alcançou o Mercado da Arte, onde surgiram novos nichos dedicados a ambas as tendências – um desses nichos, denominado por *Lalique Glass*, incluía os objetos em vidro produzidos por René Lalique. Foi nesse contexto que apareceram os primeiros estudos sobre a *Art Nouveau* e a *Art Déco*, após a primeira metade do século XX. O nome de René Lalique surge frequentemente nessas publicações, no entanto, embora seja reconhecido pelas suas inovações e pela influência que teve sobre outros artistas, a sua obra é pouco explorada. No que diz respeito às monografias, entre as décadas de 1960 e 1990, a maioria incidiu na perspetiva comercial das suas peças e nas suas inovações técnicas, existindo, contudo, alguns estudos mais iconográficos.

O artigo publicado por Manuel Rio-Carvalho em 1967, sobre as joias de Lalique no Museu Calouste Gulbenkian, é o estudo mais recuado a que temos acesso, relativamente a esse período revivalista. Embora modesto, este artigo constitui uma importante contribuição para o estudo da obra de

---

<sup>4</sup> Calouste GULBENKIAN *apud* Maria Teresa Gomes FERREIRA – *Lalique – Jóias*, 1997, p. 76.

<sup>5</sup> Na impossibilidade de consultar estes dois documentos, contaremos com as referências presentes na dissertação de doutoramento de Lennart Booij, publicada em 2013.

René Lalique, lançando algumas pistas sobre o simbolismo da sua iconografia e analisando, também, a importância dos materiais nas suas peças. Segue-se o livro *Lalique for Collectors*, publicado em 1975 por Katharine Morrison McClinton. Tal como o título indica, esta publicação destina-se a auxiliar os colecionadores das obras de René Lalique, nomeadamente dos objetos em vidro, estando dividido em vários capítulos, cada um sobre um tipo de objeto diferente. Este terá sido o primeiro livro do género escrito em língua inglesa.<sup>6</sup> Baseia-se, maioritariamente, no *Catalogue des Verreries de René Lalique*, publicado em 1932, no qual se encontram listadas as obras que estavam em produção na fábrica de Wingen-sur-Moder, a sua descrição, numeração e a quantidade disponível em *stock*. No que concerne ao artista, não são revelados novos elementos, contudo, uma vez que não temos acesso ao referido catálogo da fábrica Lalique, este estudo será importante para conhecermos parte da informação que nele consta.

Em 1977, Christopher Vane Percy publica um livro semelhante, *The Glass of Lalique: a Collector's Guide*. Todavia, o seu trabalho destaca-se, pois, pela primeira vez, são fornecidos dados relativamente ao mercado da arte, aos valores praticados e aos métodos de avaliação das peças. Nesse mesmo ano, Sigrid Barten publica *René Lalique – Schmuck und Objets d'art 1890-1910: Monographie und Werkkatalog*, o primeiro grande estudo sobre a obra de René Lalique, focado nos seus desenhos e joias. Esta obra foi uma das principais contribuições para o conhecimento sobre o artista. Barten revela-nos novos elementos, relacionados não só com as questões técnicas e materiais, detalhadamente descritas, mas também com as influências temáticas presentes nas joias de Lalique, onde inclui a arte egípcia, grega, romana, medieval, renascentista e rococó, os movimentos artísticos contemporâneos – Pré-Rafaelitas, Simbolismo e Japonismo –, a Literatura e a Natureza. Ao longo da sua obra, Barten descreve os elementos figurativos e os seus significados, exemplificando, sempre que possível, com as obras do artista.

Durante os anos 80, mantiveram-se as publicações focadas no colecionismo. Grande parte dos autores destes livros eram comerciantes e agentes do mercado, sendo alguns também colecionadores. Entre eles, destacam-se Nicholas Dawes (1986), Patricia Bayer e Mark Waller (1988) e Tony L. Mortimer (1989). As publicações destes autores seguem a morfologia utilizada em 1975 por McClinton, atribuindo um capítulo a cada género de obras criadas por Lalique. No que diz respeito ao conteúdo, são bastante semelhantes, acrescentando, apenas, algumas informações sobre as técnicas de trabalho do vidro.

Em 1989, surgiu mais um importante estudo sobre René Lalique, desta vez, dedicado à sua obra em vidro. Esse estudo, intitulado *René Lalique, 1860-1945, Maître Verrier: Analyse de l'Oeuvre et Catalogue Raisonné*, foi realizado por Félix Marcilhac, um reconhecido *marchand* e historiador de *Art Déco*. No entanto, esta publicação não surge como um instrumento para colecionadores, mas sim como

---

<sup>6</sup> Esta informação, que consta no próprio livro, indica-nos que existem publicações do mesmo género anteriores a esta – muito provavelmente, em língua francesa.

o resultado de uma investigação acadêmica mais profunda. Marcilhac teve acesso ao arquivo da família Lalique. Desta forma, conseguiu obter informações mais concretas sobre as fábricas e, ainda, sobre as técnicas desenvolvidas por Lalique e o seu método de produção. No ano seguinte, 1990, o casal Glen e Mary Utt lançou um estudo sobre os frascos de perfume de Lalique. Esta terá sido a primeira publicação unicamente dedicada à perfumaria, embora os frascos já tivessem sido abordados por outros autores, como Marcilhac. Todavia, o casal Utt revela-nos novos dados sobre os clientes destes perfumes e a importância que os Estados Unidos tiveram enquanto compradores, sobretudo, durante as décadas de 1910 e 1920.

Desde os finais dos anos 80 e, principalmente, durante os anos 90, em resposta à nova fama de René Lalique, foram organizadas diversas exposições por todo o mundo. Consequentemente, publicaram-se vários catálogos, dos quais destacamos o referente à exposição *René Lalique*, organizada em 1991 pelo *Musée des Arts Décoratifs*, em Paris. Nesse catálogo, sobressai o trabalho de Jean-Luc Olivié, que trouxe novas contribuições para o estudo das técnicas de vidro, e de José Pierre, que abordou os elementos simbólicos presentes na obra do artista. Em 1992, algumas das peças de Lalique foram expostas em Tóquio, onde receberam imenso destaque. Durante essa década, o artista ganhou bastante reconhecimento no país do sol nascente, tornando-se numa tendência entre os magnatas japoneses, com direito à abertura de dois museus dedicados à sua obra (Booij, 2013: 35). Se há cem anos fora Lalique que se fascinara pela arte japonesa, durante as últimas décadas do século XX assistiu-se ao oposto.

Em 1997, Maria Teresa Gomes Ferreira publicou o catálogo *Lalique – Jóias*, onde analisou, detalhadamente, as peças de joalheria presentes no Museu Calouste Gulbenkian e a relação entre o artista e o colecionador. A autora aprofundou também o estudo dos temas representados pelo artista, focando-se na importância que o Simbolismo teve na sua obra. Neste catálogo constam, ainda, os contributos de Rui Galopim de Carvalho e Fernando Catarino, que adicionaram informações sobre as questões gemológicas e botânicas da obra de Lalique, respetivamente. No ano seguinte, Yvonne Brunhammer editou o catálogo *The Jewels of Lalique*, no qual encontramos uma abordagem diferente da usual, contando com diversas contribuições sobre o universo temático de René Lalique e o seu lado mais sonhador. Desse catálogo destacamos os contributos de Marie-Odile Briot e de Évelyne Possémé, que nos revelam novas interpretações sobre a obra do artista, nomeadamente, acerca da sua relação com a Natureza.

Em 2008, Maria Fernanda Passos Leite complementou o trabalho feito por Maria Teresa Gomes Ferreira, estudando a Coleção Lalique do Museu Calouste Gulbenkian, incluindo algumas obras em vidro e os objetos utilitários, e aprofundando a relação entre o artista e o colecionador. Em 2010, Christie Mayer Lefkowitz publicou *The Art of René Lalique, flacons and powder boxes*, onde incluiu novas informações sobre o estudo dos perfumes. No ano seguinte, Eric Knowles, comerciante e perito, publicou um livro em muito semelhante aos guias de colecionador dos anos 70 e 80. A sua obra segue a mesma morfologia desses guias, fornecendo-nos, contudo, novos dados sobre a posição de René Lalique no mercado da arte, atualizando a informação que Vane Percy publicou em 1977. Importa ainda

salientar o catálogo *René Lalique: Enchanted by Glass*, editado em 2013 por Kelley Jo Elliot, e a dissertação de doutoramento de Lennart Booij, publicada no mesmo ano, em Leiden, na Holanda. Esta última incidu sobre a presença da obra de Lalique nos Países Baixos. Todavia, apresenta importantes informações sobre o mercado, nomeadamente sobre os clientes do artista e a perceção das suas obras enquanto produtos de luxo. Por fim, o catálogo lançado pelo *Musée Lalique* em 2017, sob a coordenação de Veronique Brumm, é o estudo mais recente a que temos acesso.

Numa perspetiva geral, verifica-se que a literatura existente sobre a vida e obra de René Lalique se divide, essencialmente, em dois grupos: aquele que aborda a joalheria e o que se debruça sobre o seu trabalho enquanto mestre vidreiro. Existem, contudo, alguns estudos onde ambos os assuntos são explorados. É de salientar, também, a importância dada ao aspeto comercial da sua obra, que incitou a publicação de vários guias. Embora menos relevantes em termos de conteúdo, esses guias permitem-nos entender a dimensão comercial dos vidros de Lalique e de que forma esta tendência invadiu o mercado da arte. Constatou-se ainda que, sobre a sua arte, os elementos técnicos já foram abordados várias vezes, nomeadamente no que diz respeito aos materiais e às inovações introduzidas pelo artista. Todavia, o seu universo temático, apesar de já ter sido trabalhado, nomeadamente por Sigrid Barten, carece de uma investigação mais profunda, que reúna todas as questões iconográficas desenvolvidas pelo artista e o diálogo entre elas.

Para conhecer a obra de René Lalique, devemos não só ter em consideração os vários estudos já realizados, mas também as fontes diretas existentes, que nos permitem analisar o seu trabalho e os eventos da sua vida sem nos sujeitarmos às interpretações de outros autores. Os documentos presentes no Arquivo Calouste Gulbenkian, em Lisboa, serão uma das fontes primárias a utilizar na elaboração desta dissertação. Alguns desses documentos, ainda pouco analisados, permitir-nos-ão criar uma abordagem inovadora sobre a obra de René Lalique, que constituirá a essência dos dois últimos capítulos deste estudo. Neste arquivo é possível encontrar um vasto conjunto de manuscritos relacionados com a relação entre o artista e Calouste Sarkis Gulbenkian. Esse conjunto divide-se essencialmente em dois núcleos: a correspondência trocada entre o artista e o colecionador e os registos que dizem respeito às obras de Lalique compradas por Gulbenkian. Quanto à correspondência, esta é constituída por cartas, telegramas e postais, datados entre os anos de 1901 e 1945, escritos maioritariamente em francês, sendo que alguns elementos foram redigidos em inglês. No que concerne ao segundo núcleo, este inclui um conjunto de faturas, emitidas entre 1899 e 1931, correspondentes à compra de obras de arte e a alguns trabalhos de decoração arquitetónica.<sup>7</sup> Existem, ainda, dois outros documentos, que decidimos incluir neste último grupo. O primeiro é uma lista escrita em 1916, onde são enumeradas todas as obras adquiridas por Gulbenkian a Lalique, até essa data. O segundo, também uma lista, diz respeito a um grupo de obras desaparecidas após um roubo.

---

<sup>7</sup> Apesar de Calouste Gulbenkian ter comprado a sua última peça a René Lalique em 1927, os registos de compra prolongam-se até 1931 devido à emissão da segunda via de algumas faturas. Existe também uma fatura emitida em 1928, relativa à remodelação de um quarto de banho.

Para além dos elementos existentes no Arquivo Calouste Gulbenkian, contaremos também com a correspondência trocada entre o artista e alguns dos seus familiares e amigos, entre 1890 e 1908, presente no Fonds d'Archives du Musée d'Orsay e publicada por Philippe Thiébaud, em 2007. As memórias de Nicole Maritch-Haviland, neta do artista, publicadas em 2009, serão mais uma das nossas fontes primárias, de extrema relevância para compreender a vida pessoal de Lalique e da sua família, uma vez que o artista não nos deixou nenhuma autobiografia ou diário, pelo menos de que se tenha conhecimento (Barten, 1977: 11). A imprensa publicada na época será, também, uma fonte importante para o presente estudo. A maioria destes artigos foi publicada nas revistas francesas *Art et Décoration* e *L'Art Décoratif*. Teremos, ainda, em consideração os catálogos dos leilões em que estiveram presentes obras de René Lalique nas últimas décadas, bem como a informação recolhida junto de antiquários, onde as suas peças podem ser encontradas atualmente.

Juntamente com os estudos aqui mencionados, as fontes primárias a que temos acesso serão os principais elementos a utilizar na nossa pesquisa. No que concerne à vida de René Lalique, teremos em consideração, sobretudo, as informações que nos são fornecidas por Henri Vever e Nicole Maritch-Haviland. Relativamente à sua obra de vidro, Félix Marcilhac será a nossa fonte mais relevante, tal como os estudos de Jean-Luc Olivié e de Glen e Mary Utt. Para o estudo da joalheria de Lalique, contaremos, principalmente, com o trabalho de Sigrid Barten, Yvonne Brunhammer e Maria Teresa Gomes Ferreira, que também serão importantes no estudo da iconografia e do universo imaginário do artista. Neste último campo, recorreremos ainda ao trabalho de Marie-Odile Briot e Évelyne Possémé, desenvolvendo as suas abordagens ao culto da Natureza. Ainda sobre a os elementos iconográficos, pretendemos explorar a possibilidade de René Lalique ter recebido a inspiração da arte celta. Sobre este tema, não encontramos qualquer bibliografia disponível, existindo apenas algumas referências, que teremos em consideração. No que diz respeito ao Mercado da Arte, as principais fontes a ter em conta serão os documentos do Arquivo Calouste Gulbenkian, os artigos publicados na imprensa da época, os catálogos dos leilões em que constaram obras de Lalique, as informações recolhidas através dos antiquários e, ainda, os estudos de Vane Percy e Eric Knowles. Finalmente, na abordagem que faremos à coleção do Museu Calouste Gulbenkian, o arquivo já mencionado será imprescindível, juntamente com os estudos elaborados por Maria Teresa Gomes Ferreira e Maria Fernanda Passos Leite.



## CAPÍTULO II · O ARTISTA

*“Trabalhei incessantemente, desenhando, modelando, levando a cabo investigação técnica e experiências de todo o tipo, sempre determinado a criar algo completamente novo.”*

– René Lalique<sup>8</sup>

### 2.1. René Lalique (1860-1945)

René-Jules Lalique, natural de Ay, na região francesa de Champagne, nasceu na manhã de 6 de abril de 1860 (fig. 1.1 e 1.4.). Filho de Auguste Jules Lalique, comerciante de bens de luxo, e de Olympe Barthélémy, cuja família se dedicava à agricultura vinícola, René foi criado em casa dos seus avós maternos até aos oito anos (Maritch-Haviland, Léobardy, 2009: 203).<sup>9</sup> Auguste e Olympe viviam em Paris, no Quartier du Temple. Enquanto Auguste se dedicava ao comércio, Olympe criava peças de bordado e *crochet*, sendo conhecida pelas suas «mãos de ouro».

René Lalique teve várias mulheres importantes ao longo da sua vida. A primeira foi a sua mãe, por quem nutria uma imensa admiração e de quem terá herdado a delicadeza e habilidade para os trabalhos manuais. Quanto ao pai, conta-se que pouco falava sobre ele, algo compreensível se considerarmos o testemunho dado por Nicole Maritch-Haviland, sua neta, segundo a qual, Auguste era um homem violento e tinha vários conflitos com o filho (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 203). Durante os anos que viveu em Ay, René passava grande parte do tempo com o seu avô, Antoine Barthélémy, passeando pelas paisagens campestres da região, observando a flora e admirando a fauna. Estas caminhadas, e o encanto que nele despertavam, ficaram na sua memória até ao final da sua vida, materializando-se em toda a sua obra.

*“Ele nunca esqueceu o prazer sentido naquelas florestas, nem tão pouco a vegetação exuberante. Teve um impacto forte, quase mágico, na sua mente jovem, e o seu trabalho posterior estava repleto disso.”*  
(Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 204)

Nicole revela-nos que, por vezes, estes passeios aconteciam ao domingo, fazendo com que René faltasse à missa, algo escandaloso numa comunidade católica do século XIX (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 204). Se esta questão nos leva a crer que Lalique não era religioso, ou pelo menos cristão, a confissão que fez à sua neta, registada nas memórias desta, vem confirmar essa ideia: *“Foi o Homem que inventou Deus”* (Lalique *apud* Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 204). Contudo, era um homem muito tolerante, participando nas cerimónias religiosas e tendo inclusive criado algumas obras de temática cristã (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 204).

---

<sup>8</sup> René LALIQUE *apud* Henri VEVER – *French Jewelry of the Nineteenth Century*, 2001, p. 1222.

<sup>9</sup> Segundo a maioria dos biógrafos de René Lalique, o artista mudou-se para Paris pouco depois de nascer. Contudo, optámos por seguir a informação que nos é fornecida por Nicole Maritch-Haviland, devido à sua ligação familiar ao artista.

Após a mudança para Paris, René continuou a visitar a sua terra natal nos períodos de férias. Nos regressos à ruralidade, dedicava-se à observação da Natureza, estudando os seus elementos ao detalhe, desde as formas às cores, e deliciando-se com a sua harmonia intrínseca. Gradualmente, estes momentos de contemplação converteram-se em oportunidades para desenvolver o seu talento para o desenho. Desenhar a Natureza era a sua forma de a compreender, desde a sua mecânica à sua dinâmica. A sua essência cíclica de metamorfoses constantes sempre fascinou o artista, influenciando, indubitavelmente, as suas criações. Em Paris, René estudou no *Collège Turgot* até aos catorze anos, continuando os seus estudos em Fontenay-sous-Bois. Foi introduzido ao desenho, ainda no *Collège Turgot*, por Lequien pai, que lhe forneceu as ferramentas necessárias para alcançar a mestria. Como prova disso, com apenas doze anos, ganhou o seu primeiro prémio num concurso de desenho (Vever, 2001: 1204).

Cedo, o artista revelou uma grande necessidade e capacidade de autossuficiência – possivelmente, devido à má relação que tinha com o seu pai. Aos quinze anos, durante as férias escolares, dedicou-se à pintura de miniaturas, que vendeu a pequenos lojistas em Épernay, arrecadando cem *sous* numa manhã (Vever, 2001: 1204). No ano seguinte, 1876, René ficou órfão de pai, tornando-se, então, responsável pela sustentabilidade da sua família. Assim, o seu talento para o desenho deveria ser aplicado num género artístico mais específico (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 204). Encaminhado pela mãe, René tornou-se aprendiz do joalheiro Louis Aucoc, procurando um rendimento seguro dentro do mundo artístico.<sup>10</sup> Durante cerca de três anos, aprendeu as técnicas de joalheria, nunca deixando de desenhar. Alguns desses desenhos acabaram por ganhar forma na oficina de Aucoc, tornando-se nas primeiras obras, ainda que anónimas, de René Lalique (Vever, 2001: 1206). Por esta altura, terá também assistido a algumas aulas na *École des Arts Décoratifs*, mas a impossibilidade de o fazer regularmente levou-o a desistir do curso (Vever, 2001: 1206).

Em 1878, a pedido da sua mãe, uma mulher visionária e preocupada com o futuro, Lalique partiu para Londres, onde passou dois anos a estudar desenho (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 204). Aqui, terá aproveitado para participar em diversos concursos, sobretudo de composição ornamental, organizados por periódicos e jornais britânicos (Vever, 2001: 1207). Mas não só de trabalho se fez a sua estadia na capital britânica. O artista costumava visitar os museus londrinos, nomeadamente o *British Museum* e o *South Kensington Museum*, atual *Victoria & Albert Museum*, para além de frequentar aulas de inglês.<sup>11</sup> Terá sido através da sua professora de inglês que descobriu o “*estranho e esplêndido mundo de Shakespeare*” (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 204). Importa referir que, nesta época, a

---

<sup>10</sup> Nicole Maritch-Haviland revela-nos uma versão diferente sobre a morte de Auguste Lalique. Segundo conta, na versão assumida pela família Lalique, Auguste faleceu em 1864, quando René tinha apenas quatro anos. A partir deste ano, Olympe terá criado o seu filho, até aos catorze anos, quando o enviou para Épernay, onde se tornou aprendiz de relojoeiro. Contudo, durante o resto do seu testemunho, Nicole mantém a versão que é usualmente contada, o que nos leva a crer que esta história familiar poderá ser uma metáfora para um possível desaparecimento, concreto ou figurado, do pai de René.

<sup>11</sup> No dia 26 de junho de 1894, René Lalique envia uma carta a Alice Ledru onde relata a visita a estes museus, revelando-nos que eram locais que costumava frequentar nas suas idas a Londres (in Thiébaud, 2007: 61-64).



Inglaterra estava a ultrapassar uma fase extremamente importante do seu contexto artístico – dominado pelo Movimento *Arts & Crafts*, pelo legado Pré-Rafaelita e, ainda, pelo *Celtic Revival* – que terão, com certeza, influenciado a evolução criativa de Lalique.

O artista regressou a Paris em 1880. Trabalhou para algumas firmas enquanto desenhador de joias, mas acabou por se tornar freelancer, vendendo os seus desenhos a diferentes marcas (Vever, 2001: 1207-08). A liberdade que detinha, enquanto freelancer, permitia-lhe produzir outro tipo de desenhos, nomeadamente para a produção de têxteis e papéis de parede. No tempo que lhe restava após o trabalho, dedicava-se a aprender escultura com o mestre Lequien, filho do seu primeiro professor de desenho, na *École Bernard Palissy*. Lalique terá também aprendido a utilizar a técnica de gravação a água-forte, embora não se conheçam obras realizadas por si através desta (Vever, 2001: 1208). Henri Vever faz referência a uma publicação sobre arte industrial que Lalique estaria a tentar publicar por volta de 1883. A publicação, que seria impressa através da técnica de água-forte, consistiria num conjunto de desenhos de joias, com breves descrições. O objetivo seria divulgá-los a um maior número de fabricantes, que adquiririam a revista através de uma subscrição. No entanto, o projeto nunca chegou a concretizar-se. Entretanto, através de Charles Arfvidson, Lalique conheceu o editor Rothschild, que detinha a publicação de um periódico semelhante, de frequência mensal. Um entendimento entre os dois resultou na inclusão de dois desenhos de Lalique em cada publicação, mas, após um ano, o artista acabou por deixar a colaboração (Vever, 2001: 1209-11).

Por volta de 1884, Lalique abriu a sua própria firma em parceria com um velho amigo da família, Varenne. Assim surgiu a *Lalique et Varenne*. Nessa pequena empresa, Lalique era o responsável pela elaboração dos desenhos de joalheria, enquanto Varenne tratava da comercialização, sendo os lucros divididos em igual parte (Vever, 2001: 1213-15).<sup>12</sup> Ainda em 1884, Lalique marcou presença com alguns dos seus desenhos numa exposição dedicada às artes industriais, organizada pelo *Louvre* (Vever, 2001: 1216). Foi nessa ocasião que conheceu Alphonse Fouquet, um importante joalheiro da época. Fouquet ficou bastante agradado com o trabalho de Lalique, sobre o qual proferiu as seguintes palavras: “*Na época, eu não conhecia nenhum desenhador de joias, mas ali estava um finalmente!*” (Vever, 2001: 1216). Outro grande apreciador de Lalique era Jules Destape, que geria uma oficina na Place Gailon, em Paris. Em 1885, Destape decidiu retirar-se do mundo artístico, dedicando o resto da sua vida ao cultivo de vinhas na Argélia (Vever, 2001: 1216-17). Neste sentido, propôs a venda da sua oficina a Lalique, que, embora reticente, acabou por aceitar (Vever, 2001: 1216-17). O negócio prosperou e, por conseguinte, Lalique adquiriu um espaço maior na Rue du Quatre-Septembre, em 1887.

Lalique era um autodidata, extremamente curioso e acostumado a seguir o seu instinto (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 205). Através do testemunho da sua neta, sabemos que era um grande apreciador de catedrais góticas, particularmente, da luz colorida dos seus vitrais. Poderá ter sido

---

<sup>12</sup> Apesar de grande parte do trabalho ser feito por Lalique, este terá optado por dividir os lucros com Varenne em porções iguais, devido à má situação financeira deste último.

essa a origem do seu interesse pelo esmalte (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 205-206).<sup>13</sup> As possibilidades cromáticas deste material incitaram a mente do artista, que gradualmente libertou o seu imaginário pelas suas criações, recorrendo, igualmente, à aplicação de pedras coloridas e detentoras de efeitos óticos. Seriam estes os primeiros sinais de uma revolução que estava para chegar ao mundo da joalheria. Em 1890, Lalique mudou o seu ateliê para o número 20 da Rue Thérèse, onde o verdadeiro «estilo Lalique» nasceu. Terá sido o próprio a mobilar o espaço, sendo essa a sua primeira experiência na arte do mobiliário (Vever, 2001: 1219-22).

Aquando desta mudança para a Rue Thérèse, a vida privada do artista ultrapassava uma fase complicada. Em 1886, casara com Marie Louise Lambert, com quem vivia, desde então, em Auteuil, juntamente com a única filha do casal, Georgette (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 207). Este não fora um casamento por amor, havia sido planeado por Olympe, mãe do artista. Como tal, Lalique estava infeliz; a vida agitada no atelier interessava-lhe muito mais do que a monotonia da vida doméstica (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 207). Todavia, o anonimato era ainda um entrave na sua carreira. Ainda em 1890, a felicidade regressa à vida de René Lalique na figura de Augustine-Alice Ledru, filha do escultor Auguste Ledru. O artista perdeu-se de amores; falava dos olhos verdes da sua amada como sendo a fonte de “*uma luz sem a qual não consigo viver*” (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 208). A figura de Alice influenciou Lalique durante cerca de quinze anos, mais precisamente, durante o período em que criou as joias que marcaram a sua carreira, compostas por ninfas, sereias, elfos e mulheres aladas, para as quais, Alice serviu de modelo. Porém, este romance nem sempre foi agradável. O casamento do artista, a sua consciência e os ciúmes da sua amante formavam uma combinação estrondosa, origem de diversas discussões. “*Não sei se estou a viver ou a morrer deste amor*”, afirmava Lalique (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 208). A correspondência que trocou com a sua mãe nestes anos permite-nos saber o quanto esta situação o incomodava. Numa dessas cartas, Lalique revela a sua intenção de se divorciar de Marie Louise, culpando a mãe pelo desastroso matrimónio, e manifesta a sua vontade em pedir a mão de Alice em casamento (Thiébaut, 2007: 32-34). Lalique apenas se divorciou da sua primeira mulher em 1901, no entanto, dez anos antes, Alice instalara-se na Rue Thérèse e em 1892 deu à luz a primeira filha do casal, Suzanne. Em 1900, nasceu o segundo filho, Marc. Vivendo desde 1898 numa propriedade em Clairefontaine, o par acabou por se casar em 1902 (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 209-211).

Felizmente, a carreira de René Lalique não se revelou tão conturbada como a sua vida amorosa. No seu atelier da Rue Thérèse continuou a descobrir novos materiais e técnicas. Aqui, realizou as suas primeiras experiências em vidro, testando diferentes misturas, componentes e temperaturas, até compreender por completo os limites deste novo material. Foi também na Rue Thérèse que explorou pela primeira vez o chifre e continuou a estudar a aplicação do esmalte. “*(...) durante três anos [Lalique]*

---

<sup>13</sup> Nas suas memórias, Nicole relata um passeio que deu com o seu avô à catedral de Chartres, revelando o impacto que os vitrais tiveram sobre si e o interesse que o seu avô tinha pelos efeitos óticos do vidro, bem como os conhecimentos sobre História que este lhe revelou.

*trabalhou como um verdadeiro alquimista, focado e absorto nas suas pesquisas.*” (Vever, 2001: 1224). Este atelier teve uma enorme importância no seu percurso, sendo o palco da criação das incomparáveis joias que mais tarde consagraram o seu nome. Durante estes anos, o artista fez de tudo para se diferenciar. Todas as experiências que realizou, todos os elementos que aplicou nas suas joias – alguns novos, outros recuperados do esquecimento – e todos os desenhos que fez foram sempre com o intuito de “*criar algo completamente novo*” (Lalique, *apud* Vever, 2001: 1222). Lalique era um homem de vários ofícios, as suas habilidades artísticas não se resumiam à joalheria e às suas técnicas, como nos relata Henri Vever.

*“(...) ele envolveu-se com entusiasmo na cerâmica, no esmalte e no vidro. Produziu também mobiliário, mesas, cadeiras, expositores e aparadores; ele pintou, gravou, fez retratos em pastel, bordados para vestidos, e colarinhos de casacos, cuja decoração exigia uma ampla variedade de materiais.”* (Vever, 2001: 1250)

Em 1893, participou num concurso organizado pela *Union Centrale des Arts Décoratifs*, cujo objetivo era a criação de um cálice. O artista conseguiu o segundo lugar, assim como a atenção dos críticos. Entre 1891 e 1894, desenhou as primeiras joias para a atriz Sarah Bernhardt, nomeadamente para as peças *Iseyl* e *Gismonda*. Seguiram-se muitas outras peças de teatro, para as quais Lalique criou novos adereços. As joias teatrais não eram, no entanto, o seu objetivo. Assim, o artista acabou por deixar este tipo de produção, continuando, contudo, a criar joias de uso pessoal para Sarah. Os dois conheceram-se através de um amigo em comum, o pintor Georges Clairin (Vever, 2001: 1222-28).

Em 1894, pela primeira vez, Lalique exibiu obras em seu nome, no *Salon de la Société des Artistes Français* (Vever, 2001: 1230). O artista apresentou ao público a sua obra *A Valquíria*, uma capa de música, adquirida mais tarde por Calouste Gulbenkian. No ano de 1895, o *Salon* abriu uma nova secção dedicada às artes decorativas, que deu a Lalique a oportunidade de expor o seu trabalho. Nesta exposição esteve presente uma joia, criada pelo artista nos dois anos anteriores, cuja figura principal consistia num nu feminino (fig. 1.2.). Este elemento tornou-se recorrente na sua obra, sendo, contudo, alvo de controvérsia no seio da crítica (Vever, 2001: 1234). Em 1896 e 1897, Lalique manteve a sua participação no *Salon*. Nesse último ano, esteve igualmente presente na secção de joalheria da Exposição Universal de Bruxelas, que lhe valeu o *Grand Prix* e a cruz de *Chevalier de la Légion d’Honneur* (Vever, 2001: 1236-38). A sua obra era bastante celebrada pelos críticos, que o comparavam aos grandes nomes da História da Arte.

*“Talvez, nunca antes um inovador tenha inspirado tamanho entusiasmo, ou tenha afetado tão profundamente as tradições estabelecidas. (...) A sua reputação crescia de dia para dia; (...) assistia-se a uma incontestável transformação na atitude dos artesãos, dos designers industriais e do público.”* (Vever, 2001: 1238)

Nicole Maritch-Haviland conta-nos que, de 1895 em diante, o seu avô fez diversas viagens pela Europa, coincidindo com as exposições em que participou. O seu destino favorito era Londres, onde se encontrava com Sarah Bernhardt e Calouste Gulbenkian, que terá conhecido por esta altura (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 210). Nicole revela-nos um aspeto muito curioso destas viagens. Segundo conta, Lalique transportava as suas peças em malas especiais, revestidas a veludo e criadas especialmente para esse efeito, demonstrando o cuidado que tinha com as suas obras (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 210). Em 1898, o artista comprou uma propriedade rural em Clairefontaine, na região de Rambouillet. Entre 1900 e 1903, foi aqui que desenvolveu as suas ideias. A pacatez do campo inspirou-o a criar algumas estatuetas de temática pagã, representando figuras como faunos e centauros (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 211). Entretanto, em 1900, nasceu Marc, o primeiro filho do artista com Alice. Foi também nesse ano que decorreu a grande Exposição Universal de Paris, onde René Lalique se consagrou (fig. 1.52.). Vários foram os relatos sobre o fascínio que a sua mostra suscitou no público (*vide* Anexo 2.1.) e várias foram as críticas escritas sobre as obras que apresentou. Daqui em diante, a joalheria francesa não voltou a ser o que era.

*“(...) [Lalique] conseguiu, atrevo-me a dizer, coagir um público que até esse ponto tinha resistido a todas as tentativas de inovação. Ele convenceu as pessoas de que a joalheria artística, pela beleza do seu artesanato, pelo refinamento artístico das suas formas e desenho, podia exceder o valor intrínseco dos materiais preciosos utilizados na joalheria tradicional. Graças a ele, a joia tornou-se arte novamente; (...)”* (Vever, 2001: 1248)

Finalmente aclamado pela crítica, René Lalique já possuía, no entanto, uma importante posição entre os seus pares. Rodeava-se frequentemente de artistas, escritores e intelectuais, nos famosos serões de quarta-feira, o *jourfixe*, que tinham lugar na sua residência. Apenas os homens estavam presentes nestes encontros. A única exceção era Alice, a quem chamavam de «Presidente» – após a sua morte, em 1909, Suzanne tomou esse lugar (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 209). Faziam parte deste grupo os arquitetos René Binet e Henri Guillaume, os escritores Miguel Zamacoïs e Robert de Montesquiou e os artistas Edouard Detaille, Georges Clairin, Marcel Jambon, Georges Picard, Leon Bessaud, Eugène Morand e Alexandre-Auguste Hirsch (Barten, 1977: 14). Clairin era um artista de ambientes boémios, obcecado por Sarah Bernhardt; juntamente com Georges Picard, introduziu Lalique ao mundo do teatro. Picard era franco-maçom, tal como a maioria dos amigos de Lalique, embora este não o fosse (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 209). Além da maçonaria, também não se envolvia em questões políticas, porém, simpatizava com o Socialismo, sendo amigo de vários homens da classe média, apoiantes da esquerda moderada (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 217), e muito próximo do casal Waldeck Rousseau (Barten, 1977: 14). Nesses serões, que se mantiveram até por volta dos anos 30, discutiam-se vários temas, nomeadamente relacionados com a esfera artística e cultural (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 209). René Lalique não se podia considerar como um intelectual, contudo conhecia os

grandes clássicos, inspirando-se frequentemente nestes. Falamos de Baudelaire, Rimbaud, Dante e Shakespeare, que, segundo a sua neta, foi a principal influência literária na obra do artista.

*“Shakespeare abriu-lhe novos horizontes e, na minha opinião, caso ele não o tivesse descoberto, ele nunca teria sido o grande artista moderno que foi.”* (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 217)

Todos estes nomes estavam presentes na sua biblioteca pessoal, tal como Voltaire, Michelet, Tolstoi e os vinte volumes do *Dictionnaire Universel* (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 205). *“A sua biblioteca continha também algumas obras japonesas, como The Illustrated Book of Insects e The Gifts of Low Tide, onde é possível encontrar algumas reproduções das gravuras de Kitagawa Utamaro (...)”* (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 205). Juntamente com estes livros estavam, ainda, *Conversations about Architecture* de Viollet-le Duc, *The Book of Gems* de Edwin Streeter, *Cloisonné Enamels* de Philippe Burty, e os estudos deste último sobre Froment-Meurice e Bernard Palissy (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 205). Através de Georges Picard, Lalique teve acesso a um livro alemão com gravuras científicas, representado aves e peixes, que terá utilizado na criação de alguns dos seus desenhos (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 205). Para além da literatura, sabemos, através de Nicole, que o artista também era um apreciador de cinema (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 215).

Entre 1900 e 1902, Lalique mandou construir um edifício no número 40 de Cours la Reine, deixando o famoso atelier da Rue Thérèse. A decoração, inspirada nas ramagens de um pinheiro, fora desenhada por si, ficando o arquiteto Louis Feine encarregue o projeto (Knowles, 2011: 97). O interior acompanhava a beleza exterior. As oficinas, escritórios e todos os serviços de que necessitava encontravam-se instalados neste edifício (Veve, 2001: 1252), bem como uma sala de exposições e um espaço residencial, que veio habitar a partir de 1904 (Knowles, 2011: 97).<sup>14</sup> Em 1905, abriu uma loja na Place Vendôme (Veve, 2001: 1252). Entre os inícios de 1890 e começo da década seguinte, Lalique prosseguira com as suas experiências em torno do vidro. Inicialmente, produziu elementos para incorporar nas suas joias e alguns objetos pequenos, como vasos, cálices e estatuetas. Mais tarde, instalou um forno em Clairefontaine, onde pôde realizar peças maiores. Esta propriedade foi vendida por volta de 1909, após o artista ter alugado um espaço em Combs-la-Ville, devido à impossibilidade de instalar um forno em Cours la Reine (Marcilhac, 1989: 163).

Por volta de 1907, François Coty, perfumista e homem de negócios, convidou Lalique a criar alguns rótulos para os seus perfumes (fig. 1.40). Conta-se que o artista, entusiasmado com essa ideia e ansioso por desenvolver o seu trabalho em vidro, propôs-se a realizar não só os rótulos, mas também os frascos (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 212). Para tal, alugou um espaço em Combs-la-Ville, que lhe possibilitou a criação de objetos de vidro num registo semi-industrial (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 212). Os fornos de Combs-la-Ville apenas pararam em 1937, sendo que, durante a Primeira Guerra

---

<sup>14</sup> Este edifício ainda existe, embora tenha sido alvo que algumas modificações. O nome da localização também foi alterado. O Cours la Reine passou a chamar-se Cours Albert 1er.

Mundial, foram utilizados para a produção de material de laboratório (Marcilhac, 1989: 166). Através de Marcilhac, sabemos que o artista também se preocupava com os seus colaboradores, tendo-lhes concedido um espaço de habitação e uma cantina na fábrica (Marcilhac, 1989: 166).

Entretanto, antes do início dessa aventura no mundo da perfumaria, a vida pessoal de Lalique ultrapassou, novamente, momentos atribulados. Por volta de 1905, após uma viagem a Veneza, Alice começou a perder o ritmo para acompanhar a energia do seu esposo (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 213). Mais tarde, veio a saber-se que se encontrava doente; sofria de um tumor fibroide (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 221). Alice sentia-se cada vez mais sozinha, sobretudo depois de Lalique ter iniciado a produção em Combs-la-Ville. Além do estado de saúde de Alice, um romance que Lalique estaria a viver por esta altura, com a misteriosa Mme. L, também contribuiu para o mau estar entre o casal (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 213). Alice foi operada em 1909, contudo, não resistiu à intervenção, acabando por falecer três dias depois (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 213). A sua morte teve um grande impacto em Lalique. A necessidade de uma companheira – não de uma amante – fê-lo aproximar-se mais de Suzanne, que se tornou na sua confidente e modelo (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 213). Por esta altura, 1910, para além de Alice, a mãe e a primeira filha de Lalique, Georgette, haviam ambas falecido. Foi também neste período que Lalique abandonou a joalheria para se dedicar ao vidro, exibindo as suas joias pela última vez em 1912, na Place Vendôme (Marcilhac, 1989: 50). Todavia, o artista nunca deixou por completo a criação de joias. Estas continuaram a fazer parte do seu repertório, sendo, no entanto, realizadas em vidro (Marcilhac, 1989: 50). Sobre o fim da sua carreira enquanto joalheiro, conta-se que terá sido provocado pela enorme quantidade de imitadores das suas joias – um mal que se espalhou por todo o movimento *Art Nouveau*, segundo revela Vivienne Becker:

*“(...) artistas e designers, muitos oriundos de outros meios industriais, assim como joalheiros, canalizaram o seu talento (ou falta dele) nesta direção; esta é a razão apresentada por publicações contemporâneas para o rápido declínio da joalheria Art Nouveau. Inevitavelmente, grande parte das obras eram derivativas, e todos pareciam copiar-se uns aos outros. Por volta de 1912, o público estava entediado de ver, por exemplo, quatro pentes produzidos por artistas diferentes, todos como o mesmo desenho.”* (Becker, 1985: 65)

Todavia, de acordo com Nicole, Lalique terá deixado a joalheria devido ao seu crescente interesse pelo vidro, cuja maleabilidade lhe permitia criar os efeitos de luz e transparência que tanto apreciava (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 205-207). As questões económicas também terão influenciado esta decisão do artista. Por esta altura, Lalique já se havia apercebido da rentabilidade do vidro, que lhe permitia obter lucros mais elevados do que a joalheria.

Ainda durante a Primeira Guerra Mundial, em 1917, Suzanne casou-se com Paul Haviland, neto do colecionador Philippe Burty. Não querendo ficar longe da sua filha, Lalique convidou Paul a instalar-

se no edifício de Cours-la-Reine. Após o nascimento dos seus netos, Lalique mudou-se para Chaville, onde passou a viver com Marie Anère, sua amante desde 1920 (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 213). Em 1919, após o final da guerra, o artista regressou à produção de vidros. Neste ano, foi convidado pelo Estado Francês a abrir uma nova fábrica na Alsácia-Lorena (Marcilhac, 1989: 167). Esta região fora recuperada pela França através do Tratado de Versalhes, como tal, a construção dessa estrutura era uma das estratégias para dinamizar a economia do pós-guerra (Marcilhac, 1989: 167). A fábrica abriu em 1921 (Marcilhac, 1989: 168).

A adesão de Lalique à produção industrial não só acentuou a sua faceta de empreendedor, como também revelou um lado mais generoso da sua personalidade. Desde a construção da fábrica de Combs-la-Ville, que o artista tinha em consideração o bem-estar dos seus colaboradores. Agora, revelava também uma preocupação para com os compradores das suas obras, criando peças acessíveis a um maior número de pessoas e, no seguimento dos ideais *Arts & Crafts*, procurando trazer a beleza aos objetos do dia-a-dia, sem lhes retirar a utilidade (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 213). “*Porque deve a beleza ser apenas para os ricos?*”, questionava Lalique (Lalique *apud* Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 214). Félix Marcilhac também mencionou as preocupações sociais do artista, que se evidenciaram no período do pós-guerra (Marcilhac, 1989: 76).

René Lalique, artista consagrado desde 1900, considerado o criador da joia moderna, não tardou em obter sucesso através dos seus vidros, tornando-se, igualmente, num dos grandes mestres vidreiros do século XX. Em 1925, na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, em Paris, Lalique teve direito ao seu próprio pavilhão (Marcilhac, 1989: 87). Esse evento ficou reconhecido na História da Arte como o ponto de partida do movimento *Art Déco*. As artes decorativas desta década desenvolveram um aspeto mais minimalista e retilíneo, para o qual as obras de Lalique foram uma importante contribuição. Enquanto mestre vidreiro, ultrapassou os limites da sua criação, concebendo objetos dos mais variados géneros e dedicando-se, inclusive, à decoração de interiores. Assim, ficou conhecido tanto pelas suas joias como pelos seus vidros, que eram igualmente desejados.

*“Tal como haviam querido diademas, colares e alfinetes de gravata trinta anos antes, de 1920 a 1930, toda a gente queria uma sala de estar, uma sala de jantar ou um quarto de banho decorado por Lalique.”* (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 214)

Entre 1920 e 1940, Lalique desenvolveu vários projetos ambiciosos de cariz arquitetónico, participando na decoração de comboios de luxo e paquetes (Knowles, 2011: 15). Colaborou também na construção de algumas igrejas e executou vários projetos nos Estados Unidos (Knowles, 2011: 15), onde a presença da sua obra era visível desde 1904, devido à sua participação na exposição de St. Louis. Nicole Maritch-Haviland revela-nos que, entre 1935 e 1940, o principal foco de Lalique foi a criação de efeitos de luz e movimento através do vidro (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 214).

Em 1940, aquando da derrota de França perante o Eixo, durante a Segunda Guerra Mundial, a saúde de Lalique também deu sinais de fragilidade. O artista desenvolveu um reumatismo agudo, que o impedia de utilizar as suas mãos, o que, conseqüentemente, afetou também a sua saúde mental (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 214). De acordo com a sua neta, esse mal-estar era visível nos poucos desenhos que ainda conseguia fazer: “o seu último desenho, datado de 1942, mostrava um pássaro a tentar voar” (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 214). Nos últimos anos da sua vida, a doença agravou-se e Lalique ficou parcialmente paralisado. Acabou por desaparecer aos oitenta e cinco anos, a 5 de Maio de 1945, voando, eternamente, através da sua obra. Essa obra, repleta de criaturas mágicas e do mais belo que há na Natureza, tornou-se não só num reflexo da época vivida pelo artista, mas também num espelho da sua mente.

Sobre a pessoa por trás da arte, sabemos, através de Sigrid Barten, que Lalique era “um homem silencioso, atento e recetivo” (Barten, 1977: 14). Em 1903, aquando da Exposição de Berlim, terá sido descrito pelo crítico Heinrich Pudor da seguinte forma:

“(…) o homem que se espera das suas obras: uma personalidade artística, de grande sensibilidade e delicadeza de sentimento e – pasmem-se – de grande modéstia (...). Imaginem só, um nome que anda nas bocas do mundo desde 1900 – (...) um homem que ganha milhões anualmente (...) é, na realidade, uma pessoa simples e humilde.” (Pudor apud Barten, 1977: 14)

Nicole Maritch-Haviland confirma-nos que Lalique era um homem muito atento e ponderado, embora, por vezes, se deixasse levar pela impaciência (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 205). Era conhecido pelo seu charme e simpatia e, também, pela sua generosidade (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 205); algo que é possível constatar nos episódios relatados ao longo deste subcapítulo, nomeadamente, na forma como ajudou Varenne, no apoio que dava aos seus colaboradores e, ainda, na motivação com que aderiu à produção industrial. René Lalique era também um romântico incurável (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 216). A Mulher esteve desde sempre presente na sua vida. Primeiro, na figura de sua mãe, depois, nas imagens das suas amantes, nomeadamente de Alice, e, por fim, através de Suzanne, sua filha, e das suas netas. Paralelamente, a Mulher foi uma constante na sua obra artística. Lalique viveu sempre com a necessidade da presença feminina, não só no sentido romântico, mas também devocional, como se projetasse em cada mulher a imagem da sua mãe ou, talvez, da Grande Mãe (*vide* capítulo III, ponto 3.3.1.).<sup>15</sup> Nas suas memórias, Nicole, que viveu grande parte da sua infância com o avô, refere várias vezes a fixação do artista pela figura feminina.

“Lembro-me de ele falar com as mulheres como se elas fossem objetos preciosos.” (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 205)

---

<sup>15</sup> Curiosamente, apesar desta devoção do artista, não existe nenhuma fonte que nos permita saber qual a posição de Lalique sobre o movimento sufragista, que se desenvolveu nesta época. Todavia, a forma como respeitava e tratava a mulher leva-nos a crer que seria, muito provavelmente, um defensor dessa ideologia.



*“Podemos afirmar que Lalique amou apenas uma mulher, uma deusa que foi constantemente reencarnada em todas as mulheres que ele amou.”* (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 217)

A neta do artista conta-nos, também, que o feriado mais importante na Casa Lalique era o *May Day*. Nesse dia, Lalique homenageava a Mulher, oferecendo a todas as suas colaboradoras um *bouquet* de lírios do vale e uma caixa de bombons. Festejavam não só o dia do trabalhador, mas também a Primavera (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 216). A celebração desta estação no primeiro dia de maio remonta à tradição pagã,<sup>16</sup> na qual a Natureza desempenhava o papel central, tal como acontecia no imaginário de René Lalique. Além de comemorar o *May Day*, o artista gravara nalguns dos seus objetos o desenho de uma espiga, símbolo da abundância e das colheitas, que utilizava como amuleto (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 208) (fig. 1.12.). Estes elementos revelam-nos o lado supersticioso de Lalique, que, segundo a sua neta, também acreditava em presságios (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 208).

Nicole apresenta-nos uma outra curiosidade sobre o seu avô, mais especificamente sobre a vida no seu atelier. Consta que Lalique, como grande amante da Natureza, era, também, um admirador da fauna. Como tal, o seu atelier em Cours la Reine, para além de ser o seu espaço de criação, era também o lar de vários animais. Por aqui passeavam livremente um pato, um coelho, um esquilo e Coco, uma arara de crista amarela (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 216). Além disso, na zona residencial do edifício, o artista convivia com cerca de uma dúzia de gatos, alguns resgatados da rua (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 216).

René Lalique, à primeira vista recatado e simples, era um homem extremamente atencioso, por vezes, extravagante na sua cortesia. Nicole descreve-nos como o seu avô a tratava como uma verdadeira princesa, salientando a enorme satisfação que este sentia em oferecer presentes (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 215). Era um homem dedicado, preocupado com os outros e consciente de que nem sempre agia da melhor forma, como nos comprovam as suas próprias palavras: *“Ah... como eu faço aqueles que amo sofrer (...) mas no fundo, estou cheio de amor e de vontade de mitigar o sofrimento que causei”* (Lalique *apud* Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 215). Concluindo, Lalique era nada mais do que o homem que a sua arte reflete. Detentor de um caráter delicado e generoso, por vezes exuberante, procurou, acima de tudo, a beleza, tanto material quanto espiritual.

---

<sup>16</sup> No primeiro dia de maio, os antigos povos celtas comemoravam o *Beltane*, o seu grande *sabbath*. Neste dia, que marcava o culminar da Primavera, realizavam-se rituais para proteger as colheitas e celebrar a fertilidade. Celebrações semelhantes também aconteciam noutras comunidades pagãs. A atenção que o artista dava às mulheres neste dia poderá estar relacionada com o paralelismo entre a figura feminina e a Terra, enquanto origens da vida, mas também com a representação da mulher enquanto personificação da Primavera e da fertilidade (Varandas, 2006: 307).

## 2.2. A Arte de René Lalique

Foi através do desenho que René Lalique se iniciou nas artes. Cedo se revelou um amante da Natureza e da contemplação, características que reforçaram o seu talento artístico. Não só a Natureza se revelou no tema ideal para a sua abordagem ao desenho, como também o desenho se tornou numa excelente ferramenta para compreender melhor aquilo que o rodeava. Dominando a arte do desenho, qualquer que fosse o campo artístico em que Lalique se decidisse especializar, a sua arte seria sempre promissora. Acabou por enveredar pelo caminho da joalheria, presenteando os olhos daqueles que, ainda hoje, observam as suas obras. No entanto, a sua carreira não ficou por aqui. Na primeira década do século XX, Lalique dedicou-se à produção de objetos de vidro, revelando ter imaginação e capacidade de criação suficientes para preencher vários séculos de História. Da joalheria para o vidro, o artista levou consigo o esplendoroso universo temático da sua mente, que, mais até do que a sua assinatura, será sempre uma marca do seu trabalho.

Ao longo da sua vida, Lalique procurou a beleza e a luz, como se de uma busca espiritual se tratasse. Ambas resplandeceram na sua obra, encantando um vasto conjunto de observadores, do mais distraído ao mais exigente. Mas tal apenas sucedeu graças ao seu talento para escolher e trabalhar os materiais. “*Não havia quase nada que o seu talento não fosse capaz de dominar com sucesso*” (Lalique M. C., Lalique M., 1977: 20). Assim, deu-se uma aliança entre a fertilidade da sua imaginação e a mestria das suas mãos, cujo resultado não podia ter sido menos do que mágico. Além de extremamente dotado e engenhoso, Lalique foi também um homem de vanguarda, que acompanhou o contexto artístico do seu tempo como um verdadeiro metrônomo. Porém, não se limitou a seguir os passos alheios; dançou a sua própria coreografia ao som da modernidade. Nos finais do século XIX, as joias de Lalique romperam com todos os cânones tradicionais. Não é exagero afirmar que foi ele mesmo quem determinou os traços da joalheria *Art Nouveau*, definindo as suas formas, os seus materiais e até os seus temas, de acordo com os ideais desse movimento, que iam de encontro aos seus (Munn, 1987: 1288). Prova disso foram os artistas que seguiram o seu trabalho, como Georges Fouquet, Vever e Lucien Gaillard (Brunhammer, 1998: 30). Como tal, as suas joias apresentam-nos os valores decorativos da *Art Nouveau*, baseados numa temática vegetalista e simbólica, marcada por linhas sinuosas e figuras estilizadas, numa representação elegante e jovial da Natureza e dos seus ciclos eternos.

Durante o século XX, Lalique tornou-se num dos principais nomes da *Art Déco* (Brunhammer, 1998: 46). A modernidade materializou-se nos seus vidros, através da geometrização dos motivos e ornamentos, da preferência pelos temas clássicos, e da simplificação das formas, que terá não só derivado da utilização dos meios de produção massificada, mas também da influência das vanguardas artísticas que surgiram nessa época, como o Cubismo e o Futurismo (Duncan, 1988: 7). A forma inovadora com que explorou o vidro revelou como, além de um exímio criador, Lalique foi igualmente um industrial astuto e adepto do progresso, tornando-se num dos poucos artistas a conseguir adaptar as suas obras à produção massificada, sem deteriorar o valor artístico das mesmas. Através dos pontos que

se seguem a esta introdução, pretendemos dar a conhecer, de forma mais detalhada, o percurso artístico de René Lalique, as características técnicas das suas obras e os processos criativos envolvidos na sua elaboração. Dessa forma, tencionamos descrever a sua arte ao pormenor, garantindo um melhor entendimento da sua genialidade.

### **2.2.1. René Lalique enquanto joalheiro**

#### **2.2.1.1. Formação e Carreira**

René Lalique deu os primeiros passos no mundo da joalheria em 1876, ano em que se tornou aprendiz no ateliê de Louis Aucoc (Vever, 2001: 1206). Durante esse período de aprendizagem, que durou cerca de três anos (Barten, 1977: 78), o artista familiarizou-se com os materiais e as técnicas de joalheria, reunindo as ferramentas necessárias para criar as suas próprias joias. Contrariamente à maioria dos joalheiros e ourives, Lalique não aprendeu o ofício através de familiares – esta profissão era geralmente passada de pai para filho –, como tal, não possuía um ateliê à sua disposição (Barten, 1977: 78), algo que terá dificultado o seu percurso, mas que o tornou ainda mais digno do sucesso que alcançou. Após essa fase de aprendizagem, Lalique partiu para Londres, onde frequentou um curso de Desenho no *Sydenham College*. O tempo que passou na Grã-Bretanha, entre 1878 e 1880, terá sido extremamente importante para o desenvolvimento da sua obra, embora os efeitos não tenham sido imediatos. Essa influência revelou-se sobretudo na temática das suas joias, mas também na forma como lidou com os materiais, nomeadamente através da utilização do esmalte e de outras matérias menos nobres, cuja aplicação era defendida pelos membros do *Arts & Crafts Movement* (Becker, 1985: 155).

Ao regressar a Paris, em 1880, trabalhou como desenhador de joias para Vuilleret, seu familiar, que tentou dissuadi-lo de prosseguir este caminho, afirmando que as suas ideias se iriam esgotar rapidamente (Vever, 2001: 1207) – afirmação que acabou por se revelar irónica. No ano seguinte, Lalique colaborou com Auguste Petit, também joalheiro, sendo este o seu último trabalho enquanto dependente. A partir daqui o artista decidiu explorar as suas próprias ideias, tornando-se desenhador de joias *freelancer*. Continuou a fornecer os seus desenhos às firmas para que havia trabalhado, mas expandiu o seu domínio a um maior número de oficinas e comerciantes; nesse grupo constavam nomes como Jacta, Aucoc, Cartier, Renn, Gariod, Hamelin e Destape (Vever, 2001: 1207-08). Entretanto, por volta de 1884, para conseguir dar resposta a todas as encomendas, o artista abriu a firma *Lalique et Varenne* (Vever, 2001: 1213-15).

Em 1885, após cinco anos a trabalhar enquanto desenhador de joias, Lalique recebe uma proposta irrecusável por parte de Jules Destape. Dono de um ateliê de joalheria na Place Gaillon, em Paris, Destape pretendia passar esse espaço para as mãos de Lalique, num negócio extremamente favorável para este último (Vever, 2001: 1216-17). O acordo incluía não só as instalações, mas também os equipamentos e toda a equipa de artesãos experientes (Vever, 2001: 1218). Este foi um dos momentos mais importantes na carreira de René Lalique. Com o controlo do ateliê da Place Gaillon nas suas mãos,

pôde dar maior liberdade às suas ideias, não estando limitado à criação de desenhos. Assim, o artista deixou de vender os seus projetos às oficinas e passou a comercializar as obras já finalizadas. Contudo, apesar dessa maior autonomia, continuava dependente do gosto comercial, que limitava a sua criatividade. Em 1887, o aumento do número de encomendas e o florescimento do negócio levaram Lalique a adquirir um espaço maior, localizado na Rue du Quatre-Septembre. Por esta altura, já era reconhecido entre os seus pares, no entanto, as suas obras continuavam a ser vendidas anonimamente, sob o nome das ourivesarias que as adquiriam (Vever, 2001: 1219). Esteticamente, as suas joias ainda seguiam os modelos tradicionais, destacando-se, por vezes, através da aplicação de novos motivos, inspirados nomeadamente na flora da região de Champagne (Brunhammer, 1998: 10).

A joalheria tradicional, na qual a obra de Lalique se inseriu entre os anos de 1883 e 1890, caracterizava-se por uma inspiração neorrocó e algum naturalismo, representando sobretudo flores e animais (Barten, 1977: 17). Esses temas eram materializados em composições recheadas de pedras preciosas, geralmente diamantes, sendo a dimensão artística pouco relevante, em detrimento do valor e da qualidade dos materiais. Gradualmente, Lalique foi introduzindo novos elementos nas suas criações, mantendo o estilo da época, mas diferenciando-se dos outros joalheiros. Num dos exemplos mais conhecidos, o artista representou um bando de andorinhas em voo, recorrendo à aplicação da perspetiva, o que conferiu à peça uma maior dimensão espacial e artística. Segundo Vever, em 1887, Lalique apresentou o desenho da joia a Frédéric Boucheron, um dos seus principais compradores, mas este considerou-a demasiado fantasiosa e optou por não realizar a encomenda. Ainda assim, Lalique decidiu arriscar e avançou para a criação da peça, acabando por convencer o joalheiro, que o elogiou pela sua criatividade (Vever, 2001: 1218-19). De acordo com Évelyne Possémé, a joalheria Cartier também produziu este modelo (Possémé, 1991: 131). A referida joia revelou-se num sucesso de vendas, comprovando não só a inventividade de Lalique, mas também a abertura do público a novas ideias (fig. 1.3.).

É possível que o êxito dessa peça tenha levado o artista a abrir os seus horizontes e a ponderar novas possibilidades na criação das suas joias, uma vez que, segundo o próprio, a partir desse ano iniciou um período de pesquisa e experimentação, com o objetivo de se destacar entre os seus companheiros de profissão (Vever, 2001: 1222). Assim, entre 1887 e 1889, René Lalique explorou novos motivos, estruturas e materiais, dando especial atenção ao esmalte.<sup>17</sup> As possibilidades cromáticas e vítreas deste material permitiam-lhe representar os elementos da Natureza de forma mais fidedigna. Além do esmalte, Lalique recorreu também à utilização de pedras de cor, aplicando ambos os materiais em estruturas de ouro e criando harmoniosas composições de cor e brilho (Vever, 2001: 1219).

---

<sup>17</sup> A aplicação do esmalte foi recuperada durante a segunda metade do século XIX, muito devido à sua presença na arte oriental – uma forte tendência desse período –, mas também por ação dos movimentos reformistas das artes decorativas, nomeadamente o *Arts & Crafts*, que viajaram até à Idade Média e ao Renascimento, de onde regressaram com métodos e modelos entretanto esquecidos. Dos elementos recuperados destacam-se os tratados de Benvenuto Cellini, escultor e ourives do Renascimento, que foram traduzidos pelo britânico Charles Ashbee e publicados em 1898 (Speel, 1998: 4).

A adoção destas novas técnicas trouxe a Lalique a necessidade de uma oficina maior, onde, juntamente com os seus artesãos, pudesse aplicar os materiais com maior segurança e em maior quantidade. Assim, em 1890, o artista mudou o seu ateliê para o número 20 da Rue Thérèse, próximo da Ópera de Paris (Vever, 2001: 1219). Aqui, acompanhado por cerca de trinta artesãos (Vever, 2001: 1219), o que testemunha a dimensão da sua atividade artística, Lalique desenvolveu o estilo que ficou associado ao seu nome até aos dias de hoje. Inicialmente, prosseguiu o seu trabalho nas composições de ouro, esmalte e pedras de cor – chegando a registar, em 1891, uma patente relativa a uma nova técnica de aplicação do esmalte (Brunhammer, 1991: 247). Contudo, a partir de 1892, reencarnou a sua velha faceta de alquimista e ingressou em novas experiências, desta vez com materiais como o marfim, o chifre e o vidro. As próprias palavras do artista revelam-nos como este período foi importante na definição da sua obra.

*“Já em 1887 me havia debatido com a criação de joias tradicionais que fossem diferentes; em 1889 tinha sucedido e daí adiante a minha tarefa tornou-se mais fácil. No entanto, em 1892, esforcei-me arduamente para renunciar tudo aquilo que havia alcançado. Trabalhei incessantemente, desenhando, modelando, levando a cabo investigação técnica e experiências de todo o tipo, sempre determinado a criar algo completamente novo. Esse trabalho excessivo deixou-me exausto, mas culminou nos Salões de 1895, 1896 e nos que sucederam.”* (Lalique apud Vever, 2001: 1222)

Os anos entre 1892 e 1895, de facto, marcaram uma importante fase de pesquisa na obra de René Lalique. Durante esse período, o artista reformulou o seu método de criação, através da inclusão de novos materiais e da aplicação de diversas técnicas. Também no seu vocabulário temático se verificaram algumas mudanças, todavia, estas só se fizeram sentir com maior intensidade após 1895. O Renascimento terá sido a principal fonte de inspiração do artista durante estes anos, tanto ao nível dos motivos, como das técnicas (Possémé, 1991: 131). O próprio manifestou a sua admiração pela arte dessa época.

*“(…) talvez isso nunca se tenha entendido tão bem como durante o Renascimento; cada objeto era uma obra completa, com a sua arquitetura especial, a sua dimensão escultórica e a perfeição dos seus esmaltes (...)”* (Lalique apud Possémé, 1991: 131-132)

Durante este período, mais especificamente entre 1891 e 1894, Lalique teve a oportunidade de criar adereços de teatro para a atriz Sarah Bernhardt. Embora esse não fosse o seu objetivo enquanto artista, não podemos deixar de constatar que os temas literários e as amplas dimensões deste tipo de peças terão, quase certamente, incitado a sua mente a considerar novos formatos para as suas joias (Barten, 1977: 18). Foi também durante esta fase de pesquisa que passou a dar maior atenção à criação de objetos utilitários e decorativos – relógios, *lorgnettes*, cálices, espelhos, entre outros (Barten, 1977:

18). Para tal, recorria aos materiais e técnicas que aplicava nas suas joias (Barten, 1977: 18), o que conferia a estes objetos um maior valor estético e artístico.

Na sequência da criação dessas peças, Lalique participou na secção de escultura do *Salon de la Société des Artistes Français*, em 1894, onde apresentou a capa de música *A Valquíria* (fig. 1.55.). Para a elaboração desta obra, cuja parte central é constituída por duas placas de marfim relevado,<sup>18</sup> o artista recorreu ao pantógrafo redutor (*tour à réduire*), uma ferramenta que, até então, fora utilizada apenas por gravadores de medalhas (Vever, 2001: 1230). Lalique começou a utilizar este instrumento em 1893 (Vever, 2001: 1230), procurando garantir a máxima semelhança entre as suas ideias e as suas obras, como nos comprova o testemunho que deixou a Henri Vever:

*“tendo modelado a joia, estava certo que iria obter a tradução mais fiel do efeito que procurava criar, sem recorrer a cinzeladores ou outros artesãos.”* (Lalique *apud* Vever, 2001: 1231)

A abundância de elementos escultóricos nas obras do artista fez do pantógrafo redutor uma ferramenta de grande relevância. As pequenas esculturas e relevos eram elaborados em diversos materiais, consoante o efeito desejado. O vidro foi o material que mais se destacou, pela forma inovadora como foi aplicado. Utilizado, até então, em substituição das gemas, o vidro ganhou uma nova vida nas mãos do joalheiro francês, que o trabalhou enquanto um material autónomo e lhe deu uma nova expressão, criando também alguns objetos decorativos. Fascinado pela sua maleabilidade e luminosidade, Lalique acabaria por fazer do vidro o seu *medium* predileto, numa segunda fase da sua carreira.

Desde 1892, Lalique dedicou-se a um *“trabalho insano e [a] múltiplas experiências”* (Leite, 2008: 21), procurando destacar-se dos seus colegas de profissão. Em 1895, a abertura da secção de Artes Decorativas no *Salon de la Société des Artistes Français*, deu ao artista a oportunidade, há muito ambicionada, de mostrar ao público as suas joias e objetos decorativos. Acima de tudo, Lalique pretendia provar o seu valor, apresentando as suas obras mais imaginativas, frequentemente rejeitadas pelas firmas para quem trabalhava. Nas suas palavras:

*“Estava determinado a participar no Salão (...) porque sempre que submetia as minhas novas joias às firmas mais conhecidas, irritava-me ser cumprimentado com um sorriso e ouvir «Muito bonito e encantador. Gostamos imenso, mas não vai de encontro ao gosto dos nossos clientes». Parecia que ninguém estava preparado para me encorajar nessa direção, por isso queria que o público tivesse a oportunidade de julgar por si mesmo.”* (Lalique *apud* Vever, 2001: 1233)

---

<sup>18</sup> Numa carta dirigida a Alice Ledru, escrita a 26 de junho de 1894, o próprio artista relata a compra dessas placas de marfim, que foram adquiridas nas «docks des ivoires», em Londres (in Thiébaud, 2007: 62).

Assim, René Lalique deu a conhecer ao público as obras que criara no ateliê da Rue Thérèse desde 1890 – expondo as suas joias em nome próprio pela primeira vez.<sup>19</sup> O conjunto apresentado era maioritariamente composto por joias, incluindo também alguns objetos decorativos e as suas primeiras peças em vidro (Vever, 2001: 1224). Entre as obras em exposição, o destaque foi para uma pregadeira realizada ao estilo renascentista, entre 1893 e 1894, constituída por ametistas, esmalte e pequenos diamantes (Vever, 2001: 1233-34) (fig. 1.2.). A razão de tal atenção estava na presença de um nu feminino, talhado a ouro no centro da peça, que gerou alguma controvérsia (Vever, 2001: 1233-34). Enquanto alguns críticos consideravam esta intervenção genial, outros proclamavam que a figura humana não deveria ser aplicada na joalheria (Vever, 2001: 1234). Todavia, Lalique manteve a sua utilização, dando especial atenção à figura feminina, que acabou por se revelar num dos motivos mais característicos da sua arte, tal como nos relata Vever:

*“(...) o nu, por vezes coberto por um drapeado, era um tema constante em muitas das suas obras. Pouco depois disso ele começou a usar também a face feminina, tornando, engenhosamente, o seu cabelo num elemento decorativo.”* (Vever, 2001: 1234)

Em 1896, o joalheiro participou novamente no *Salon*, onde a sua obra voltou a sobressair. Desta vez, captou a atenção do público através de uma pulseira realizada em prata e chifre esculpido (Vever, 2001: 1236). Segundo Sigrid Barten, o chifre raramente era utilizado na criação de joias, sendo, no entanto, comum na produção de objetos de menor importância, como botões ou cintos (Barten, 1977: 77). Nesse sentido, Lalique terá sido o responsável pela proliferação da utilização do chifre na joalheria, um material que, tal como o vidro, o cativava pela sua maleabilidade e transparência (Barten, 1977: 130).<sup>20</sup> No ano seguinte, motivado pelo sucesso da pulseira, o artista apresentou um conjunto de pentes em chifre e marfim que *“atraíram elogios consideráveis”* (Vever, 2001: 1236).

Nessas exposições, Lalique recebeu a aprovação da crítica e do público, ganhando o incentivo que lhe faltava para se focar na sua obra independente e deixar de responder às exigências de outras firmas (Barten, 1977: 18). Esta situação teve um enorme impacto nas suas criações. Pouco a pouco, Lalique introduziu novos temas e motivos nas suas obras (Barten, 1977: 18). Aos elementos da Natureza juntaram-se a figura feminina, a mitologia clássica, a literatura contemporânea e as mais diversas criaturas de inúmeras dimensões – algumas reais, outras imaginárias. Sobretudo entre os anos de 1897 e 1900, o universo temático de Lalique cresceu a passos largos, recebendo mundos das mais distintas origens, interligados por caminhos inesperados, como que num reflexo da própria Natureza, onde tudo

---

<sup>19</sup> Apesar da sua primeira exposição enquanto artista autónomo ter sido no Salão de 1894, as suas joias não foram expostas nessa ocasião.

<sup>20</sup> Não nos é possível confirmar que René Lalique tenha sido o primeiro artista a utilizar o chifre nas suas joias. Contudo, é quase certo que foi o primeiro a utilizar este material com frequência, juntamente com Lucien Gaillard (Newman, 1981: 158)

está conectado. Durante esses anos, o artista desenvolveu o aspecto figurativo das suas obras, sendo que, até 1895, estas foram dominadas pela ornamentação (Barten, 1977: 82).

O sucesso que obteve a partir de 1895 levou Lalique não só a ampliar o seu repertório temático, mas também a conceber obras cada vez mais esculturais, sobretudo no formato de peitorais e diademas (Barten, 1977: 18). A dimensão das peças acabou por se revelar num obstáculo à sua utilização, tornando-as em objetos de vitrine (Barten, 1977: 18; Mortimer, 1989: 26), contudo, tal situação não impediu que fossem adquiridas, conferindo-lhes até um maior estatuto artístico e museológico.<sup>21</sup> Através dessas obras Lalique ultrapassou os limites da joalheria, alcançando um dos propósitos da *Art Nouveau* – já antes proclamado pelo Movimento *Arts & Crafts* –, elevar as Artes Decorativas ao patamar das Belas-Artes. Assim, Lalique mostrou que não era um simples joalheiro. Era também escultor, pela expressão colossal das suas joias; pintor, pela harmonia cromática que lhes concedeu; e arquiteto, pela mestria e equilíbrio com que compôs as suas estruturas.

Ano após ano, Lalique foi acumulando o reconhecimento dos seus admiradores. A sua arte levou-o por um caminho de triunfos, que culminou em 1900, na *Exposition Universelle de Paris*, onde expôs mais de cem obras (Brunhammer, 1998: 35) (fig. 1.52.). Este foi o seu grande momento de consagração, como é possível constatar através da inúmera quantidade de artigos que surgiram na imprensa da época, alguns sobre a Exposição Universal, outros inteiramente dedicados à obra do artista. Em *La Bijouterie Française au XIXe Siècle (1800-1900)*, Henri Vever, que esteve presente na ocasião, apresenta-nos uma detalhada descrição da montra de René Lalique – para cuja leitura remetemos à consulta do anexo 2.1. –, salienta o grande número de publicações realizadas e o impacto que esta exposição teve no seio da crítica.

*“É impossível escolher entre os inúmeros artigos dedicados a Lalique publicados nos muitos periódicos de arte de todo o mundo. É necessário lê-los de modo a entender a extraordinária influência do artista e o entusiasmo com que as suas novas obras eram recebidas todos os anos.”* (Vever, 2001: 1242)

*“(...) eram raros os críticos de arte que se apresentavam hostis perante este novo género criado por Lalique, e muitos mostravam-se entusiasmados. Em todo o caso, não havia indiferença e até os mais relutantes eram forçados a prestar atenção.”* (Vever, 2001: 1247-48)

Em 1902, Lalique transferiu o seu ateliê para o número 40 de Cours la Reine, à beira do Sena. Nesse espaço, o artista instalou novas oficinas, escritórios e uma sala de exposições, salientando a vertente comercial das suas obras. Algo que reforçou em 1905, com a abertura de uma loja no número 24 da Place Vendôme (Vever, 2001: 1252). Entre 1902 e 1905, a obra de Lalique ultrapassou uma fase de maturação, tornando-se mais sóbria e elegante, e revelando uma maior inspiração na Antiguidade (Barten, 1977:18). Durante esse período, o artista recorreu ao vidro cada vez com maior frequência, dando especial atenção às tonalidades brancas, cuja transparência lhe permitia uma melhor manipulação

---

<sup>21</sup> A aquisição de algumas destas peças pelo *Musée des Arts Décoratifs* de Paris comprova este aspeto.



da luz (Brunhammer, 1998: 42). Lalique tinha vários motivos para dar preferência ao vidro. Era uma matéria financeiramente mais rentável que as restantes e apresentava uma flexibilidade superior, podendo adequar-se mais facilmente às suas ideias. Além disso, o artista sabia que era necessário continuar a inovar os seus processos de criação e ajustá-los à produção industrial, revelando ser detentor de uma grande capacidade de adaptação. Assim, não só aumentou a utilização do vidro nas suas joias, como também o aplicou aos objetos decorativos, criando algumas peças apenas com este material (Barten, 1977: 18).

Por volta de 1907, René Lalique recebe uma proposta inovadora. O perfumista François Coty, que também possuía uma loja na Place Vendôme, pediu ao joalheiro que realizasse alguns rótulos para os seus perfumes (Brumm, 2017/4: 10). Esta parceria acabou por evoluir noutra direção. Lalique, cada vez mais entusiasmado com a utilização do vidro, propôs a realização não só dos rótulos, mas também dos frascos, tornando esses simples recipientes em verdadeiros objetos decorativos (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 212). Este episódio marcou um novo ponto de viragem na carreira do artista.<sup>22</sup> A partir daqui o vidro tornou-se o centro da sua obra. Em 1912, na Place Vendôme, Lalique realizou a sua última exposição dedicada à joalheria, contudo, não deu por terminada a produção de joias (Marcilhac, 1989: 50). A sua devoção ao vidro também se verificou neste género artístico. Assim, deu início à criação de um novo tipo de joias, compostas por simples placas de vidro, que poderiam ser acompanhadas por um suporte metálico ou fios de seda. Além do material, a principal diferença entre estas peças e as anteriores estava no seu método de produção. Enquanto que, até 1908, a generalidade das joias fora criada num registo exclusivo, por volta de 1910, a sua produção passou a ser seriada. Este tipo de peças, sobretudo pela sua simplicidade, não teve o mesmo impacto que aquelas produzidas anteriormente (Barten, 1977: 18).

Embora Lalique se tenha dedicado à arte do vidro a partir da década de 1910, a joalheria nunca deixou de fazer parte da sua vida e das suas criações. O catálogo de 1932 da fábrica de Wingen-sur-Moder permite-nos saber que, pelo menos até essa data, as joias ainda faziam parte do conjunto de objetos ali produzidos, sendo possível encomendar “*braceletes, colares, pendentes, botões de punho, alfinetes de chapéu, alfinetes de gravata, fivelas e anéis*” (Brumm, 2017/2: 58). Segundo o testemunho de Nicole Maritch-Haviland, Lalique terá criado as suas últimas joias na década de 1940, pouco tempo antes de falecer (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009).

Apesar da sua carreira ter seguindo outro rumo, René Lalique será sempre lembrado pela forma como revolucionou a arte da Joalheria, sobretudo entre os anos de 1895 e 1905. Através de novos materiais e métodos de aplicação, introduziu temas e formas nunca antes vistos. Movido por uma imaginação prodigiosa e uma contínua necessidade de inovação, rompeu com todos os limites da joalheria e elevou o estatuto deste género artístico. Para uma melhor compreensão da mestria e dimensão

---

<sup>22</sup> Para um relato mais detalhado deste episódio, remetemos à leitura do subcapítulo 2.2.2., dedicado à obra de vidro de René Lalique.

inventiva de Lalique, nos pontos que se seguem (2.2.1.2 a 2.2.1.4.) procederemos a uma descrição mais elaborada dos materiais, técnicas, formas e outros elementos utilizados pelo artista.

### 2.2.1.2. Processo criativo

#### 2.2.1.2.1. A Oficina e os Artesãos

Em 1885, quando adquire a oficina de Jules Destape, René Lalique passa a ter à sua disposição uma talentosa equipa de artesãos. Até então, as suas obras eram inteiramente produzidas por outras firmas, sendo que apenas o desenho era da sua autoria. Todavia, Lalique aprendera as técnicas de joalheria e sabia aplicá-las com destreza, tal como nos confirmam as palavras de André Beaunier.

*“Ele não se contenta em criar os seus modelos no papel, tem também que os executar e para isso é necessário que seja escultor, esmaltador, ourives e pintor (...)”* (Beaunier *apud* Leite, 2008: 21)

A aquisição desse ateliê permitiu-lhe passar do desenho à produção. Contudo, a sua principal função continuou a ser a projeção das peças, ficando a equipa de artesãos responsável pela maior parte da execução. Segundo Veronique Brumm, Lalique não só era um artista talentoso, como também *“possuía o dom de recrutar as pessoas certas”* (Brumm, 2017/2: 11), garantindo que o resultado final correspondia exatamente ao que havia imaginado. De acordo com Sigrid Barten, o joalheiro contratava artesãos altamente especializados nas suas técnicas, não sendo necessariamente dotados a nível criativo (Barten, 1977: 79).<sup>23</sup> O seu objetivo era ter colaboradores capazes de materializar os seus projetos com a maior semelhança possível, não pretendendo, de forma alguma, utilizar as ideias destes em seu proveito.

Desde 1885, o crescente reconhecimento obtido por Lalique era visível no contínuo aumento do número de encomendas que o seu ateliê recebia (Vever, 2001: 1238). Em 1890, contava com o apoio de trinta artesãos, um número já considerável que, mesmo assim, se viu alargado durante essa década. Para conseguir dar resposta a todos os pedidos, o artista necessitou de recorrer a oficinas exteriores, especializadas em diferentes técnicas (Possémé, 1991: 142). O seu ateliê produzia, em média, cerca de quinze a vinte joias por mês (Barten, 1977: 79). Dos inúmeros colaboradores de Lalique, alguns destacaram-se pela qualidade do seu trabalho, sendo, por isso, mencionados em documentos e publicações da época. O mais relevante terá sido Paul Briançon, que trabalhou ao lado do mestre durante mais de vinte anos, entre 1886 e 1908, após ter sido colaborador de Jules Destape (Barten, 1977: 78).

No que concerne ao funcionamento da sua oficina, sabemos que Lalique recorria a grupos de artesãos experientes, os quais eram responsáveis por produzir os componentes das joias que correspondiam à sua área de especialização. Alguns desses componentes eram realizados em oficinas

---

<sup>23</sup> Esta preferência por artesãos especializados relembra o método aplicado pelas guildas medievais, mais tarde defendido pelos membros do Movimento *Arts & Crafts*.

exteriores, nomeadamente os esmaltes e a cinzelagem dos metais. Como tal, a criação das joias de Lalique estava dependente de um considerável grupo de trabalhadores, estando o artista encarregue, maioritariamente, da conceção do projeto. Em todo o caso, Lalique insistia em controlar o processo de criação das suas obras, garantindo a qualidade do produto e a identidade das suas ideias.

*“O mestre delegava a transformação para as formas tridimensionais aos artesãos especializados em técnicas individuais, embora monitoriza-se o seu trabalho em todas as fases.”* (Barten, 1998: 123)

O processo de criação iniciava-se com o desenho das peças. Nessa fase, Lalique contou com o apoio de Chardon, que colaborou com o artista até 1908 (Booij, 2013: 54). Chardon estava encarregue de uma parte dos desenhos, cuja elaboração era feita de acordo com as instruções do mestre (Barten, 1977: 79).<sup>24</sup> A presente existência de uma quantidade considerável desses projetos permite-nos não só ter conhecimento de como eram realizados, mas também entender com maior clareza como funcionava o ateliê de Lalique. Tal entendimento é-nos propiciado pelos diversos apontamentos que acompanham os desenhos (fig. 1.5. e 1.55.). A maioria dessas anotações consiste em referências aos materiais e técnicas a utilizar na construção das peças; outras mencionam datas de entrega, clientes e, por vezes, os artesãos encarregues da produção (Barten, 1998: 120-123). Assim, estes apontamentos seriam um meio de comunicação entre Lalique e os seus colaboradores. Contudo, é possível encontrar vários desenhos desprovidos de notas. Segundo Sigrid Barten, essa ausência poderá ser o resultado da existência de instruções verbais (Barten, 1977: 93). É também possível que o próprio Lalique se encarregasse de elaborar as peças presentes nesses desenhos, não necessitando, por isso, de anotar qualquer orientação.

Depois do desenho, o mestre procedia à criação de modelos escultóricos, nos casos em que tal era necessário. Esses modelos eram realizados com o apoio de outros escultores e posteriormente utilizados para criar os elementos das peças, através do pantógrafo redutor (Barten, 1977: 90). Ao contrário dos desenhos, os modelos não sobreviveram até aos dias de hoje, dado que o próprio artista os destruiu, para evitar o surgimento de cópias (Barten, 1977: 90). No entanto, é comum encontrar obras com componentes escultóricos semelhantes, cuja produção terá sido originada através do mesmo modelo. Nesta fase da criação, evidenciaram-se os nomes de Auguste Ledru, pai e filho, e de Hoffmann (Possémé, 1991: 142). Os primeiros tornaram-se sogro e cunhado de Lalique, estando naturalmente próximos deste. O cunhado do artista faleceu em 1902, todavia, o seu sogro tê-lo-á acompanhado até à década de 1910 (Possémé, 1991: 142). Hoffmann era um dos homens de confiança do mestre, juntamente com Chardon (Vever, 2001: 1250).

Após esta etapa, os artesãos destacados para a realização de cada peça tinham acesso aos desenhos e às instruções que deveriam seguir. As obras eram produzidas de forma faseada, consoante os materiais e as técnicas a aplicar. No trabalho dos metais, Lalique contou com o apoio de Georges-

---

<sup>24</sup> De acordo com Sigrid Barten, é possível distinguir os desenhos de Lalique e de Chardon através dos apontamentos que os acompanham (Barten, 1977: 79).

Pierre Deraisme, que possuía o seu próprio ateliê de cinzelagem, empregando cerca de vinte trabalhadores (Barten, 1977: 79). A utilização frequente desta técnica por parte de Lalique deu a Deraisme um lugar de distinção. Nos desenhos realizados entre 1897 e 1899 é frequente encontrar o seu nome escrito nos apontamentos (Barten, 1977: 79). No campo dos esmaltes, o principal apoio do artista foi Eugène Feuillâtre. Bastante conhecido pelas suas capacidades enquanto esmaltador, Feuillâtre terá coordenado o ateliê de esmaltes de Lalique entre 1890 e 1897 (Possémé, 1991: 142). Existe ainda outro nome, presente em alguns desenhos realizados entre 1887 e 1895. Trata-se de Georges Uldry, que, segundo Évelyne Possémé, foi, muito provavelmente, outro esmaltador (Possémé, 1991: 142).

Por ocasião da *Exposition Universelle de Paris* de 1900, Brianchon, Deraisme e Hoffmann foram premiados com uma medalha de ouro pelas suas habilidades enquanto colaboradores de Lalique (Barten, 1977: 78). Tal acontecimento revela-nos como o trabalho destes artesãos foi importante para o sucesso do mestre. Além disso, podemos, desta forma, concluir que Lalique valorizava o apoio dos seus homens, não os deixando no anonimato.

#### **2.2.1.2.2. Da Natureza à Oficina: os Desenhos de René Lalique**

Como já foi possível constatar, o Desenho desempenhava um papel extremamente importante no processo de criação de René Lalique, tendo sido também bastante relevante na sua vida. O artista inspirava-se continuamente na Natureza, recorrendo às suas formas para criar os motivos e ornamentos das suas obras. Procurava, acima de tudo, reproduzir a atmosfera dos cenários que observava, captando os detalhes essenciais ao seu entendimento.

*“Observador incansável e profundamente curioso pelos mínimos detalhes, se ele não está no campo ou no museu, está no seu ateliê, onde estuda os espécimes, particularmente as flores recentemente colhidas. Ele não se inspira nos álbuns de gravuras (...) onde a planta está rígida no plano, mas sim nas flores vivas que nascem e morrem diante dos seus olhos.”* (Gary, 1991: 120)

De acordo com Marie-Noël de Gary, Lalique recorria sempre aos exemplos «vivos» para criar os seus desenhos. Todavia, sabemos que o artista continha na sua biblioteca alguns exemplares de livros de gravuras (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 205), o que não significa que os tenha utilizado no seu processo de criação. Como tal, as suas joias seriam sempre projetadas e concebidas com base nos seus desenhos, cujos traços provinham diretamente da Natureza. Segundo Roger Marx, contemporâneo do artista, os seus desenhos estavam guardados num imenso arquivo, que constituía um verdadeiro “*Livre de Vérité*”<sup>25</sup> da sua obra (Marx *apud* Brumm, 2017/3: 13). Nesse arquivo, faltavam apenas os esboços da maioria das suas primeiras criações, que terão sido destruídos pelo próprio (Gary, 1991: 120).

---

<sup>25</sup> A expressão significa, literalmente, “Livro da Verdade”. A atribuição desse nome está muito provavelmente relacionada como o facto deste arquivo ter permitido desvendar algumas das ideias e processos de criação de Lalique.

*“[Os desenhos] armazenados em inúmeras caixas, misturados com esboços e desenhos preparatórios, compõe o “Livro da Verdade” do artista. (...) Estas confissões gráficas do seu trabalho diário proporcionam uma percepção sobre a evolução do homem, o seu desenvolvimento e progresso ao longo dos anos.” (Marx apud Brumm, 2017/3: 13)*

Nos dias de hoje tem-se conhecimento da existência de mais de cinco mil desenhos, distribuídos entre a *Société Lalique*, os familiares do artista e várias coleções públicas e privadas (Brumm, 2017/3: 13). Alguns desses desenhos, nomeadamente os mais técnicos, que seriam entregues aos artesãos, terão sido realizados por Chardon, segundo as instruções de Lalique (Gary, 1991: 124-125). No que diz respeito aos aspetos formais, os desenhos caracterizam-se sobretudo pela presença de cor, não sendo simples esboços feitos a grafite, embora hajam algumas exceções. Após o delinear dos traços principais, a coloração dos elementos era realizada, na maioria das vezes, a aguarela, sendo alguns desenhos mais elaborados do que outros (Barten, 1977: 92). Em alguns exemplos é possível observar a presença de linhas de orientação, feitas previamente ao desenho (Barten, 1977: 92), nomeadamente os eixos de simetria e as marcas de utilização do compasso (Brumm, 2017/3: 17). No caso das obras simétricas, era frequente o desenho conter apenas metade da peça representada (Barten, 1997: 92). Também era comum o artista servir-se de diferentes tonalidades para representar os relevos de uma peça, reforçando a tridimensionalidade das suas obras. Esses elementos, por vezes acompanhados de notas, deveriam ser interpretados pelos artesãos (Barten, 1977: 93). Os motivos presentes nos desenhos possuem diferentes níveis de estilização, permitindo-nos observar os vários métodos de representação aplicados pelo artista, que sabia sempre como tornar as suas obras equilibradas (Brumm, 2017/3: 17). Nesse sentido, nunca se deixou levar pelo excesso de detalhes, nem pelo excesso de simplicidade.

É importante referir que a grande maioria das obras corresponde detalhadamente ao desenho realizado, que, por sua vez, era feito à escala real (Barten, 1977: 92-93). Tal situação revela-nos como Lalique era exigente com os seus artesãos, insistindo na semelhança entre as peças e as suas ideias. Como já foi referido no ponto anterior, o artista dava instruções verbais aos seus colaboradores, mas, por vezes, também as realizava através de apontamentos nos desenhos, mencionando sobretudo os materiais e as técnicas a aplicar (Barten, 1977: 93). As anotações presentes nos desenhos também nos dão informações relacionadas com a datação das peças, um dado extremamente relevante se tivermos em conta que o artista raramente datava as suas obras (Barten, 1977: 94). Além disso, também é possível encontrar os nomes de alguns clientes (Barten, 1998: 120-23). Desta forma, podemos concluir que os desenhos são importantes não só pelo seu valor artístico, mas também enquanto documentos.

Embora alguns desenhos apresentem um aspeto mais simples ou estejam preenchidos por apontamentos, Lalique considerava esses projetos como obras de arte autónomas. Ou seja, para o artista, que durante vários anos trabalhou apenas como desenhador de joias, os seus desenhos também possuíam valor artístico e comercial. Como tal, era comum encontrá-los nas suas exposições, ao lado das peças que representavam. Muitos dos seus desenhos estiveram presentes nos salões parisienses entre os finais

do século XIX e os inícios do XX.<sup>26</sup> Atualmente, esses desenhos podem ser observados em diversas coleções, como a do Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa, ou a do Musée Lalique, em Wingen-sur-Moder.

### 2.2.1.3. Materiais e Técnicas

#### 2.2.1.3.1. Metais

Nas obras de René Lalique é possível encontrar diversos tipos de metais, incluindo ouro, prata, bronze, platina e alumínio (Barten, 1977: 69). O metal mais utilizado, sobretudo na elaboração das joias, foi o ouro, nomeadamente o ouro amarelo e, ocasionalmente, o ouro verde (Barten, 1998: 124). A prata também pode ser encontrada em algumas joias, embora surja com maior frequência nos objetos decorativos, tal como o bronze. A platina foi utilizada sobretudo para a produção de correntes, surgindo, todavia, em algumas peças realizadas entre 1893 e 1895 (Barten, 1977: 69). Segundo Sigrid Barten, Lalique recorreu ao alumínio para a criação de uma coroa, que seria utilizada na peça de teatro *Bérénice* (Barten, 1977: 69). É possível que este metal, devido à sua leveza, tenha sido utilizado noutras obras do mesmo género.

Para trabalhar os metais, sobretudo o ouro, Lalique recorria a um variado conjunto de técnicas. Na maioria das suas joias, o processo iniciava-se com o recorte das placas de ouro – geralmente com uma grossura entre 1,5 e 2,5 milímetros –, seguindo-se o delineamento do desenho na chapa, através da técnica de *ramolayé* (Barten, 1977: 71/1998: 124). De seguida, a peça era submetida à cinzelagem, uma das técnicas mais utilizadas pelo artista, na qual os relevos eram esculpidos ou moldados através de um cinzel (Barten, 1977: 71). Por vezes, também recorria à repuxagem, onde o metal era diretamente trabalhado com um martelo (Barten, 1977: 71). Além da criação de relevos, a cinzelagem permitia preparar a base da peça para receber os esmaltes (Barten, 1977: 71/1998: 124). A aplicação dessa matéria requeria que, por vezes, o ouro fosse perfurado ou serrado (Barten, 1977: 71) (fig. 1.16.). No que concerne à criação de figuras em alto relevo ou vulto perfeito, feitas inteiramente em ouro, Lalique terá recorrido a diferentes processos de fundição (Barten: 1977: 70). Segundo Barten, utilizou as técnicas de fundição centrífuga, fundição a areia e, com maior relevância, a fundição a cera perdida (Barten, 1977: 70). Estes processos foram também utilizados na criação de objetos decorativos, feitos maioritariamente em bronze.

Após a elaboração dos componentes das peças, estes eram conectados através de diferentes métodos. No que diz respeito aos elementos metálicos, a sua ligação era realizada através da soldadura, nomeadamente para a união de elos, dobradiças ou alfinetes (Barten, 1977: 71). Nas obras criadas com diferentes materiais, recorria-se à aplicação de rebites ou parafusos (Barten, 1977: 71). Estes últimos permitiam ao artista unir ouro e vidro numa única peça (Barten, 1977: 72).

---

<sup>26</sup> Na obra *The Paris Salons 1895-1914: Jewellery* de Alastair Duncan, é possível observar alguns desses desenhos.

### 2.2.1.3.2. Esmalte

O esmalte é uma das matérias mais representativas da obra de René Lalique. A sua variada gama cromática permitiu ao joalheiro demonstrar as suas habilidades enquanto pintor e colorista, através de composições harmoniosas, onde as cores acompanham os motivos, evidenciando a aura de cada peça. Entre 1895 e 1908, raras foram as obras em que o artista não recorreu à aplicação de esmaltes (Barten, 1998: 125). Desde o momento em que se apercebeu das possibilidades artísticas deste material, Lalique procurou libertar-se das restrições da joalheria tradicional, trocando a riqueza do pote de ouro – ou de diamantes – pela beleza do arco-íris. O artista não foi o primeiro, nem o único, a utilizar este material na sua época, no entanto, terá sido um dos principais responsáveis pela introdução de novos métodos.

O esmalte destaca-se sobretudo pelo seu aspeto vítreo e colorido. Quando aplicado nas peças de joalheria, nomeadamente sobre as estruturas metálicas, apresenta uma consistência pastosa, que resulta da mistura entre um pó de vidro e uma pequena quantidade de água ou óleo (Barten, 1998: 125; Newman, 1981). Após a aplicação dessa mistura, através de uma espátula ou pincel, a peça é levada ao forno, onde a ação do calor derrete a pasta, fazendo com que esta adira à superfície em que foi colocada (Barten, 1998: 125). O ouro é um dos metais mais adequados para este processo, uma vez que o seu elevado ponto de fusão permite que o esmalte se agarre sem que o metal derreta ou se expanda, não correndo o risco de estalar após o arrefecimento (Barten, 1998: 125). O nível de opacidade dos esmaltes depende dos elementos que são adicionados à sua composição, tal como a sua cor, que provém de diferentes óxidos metálicos (Barten, 1977: 72).

Relativamente aos métodos utilizados para a aplicação do esmalte, o artista recorreu sobretudo às técnicas de *champlevé* e *plique-à-jour*.<sup>27</sup> Na esmaltagem em *champlevé*, a superfície que recebe o esmalte é preparada previamente, sendo gravada e talhada até formar o desenho pretendido. De seguida, é aplicado o esmalte, que preenche as secções desenhadas no metal (Newman, 1981: 62; Speel, 1998: 22). Essas secções são formadas por finas paredes metálicas que, na maioria das obras, constituem a representação detalhada dos motivos. Nalguns casos, as paredes demarcam apenas os contornos, sendo o esmalte posteriormente talhado para incluir os restantes detalhes (Barten, 1998: 125) (fig. 1.20.). Lalique tinha preferência pelos esmaltes translúcidos, que além de permitirem uma maior reflexão da luz, deixavam antever os relevos gravados no ouro, conferindo uma maior textura aos elementos representados. Contudo, também aplicava tonalidades opacas, misturando, por vezes, mais do que uma cor, para criar diferentes efeitos (Barten, 1977: 72). Em algumas peças, nomeadamente as que continham uma base metálica mais fina, o artista aplicava uma segunda camada de esmalte no reverso para equilibrar a tensão e evitar a quebra (Barten, 1998: 125).

Quanto à técnica de *plique-à-jour*, o seu método de aplicação é semelhante à esmaltagem em *cloisonné*. Embora Lalique não tenha utilizado esta última (Barten, 1977: 72-73), é importante

---

<sup>27</sup> Embora existam algumas traduções destes termos, optámos por utilizar as definições originais, em francês, para evitar equívocos.

mencioná-la, pois permite uma melhor compreensão da primeira. A técnica de *cloisonné* assemelha-se, por sua vez, à de *champlevé*, no entanto, as secções onde o esmalte é colocado são criadas através de estruturas autónomas, posteriormente colocadas na base metálica. Essas secções encontram-se normalmente subdivididas em pequenos compartimentos, formando uma rede (Newman, 1981: 72). O método de *plique-à-jour* aproxima-se do *cloisonné*, diferenciando-se pela ausência da base. É criada uma estrutura metálica seccionada, onde o esmalte é colocado. Aquando da aplicação do esmalte e do seu processo de cozedura, a estrutura é acompanhada por uma folha de cobre, que é posteriormente retirada através de ácido nítrico (Newman, 1981: 242). O resultado final lembra um painel de vitrais em miniatura. Como tal, para que esta técnica alcance o seu máximo potencial, é necessário que o esmalte seja translúcido. A esmaltagem em *plique-à-jour*, desenvolvida por Cellini no século XVI, foi utilizada por Lalique sobretudo entre 1898 e 1905 (Barten, 1977: 73) (fig. 1.6., 1.9. e 1.18.).

O joalheiro deixou-se cativar pelo uso do esmalte, em parte pelas suas capacidades cromáticas, mas também pelos efeitos óticos que este permitia concretizar. Nesse sentido, deu especial atenção à utilização do esmalte iridescente, através do qual procurava reproduzir o efeito das opalas. Além disso, também costumava colocar pequenos segmentos de folha de prata ou ouro no esmalte de tons translúcidos, conferindo um maior brilho à peça (Barten, 1977: 72) (fig. 1.7. e 1.28.). O artista dedicou-se também a explorar as possibilidades escultóricas desta matéria. Nesse sentido desenvolveu uma nova técnica de aplicação do esmalte, cuja patente registou em 1891. Essa técnica consistia na utilização do esmalte para a criação de relevos e pequenas estatuetas, à semelhança daquilo que Lalique fez com o vidro uns anos mais tarde. Segundo Sigrid Barten, Lalique deixou instruções sobre a aplicação desta técnica, no entanto, não se tem conhecimento de obras em que tal tenha sido aplicada (Barten, 1977: 73). De acordo com Jean-Luc Olivié, este método seria aplicado através de um tipo de esmalte mais resistente, funcionando como uma transição entre o esmalte comum e o vidro (Olivié, 1991: 152).

### **2.2.1.3.3. Pedras Preciosas**

Outro dos aspetos mais característicos da obra de René Lalique encontra-se na utilização de gemas de cor, comumente, embora erradamente, denominadas de pedras semipreciosas.<sup>28</sup> Apesar da sua preferência por estas gemas, o artista também recorreu às pedras preciosas tradicionais para compor as suas joias, nomeadamente aos diamantes e às safiras. Lalique utilizava as gemas como forma de atribuir luz e cor às suas peças, procurando combiná-las com as tonalidades dos esmaltes (Barten, 1977: 74/1998: 126). Além da luz e da cor, também os efeitos óticos, característicos de algumas pedras, motivaram a sua escolha por parte do artista, que deu especial atenção à opala e à pedra-da-lua. Dessa forma, contrariamente àquilo que era praticado pelos restantes joalheiros, Lalique escolhia as gemas pelas suas propriedades estéticas, em detrimento do seu valor monetário. Como tal, a sua aplicação não era feita com o intuito de valorizar a obra monetariamente, mas sim artisticamente.

---

<sup>28</sup> Termo erróneo atribuído às pedras preciosas de valor monetário inferior.



Embora tivesse preferência pelas gemas de cor, Lalique nunca deixou de utilizar o diamante nas suas joias. Contudo, se inicialmente aplicava esta gema segundo os princípios da joalheria tradicional, mais tarde, por volta de 1895, passou a utilizá-la mais contidamente, apenas para salientar alguns detalhes (Barten, 1977: 74) (fig. 1.21.). A maioria dos diamantes surge lapidada em talhe brilhante ou rosa (Barten, 1977: 73), sendo também possível encontrar alguns exemplos em talhe oito-por-oito ou tipo dezasseis (Galopim de Carvalho, 1997: 365).

No que concerne às pedras de cor, Lalique recorreu a um variadíssimo conjunto de exemplares para a composição das suas joias. Desde a mais hipnotizante opala ao mais puro pedaço de quartzo, o artista serviu-se das pedras preciosas como um pintor se serve dos pigmentos e um vitralista se serve da luz. Ao longo da sua obra, denota-se uma preferência pela utilização de tons azuis e verdes (Barten, 1998: 126), através de pedras como a safira, a água-marinha e a esmeralda (fig. 1.19. e 1.20.).<sup>29</sup> As tonalidades de amarelo, laranja e castanho também surgem com alguma frequência, nomeadamente por intermédio do topázio, do diamante amarelo, do citrino e, mais esporadicamente, do olho de tigre, da opala cor de laranja e do zircão (Barten, 1977: 74) (fig. 1.8. e 1.32.). Por fim, é possível encontrar algumas pedras em tons de violeta, rosa e vermelho, mais concretamente o quartzo ametista,<sup>30</sup> a turmalina rosa e o rubi (fig. 1.14. e 1.27.).<sup>31</sup> As pedras que aqui mencionamos podem surgir em cabuchão<sup>32</sup> ou lapidadas. O tipo de lapidação pode variar entre o talhe coxim, *navette*, esmeralda, lágrima, oval e trapezoidal (Barten, 1977: 73; Galopim de Carvalho, 1997). Importa ainda mencionar a utilização do quartzo hialino (vulgo cristal de rocha), que surge sobretudo enquanto suporte escultórico (fig. 1.29.).

Lalique recorreu também às gemas opacas, utilizadas na sua maioria para a elaboração de camafeus e elementos escultóricos (Barten, 1977: 73-74). Como tal, é frequente encontrar este tipo de pedras na representação de rostos e bustos femininos, sobretudo devido ao aspeto suave que estas adquirem ao serem matizadas, assemelhando-se à textura da pele (Barten, 1998: 126). Essa suavidade também contribui para o semblante misterioso e sereno das figuras representadas. Neste grupo encontram-se gemas como o crisoprásio, a calcedónia, o jade e o ónix, por vezes também utilizados em cabuchão (Barten, 1977: 74) (fig. 1.6.).

Entre as pedras de cor utilizadas por Lalique, existem dois tipos de gema que se destacam, não só pela sua aparência, mas também pela frequência com que surgem nas joias do artista. Referimo-nos à opala e à pedra-da-lua, famosas pelos seus efeitos óticos, que lhes atribuem uma aura enigmática, cativando até os olhares mais distraídos. No caso da pedra-da-lua, esta pode ser encontrada em duas variedades: a pedra-da-lua arco-íris e a adulária. Na primeira, o contacto com a luz permite a refração das cores azul e violeta. Enquanto que na vertente adulária, cujo efeito é denominado de adularescência

---

<sup>29</sup> As esmeraldas tornam-se menos presentes a partir de 1895, ressurgindo nalgumas peças em 1908 (Barten, 1977: 74).

<sup>30</sup> Surge com maior frequência entre 1895 e 1900 (Barten, 1977: 74).

<sup>31</sup> Muito raramente utilizado. Após 1895 surge apenas uma vez (Barten, 1977: 74).

<sup>32</sup> Muito frequente entre 1895 e 1897 (Barten, 1977: 74).

(Galopim de Carvalho, 1997: 369), a pedra apresenta um brilho leitoso e nacarado, que gera uma imagem aveludada e nebulosa. Devido às suas características estéticas, estas pedras foram frequentemente utilizadas em obras relacionadas com o tema da noite, sobretudo entre 1898 e 1903, surgindo maioritariamente em cabuchão (Barten, 1977: 74).

Quanto à opala, esta foi, sem dúvida, a pedra que mais marcou a joalheria de René Lalique, tornando-se até no motivo de poemas.<sup>33</sup> Utilizadas sobretudo entre 1898 e 1903 (Barten, 1998: 126), as opalas sobressaem pela multiplicidade de cores que apresentam e pela instabilidade destas, que variam consoante a intensidade e a direção da luz. O efeito que apresentam designa-se por iridescência e terá fascinado o artista ao ponto de este procurar reproduzi-lo noutros materiais, como o esmalte e o vidro. A relação entre Lalique e as opalas tornou-se ainda mais relevante devido às superstições associadas a esta pedra, que, até então, fizeram com que os joalheiros evitassem a sua utilização (Barten, 1977: 74). Nas joias do artista, é frequente encontrar as opalas em formato de cabuchão, embora também possam surgir esculpidas, substituindo, por vezes, a aplicação de esmaltes (Barten, 1998: 126) (fig. 1.22. e 1.17. e 1.28.).

Relativamente aos métodos de aplicação das gemas, Lalique utilizava vários tipos de suporte. No que diz respeito aos diamantes, eram aplicados sobre bases de ouro, prata ou platina, de forma a reforçar o seu brilho; de seguida, realizava-se a cravação, que podia ter um formato quadrangular (*carré*), poligonal ou redondo (Barten, 1977: 76). Para as pedras de cor, o artista recorria frequentemente à cravação em caixa ou moldura, na qual as pedras eram envolvidas por uma estrutura metálica sem base, permitindo um melhor aproveitamento da luz (fig. 1.19.). As pedras colocadas em suspensão também podiam ser suportadas por uma moldura, sendo que, por vezes, era utilizado apenas um parafuso (fig. 1.20. e 1.24.).

#### **2.2.1.3.4. Pérolas e Madrepérola**

Da mesma forma que utilizou as pedras preciosas, René Lalique também recorreu às pérolas para adornar e completar as suas joias. Sobretudo entre 1893 e 1895 terá utilizado as pérolas tradicionais nas suas composições (Barten, 1977: 75). Entretanto, em 1897, começou a introduzir as pérolas barrocas e em forma de lágrima, que ficavam, geralmente, penduradas na base da peça (Barten, 1977: 75). Este tipo de arranjo era muito frequente na joalheria renascentista do século XVI, da qual o artista terá retirado alguma inspiração (Barten, 1977: 75). Por volta de 1903, Lalique terá recuperado a utilização das pérolas tradicionais, aplicando-as sobretudo em gargantilhas, pulseiras e anéis (Barten, 1977: 75) (fig. 1.15., 1.23. e 1.34.). Segundo Galopim de Carvalho, todas as pérolas utilizadas pelo artista, tanto as regulares como as barrocas, eram naturais (Galopim de Carvalho, 1997: 371). Contudo, temos

---

<sup>33</sup> “Huitième Gemme – CCXI” é, muito provavelmente, o mais famoso desses poemas. Faz parte da obra *Les Paons*, de Robert Montesquiou (*vide* anexo 2.2.).

conhecimento da existência de um anel, leiloado em novembro de 2017 pela Christie's,<sup>34</sup> cuja legenda indica a utilização de uma pérola de cultura.<sup>35</sup> Lalique recorreu também à madrepérola para a representação de alguns motivos, nomeadamente flores e animais. Este material terá sido utilizado apenas entre 1903 e 1904 (Barten, 1977: 75).

Quanto aos métodos de suporte, as pérolas terão sido aplicadas do mesmo modo que as pedras preciosas, sendo que, na sua maioria, surgem penduradas através de um parafuso. A madrepérola, por outro lado, terá sido aplicada enquanto matéria escultórica.

### 2.2.1.3.5. Marfim e Chifre

O marfim tem sido utilizado na criação de joias desde a Pré-História. A sua durabilidade e maleabilidade fizeram com que este material se tornasse frequente na joalheria e na ourivesaria, devido à flexibilidade que proporciona na criação de elementos escultóricos (Barten, 1977: 76). Entretanto, nos finais do século XIX, o movimento *Art Nouveau* revitalizou a aplicação desta matéria, através de novos formatos e da sua conjugação com outros materiais (Barten, 1977: 76; Newman, 1981: 167). Philippe Wolfers, joalheiro da *Art Nouveau* belga, terá sido o primeiro a aplicar o marfim nas suas criações (Barten, 1977: 76). René Lalique seguiu o seu exemplo, começando por aplicar o marfim em objetos decorativos, nomeadamente na capa de música *A Valquíria*, apresentada ao público em 1894. É possível que os *netsukes*<sup>36</sup> japoneses, difundidos pela tendência japonista, tenham inspirado os artistas desta época a aplicar o marfim nas suas obras (Barten, 1977: 76).

Na joalheria, Lalique terá aplicado este material pela primeira vez por volta de 1897, na criação de um conjunto de pentes. Nos dois anos seguintes, introduziu-o em pendentes, broches e diademas, frequentemente acompanhado por esmaltes, ou coberto por uma patina colorida (Barten, 1977: 76) (fig. 1.24., 1.26. e 1.30.). A partir de 1900, o marfim surge com maior regularidade nas suas peças, embora comece a ser substituído pelo vidro por volta de 1904 (Barten, 1977: 76; 1998: 126). Um dos melhores exemplos da sua utilização por Lalique é o diadema *Orquídeas* (fig. 1.8.). Na elaboração dessa obra, o artista recorreu ao ácido fosfórico para aumentar a flexibilidade do marfim, de modo a conseguir moldá-lo à forma pretendida, para de seguida esculpir os pormenores. Lalique trabalhava o marfim com tal mestria que, por vezes, este se tornava translúcido, deixando transparecer a luz ou, em alguns casos, a tonalidade do esmalte intencionalmente aplicada na sua base (Barten, 1998: 130).

---

<sup>34</sup><https://www.christies.com/lotfinder/jewelry/an-art-nouveau-cultured-pearl-and-enamel-6091561-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=6091561&sid=1fdc5d4f-0002-41f3-b093-2824d5ad296c>

<sup>35</sup> É possível que esta pérola tenha sido adicionada posteriormente.

<sup>36</sup> Pequenas estatuetas de origem japonesa, esculpidas em marfim ou madeira e, por vezes, noutros materiais. Serviam para segurar as cordas que suportavam o *inrō*, uma bolsa/caixa que se colocava no cinto. “[...] /os habitantes da cidade] traziam consigo muitos dos seus objetos pessoais numa variedade de recipientes que ficavam suspensos nos seus cintos, através de cordões. Os cordões, que normalmente eram duplos, eram colocados atrás do cinto e, de modo a evitar que estes escorregassem, um netsuke era atado no seu extremo superior.” (Earle, 1980 :3)

Os elementos de marfim eram normalmente emoldurados por estruturas de ouro ou prata (fig. 1.21. e 1.26.), podendo também surgir sem moldura. Esta matéria foi utilizada na criação de figuras em alto relevo e vulto perfeito, mas também em placas de baixo relevo, representando maioritariamente a figura humana (fig. 1.20. e 1.21.). É bastante provável que todos estes elementos tenham sido concebidos com apoio do pantógrafo redutor, sobretudo nos casos em que o mesmo modelo surge em peças diferentes (Barten, 1977: 76). De acordo com Rui Galopim de Carvalho, o marfim utilizado por Lalique terá sido sempre o de elefante (Galopim de Carvalho, 1997: 370).

Contrariamente ao marfim, o chifre tem tido uma presença mais reduzida na criação artística, sendo maioritariamente utilizado em objetos de adorno utilitários, como botões e cintos (Barten, 1977: 77). Apesar disso, este material assemelha-se bastante ao marfim, sendo até mais suave e fácil de manejar (Barten, 1977: 77). René Lalique terá sido o responsável pela difusão do chifre na joalharia, tendo apresentado a sua primeira peça neste material em 1896. O artista deixou-se cativar pela sua maleabilidade e transparência, utilizando-o sobretudo na criação de pentes e acessórios de cabelo, mas também nouro tipo de joias e objetos utilitários (fig. 1.8. e 1.36.) (Barten, 1977: 23, 77). Na maioria das suas peças, Lalique recorreu ao chifre de búfalo, proveniente da Índia e da América do Sul. Existem, contudo, algumas obras realizadas em chifre de bovino europeu e de rinoceronte (Barten, 1977: 77).

Este material podia ser modificado por ação do calor, da água ou através do contato com químicos. No primeiro caso, o calor tornava o chifre mais flexível, permitindo o melhor manuseamento deste (Barten, 1977: 77). A água, por sua vez, era utilizada para mergulhar as placas de chifre, com o intuito de as amolecer para que a camada superior fosse retirada. Após a secagem estas apresentavam uma maior transparência e uniformidade (Barten, 1977: 77). Por fim, a adição de diferentes soluções químicas na água provocava alterações na cor do chifre, que podia tornar-se castanho, branco, amarelo, cinzento ou dourado, consoante os elementos utilizados (Barten, 1977: 77). Após as modificações desejadas, este era trabalhado através da serra e do bisturi (Barten, 1977: 77). Nos objetos com dentes, era frequente os motivos prolongarem-se através destes, tornando-os parte integrante do desenho (Barten, 1998: 130). Às estruturas de chifre, Lalique acrescentava outros materiais, nomeadamente o marfim e o ouro, através da aplicação de rebites e parafusos (Barten, 1977: 77). O artista utilizou este material até ao ano de 1908 (Barten, 1998: 130). Além do marfim e do chifre, Lalique terá também empregado em algumas obras a carapaça de tartaruga, nomeadamente em acessórios de cabelo. Todavia, esta matéria surge muito raramente (Barten, 1977: 77).

#### **2.2.1.3.6. Vidro**

As primeiras experiências de René Lalique no campo do vidro realizaram-se nos inícios da década de 1890, muito provavelmente, no seguimento das suas pesquisas em torno do esmalte (Olivié,

1991: 152).<sup>37</sup> Por volta de 1893, o artista já dominava esta matéria o suficiente para criar as suas próprias obras, tendo algumas sido expostas no *Salon* de 1895 (Vever, 2001: 1224). Antes de Lalique, o vidro já era utilizado na joalheria, mas apenas enquanto substituto de pedras preciosas. A sua obra veio mudar isso, introduzindo o vidro na joalheria enquanto um elemento autónomo, cuja utilização ia além da simples simulação de outros materiais. Assim, o artista recorreu ao vidro para criar os mais diversos elementos escultóricos, que, gradualmente, tomaram o lugar do marfim e do cristal de rocha.

Foram vários os motivos que levaram Lalique a empregar o vidro nas suas obras. Por um lado, a maleabilidade deste material, que lhe permitia criar as suas peças exatamente como as imaginava (Lalique, M., Lalique, M.C., 1977: 30). Por outro lado, a sua transparência, que lhe possibilitava uma enorme quantidade de efeitos de luz, algo que sempre atraiu o artista (Lalique, M., Lalique, M.C., 1977: 158). Além disso, o vidro era também mais acessível que os restantes materiais. Como tal, a sua aplicação era uma forma de garantir a plasticidade e o carácter estético das obras através de um meio menos dispendioso (Marcilhac, 1989: 186). O vidro era usualmente prensado em moldes que continham o formato desejado, podendo, também, ser moldado através do processo de cera perdida (Marcilhac, 1989: 176). Após o arrefecimento, os elementos poderiam ainda ser gravados ou talhados, reforçando alguns detalhes (Brunhammer, 1998: 21) (fig. 1.9. e 1.31.). Algumas peças eram talhadas em ambas as faces, o que lhes conferia uma maior profundidade (Barten, 1998: 140).

Lalique utilizava um tipo de vidro incolor, próximo do cristal (Barten, 1977: 75). Como tal, recorria frequentemente a algumas técnicas de trabalho a frio para aumentar o aspeto decorativo das suas peças, nomeadamente a matização, o corte, a esmaltagem e a aplicação de patinas (Brunhammer, 1998: 21). No que concerne à esmaltagem, esta poderia ser realizada sobre o vidro ou, mais frequentemente, numa placa de ouro que seria colocada no reverso. Neste último caso, as cores do esmalte, ao refletirem a luz, originavam diversos efeitos, tanto ao nível da cor, como da tridimensionalidade dos motivos (Possémé, 1991: 140) (fig. 1.31. e 1.34.). Este método era sobretudo indicado para a representação de paisagens, tendo sido utilizado por Lalique, maioritariamente, entre 1897 e 1900 (Barten, 1977: 75). Era comum o esmalte utilizado ser em tons opalinos, o que conferia ao vidro, e à obra, um aspeto mais hipnotizante (Barten, 1998: 138).

A partir de 1900, o vidro tornou-se cada vez mais comum nas obras de Lalique (Possémé, 1991: 140). Por volta de 1905, a sua utilização já ultrapassava a do marfim (Barten, 1998: 140). Terá sido também nesse ano que o artista desenvolveu um novo método para aplicar este material, através da adição de uma segunda placa de vidro, em tons mais escuros. Essa placa era colocada sob uma primeira, que incluía o relevo. A diferença cromática originava um maior efeito espacial (Barten, 1977: 75). Em 1908, Lalique iniciou a produção de um novo género de joias, formado apenas por placas de vidro prensado, decoradas em baixo-relevo e adossadas a uma base metálica (Barten, 1977: 75). Nos anos que

---

<sup>37</sup> A patente que Lalique registou em 1891 permitia a criação de elementos em esmalte muito semelhantes ao vidro. É muito provável que tal o tenha incentivado a explorar a utilização deste último.

se seguiram, surgiu ainda outro tipo de peças, formadas por medalhões de vidro e acompanhadas por fios de seda (anexo 3.1., obra 16.). Estas joias marcaram o período de transição do artista entre a joalheria e o vidro. Todavia, pela sua simplicidade, o interesse que obtiveram do público foi reduzido (Barten, 1998: 140).

Através destes jogos de luz e profundidade, o vidro permitiu a Lalique aumentar a expressividade das suas obras. O artista conhecia e dominava magistralmente os materiais que utilizava. Contudo, o vidro levou-o mais além. Essa substância metamórfica tomou a forma dos seus sonhos sob a luz do mundo real. Através dela, Lalique captou a fisionomia dos motivos, a sua essência e o seu fulgor. No entanto, se por um lado desvendou o mistério que guardavam os serenos gestos pétreos das suas figuras, por outro, renovou a sua aura enigmática, concedendo-lhes um véu aparentemente transparente (fig. 1.9.).

#### **2.2.1.4. Características Estéticas**

##### **2.2.1.4.1. Estruturas e Formas**

As inovações que René Lalique introduziu na joalheria não se deram apenas ao nível técnico, sendo igualmente visíveis nas formas e características estéticas das suas obras. Embora algumas dessas modificações tenham sido o resultado natural da aplicação de novos materiais, outras derivaram diretamente da mão do artista. A convergência desses novos elementos começou por se revelar nas estruturas das peças, um dos primeiros aspetos apreendidos por aquele que as observa. Acima de tudo, independentemente da forma, as joias de Lalique foram, e são, sinónimo de equilíbrio e harmonia. A sua joalheria é fruto de um complexo trabalho mental, focado no estudo das formas, que procura colher os traços essenciais de cada elemento. *“Ele é capaz de adicionar gradações e nuances, atenuando ou reforçando os efeitos ao seu gosto, sem nunca cair no erro da escassez ou do excesso”* (Beaunier apud Brumm, 2017/3: 17).

Nas obras de Lalique é possível encontrar um diversificado conjunto de estruturas, que podem ser divididas em dois grupos. Por um lado, as peças de maior conteúdo escultórico, nas quais a estrutura toma a forma dos motivos (fig. 1.6.). Por outro lado, as peças mais elementares, em que os motivos são envolvidos por uma moldura (fig. 1.30). Essas molduras desempenham um papel crucial na identificação iconográfica de algumas figuras, funcionando como um complemento ornamental, que poderá indicar um tempo histórico, um espaço geográfico ou uma referência literária (Barten, 1977: 90). As molduras, feitas sobretudo em ouro esmaltado ou através de aglomerados de diamantes, representam maioritariamente motivos vegetalistas. A sua utilização ter-se-á tornado mais frequente a partir de 1897-98 e terá resultado de uma maior inspiração na joalheria renascentista (Barten, 1977: 90) (fig. 1.2.). De entre os formatos geométricos utilizados pelo artista, destacam-se os triângulos (fig. 1.13.) e os retângulos (fig. 1.22.) (Barten, 1977: 90). A geometrização das suas obras é reforçada a partir de 1908, quando inicia a produção de joias em vidro.

A maioria das peças criadas por Lalique, sobretudo entre 1897 e 1903, apresenta uma composição assimétrica, em muito devido aos elementos representados, mas também por influência da sinuosa *Art Nouveau* (Barten, 1977: 90) (fig. 1.23 e 1.24.). Existem, todavia, várias obras de estrutura simétrica, nomeadamente broches e peitorais (Barten, 1977: 91) (fig. 1.27. e 1.28). Sobre a estrutura das suas joias, importa ainda referir a importância dada aos reversos, onde eram representadas algumas figuras, quase sempre de acordo com o tema da peça (Barten, 1977: 90). Essas figuras eram usualmente gravadas em ouro, sendo por vezes acompanhadas por esmalte ou pela face oposta das pedras preciosas, quando o tipo de cravação escolhida o permitia (fig. 1. 32.). Em alguns casos também é possível encontrar o reverso trabalhado em marfim. Esta característica confere um maior valor artístico às joias, revelando como todos os detalhes eram tidos em consideração.

#### **2.2.1.4.2. Elementos Escultóricos**

A aplicação de elementos escultóricos é uma das características estéticas de maior destaque na obra de René Lalique. Através da escultura, o artista diferenciou as suas peças da joalheria tradicional. Recorreu aos altos e baixos relevos, mas também ao vulto perfeito. Utilizou a tridimensionalidade não só nas figuras centrais, mas também nos elementos secundários (Barten, 1977: 91). Além de um maior efeito plástico, a escultura permitiu-lhe conferir maior profundidade às suas obras, nomeadamente na representação de paisagens. Para tal, os relevos eram utilizados no primeiro plano da imagem, contrastando com um segundo plano, usualmente em esmalte, e aumentando o efeito espacial (Barten 1977: 91). Por volta de 1904-06, Lalique desenvolveu um novo método para aumentar o efeito escultórico das suas peças, que consistia no trabalhar do vidro, ou do cristal de rocha, em ambas as faces – talhe e entalhe (Barten, 1977: 91).

Na criação destas esculturas e relevos, o artista serviu-se de uma ferramenta que, até então, havia sido utilizada apenas por medalhistas. Trata-se do pantógrafo redutor, já mencionado no ponto 2.2.1.2. este capítulo. Lalique utilizou esse instrumento a partir de 1893, garantindo a semelhança entre os desenhos e as peças. Antes desse ano, recorrera aos métodos tradicionais de talhe. O processo iniciava-se com a criação dos relevos em cera ou gesso, numa dimensão superior à da peça, o que permitia um maior trabalho dos detalhes (Brunhammer, 1998: 21). De seguida, o molde era colocado numa das extremidades do pantógrafo, onde uma agulha seguia os contornos do desenho. Na face oposta, um cortador de metal recreava os relevos do molde no material que seria colocado na joia, usualmente uma placa de ouro. O desenho era recriado numa escala menor, sendo transferido através de um sistema formado por alavancas e roldanas (Barten, 1998: 137).

Os componentes escultóricos terão surgido na obra de Lalique por influência da arte renascentista, como tal, é natural que as suas figuras apresentem traços classicistas. Simultaneamente, a utilização de entrelaçados e linhas sinuosas permite contextualizar as suas peças com a arte do seu tempo (Knowles, 2011: 22). Dos motivos representados destaca-se a figura humana, nomeadamente a mulher,

que desempenhou um papel central na obra do artista (fig. 1.18. e 1.26). A forma como utilizou o corpo feminino em conjunto com a iconografia mitológica revela, segundo Henri Vever, a influência de Etienne Delaune e Ducerceau, ambos artistas da Renascença (Vever, 2001: 1235). Desde esse período que a aplicação da figura humana em joalheria caíra em desuso, motivo pelo qual a sua utilização levantou algumas questões no seio da crítica artística do *fin-de-siècle*. Albert Fouquet terá sido o primeiro a recuperar este motivo, em 1883. Todavia, não o aplicou com a mesma habilidade e frequência que Lalique (Brumm, 2017/2: 40). Este último revelou as suas capacidades escultóricas ao criar figuras transcendentais, de rostos enigmáticos e auras celestes, tão leves que anulam a rigidez do material. Essa ligação entre os motivos e as matérias foi algo que Lalique soube fazer com tamanha mestria, articulando os materiais para reforçar as características dos elementos representados. Fê-lo não só ao retratar a figura humana, mas também a fauna e a flora, que acompanharam sempre a sua obra. *“Lalique adquiriu assim um raro nível de harmonia entre a intenção e a realização, entre formas, materiais e ornamentos opostos”* (Brunhammer, 1998: 35).

As figuras de Lalique são frequentemente acompanhadas por ornamentos, que também se inserem no campo escultórico. Embora sejam maioritariamente vegetalistas, é possível encontrar a presença de ornamentos relacionados com determinada época histórica, como a Idade Média (fig. 1.15. e 1.20.), ou região geográfica, como o Japão. Estão presentes sobretudo nas molduras, como já mencionámos anteriormente.

#### **2.2.1.4.3. Cor e Luz**

Juntamente com a dimensão escultural, a cor e a luz permitem que as joias de Lalique se destaquem das dos restantes joalheiros, brilhando como opalas numa montanha de diamantes. Os esmaltes, as pedras preciosas e o vidro forneceram ao artista uma paleta variada, que este soube utilizar para complementar as suas obras, reforçando o seu naturalismo, bem como o seu lado mais fantasioso. Além da cor, estes materiais deram-lhe a capacidade de controlar um novo recurso, a luz. Através dos efeitos de transparência e luminosidade, Lalique manuseou a luz, como se de um material se tratasse, dando forma à sua energia.

Nas suas joias deu preferência aos tons frios, nomeadamente o azul, o verde, o violeta e o branco (Barten, 1977: 91). As tonalidades iridescentes também receberam um lugar de destaque, resultando sobretudo da aplicação de opalas (fig. 1. 11.). É igualmente comum encontrar obras de coloração mais leve, devido à utilização de marfim, pérolas, cristal de rocha e vidro incolor (fig. 1.29.). Por outro lado, a junção do ouro com o chifre originou peças em tons mais amarelados (fig. 1.8.). A combinação cromática mais comum nas joias de Lalique é formada pelo verde e o azul, as duas cores mais frequentes na natureza (fig. 1.7.). Essa combinação era aplicada através dos esmaltes, sendo complementada por pedras preciosas, como a água-marinha ou o crisoprásio (fig. 1.6.). O artista recorreu às cores sempre



com ponderação, sabendo misturá-las com harmonia, como, aliás, fazia com os restantes componentes das suas peças (Barten, 1977: 91).

A luz foi um elemento que tentou dominar durante toda a sua carreira, não só enquanto joalheiro, mas também enquanto mestre do vidro. Através dos esmaltes em *plique-à-jour*, da utilização do vidro, e das pedras preciosas translúcidas e transparentes, Lalique procurou captar a luz e agarrá-la enquanto parte das suas obras (fig. 1.9.). Ao utilizar a luz, conseguiu dar uma nova vida às suas personagens, como se além das suas formas, representasse também a sua alma. Nas palavras de Marie-Odile Briot:

*“O seu génio reside em transformar a joalheria, a arte da luz, numa passagem pela matéria em si (...) as joias de Lalique não brilham, elas irradiam a luz.”* (Briot, 1998: 77-78)

#### **2.2.1.5. Conclusão: a Criação da Joia Moderna**

*“Antes de Lalique, a joalheria (bijouterie) era apenas ouro, prata, pérolas, diamantes, e pedras preciosas”* (Brunhammer, 1998: 8). Depois de Lalique, a joalheria alcançou uma nova dimensão. Como se levada pelo coelho branco ao país das maravilhas, de lá regressou com novas formas e cores, trazendo consigo também as criaturas desse cosmos alternativo. O artista começou por aprender os métodos tradicionais, familiarizando-se com os materiais e dominando as técnicas. A mestria que alcançou uniu-se ao seu espírito curioso e irrequieto, resultando num período de experimentação frenética, numa busca incessante por algo completamente novo. Assim, Lalique revolucionou a joalheria, abrindo novas portas e revelando possibilidades nunca antes equacionadas.

Essa revolução deu-se sobretudo pelos seguintes fatores: a utilização de materiais menos comuns em joalheria, a conjugação desses e de outros materiais de forma inovadora, a introdução de uma nova dimensão escultórica, a importância dada à luz e à cor, e, por fim, a conceção de um amplo e diversificado universo temático, onde o real e o sobrenatural se fundem (Barten, 1998: 120). Foi assim, através de todos os elementos descritos ao longo deste subcapítulo, que o artista se destacou dos seus pares e agitou o mundo da joalheria, mudando a criação de joias para sempre. Pelas mãos de Lalique, a joia deixou de ser um simples complemento do vestuário para se tornar uma verdadeira obra de arte. O valor monetário das matérias utilizadas foi posto de lado, dando lugar ao valor artístico. Assim, os aspetos estéticos receberam uma importância renovada, permitindo a aplicação de materiais mais modestos, como o chifre ou as gemas de cor, ditas semipreciosas. Os diamantes, frequentemente posicionados no centro das peças, tomaram um papel secundário, nomeadamente enquanto pontos de brilho. Em suma, Lalique procurou revelar todo o potencial artístico da joia, mostrando como esta poderia ser muito mais que um mero aglomerado de metais e pedras preciosas. *“Graças a ele, a joia tornou-se arte novamente; (...)”* (Vever, 2001: 1248).

Na criação das suas peças, o artista soube coordenar os materiais com os temas retratados (Possémé, 1991: 136). Dessa forma, não só aumentou o efeito estético e artístico, como amplificou a aura das personagens e dos motivos representados, dando vida a um novo mundo. A esse mundo,

também explorado nas suas obras de vidro, dedicaremos o terceiro capítulo da presente dissertação. O conhecimento das influências e dos temas abordados na obra de Lalique será, com certeza, um potenciador do seu encanto.

## **2.2.2. René Lalique enquanto Mestre do Vidro**

### **2.2.2.1. Uma Segunda Carreira**

*“O vidro sempre esteve no pensamento de Lalique, e ele até já tinha começado as suas experiências há algum tempo, tendo descoberto naquele material dúctil, mas ainda assim firme, tão fácil de modelar como o metal, uma fonte de potencial inesperado.”* (Geffroy *apud* Olivié, 1998: 166)

René Lalique dedicou-se à arte do vidro na mesma medida em que o fez com a joalheria, realizando um sem número de experiências e procurando conhecer todas as suas possibilidades. Foram vários os motivos que o levaram a colocar o vidro em primeiro lugar, utilizando-o com crescente frequência, tanto nas suas joias, como na criação de objetos decorativos. Além de ser bastante maleável e possibilitar a criação das mais diversas formas, era também mais resistente e menos dispendioso que outros materiais, o que permitia uma redução nos custos de fabrico (Marcilhac, 1989: 186). Através do vidro, Lalique pôde rentabilizar o seu trabalho, utilizando o mesmo modelo para criar um número de peças mais elevado. Algo que lhe permitiu não só reduzir o valor dos objetos peças, alcançando um público mais abrangente, mas também obter quantias mais avultadas do que aquelas que obtinha com a venda das suas joias. Estas questões serão abordadas com maior detalhe no capítulo IV.

As técnicas que o artista utilizava na criação de joias, nomeadamente o esmalte, deram-lhe os conhecimentos necessários para se iniciar na exploração do vidro (Marcilhac, 1989: 157-158). Neste sentido, instalou um forno no ateliê da Rue Thérèse, onde deu início às suas experiências, ainda nos inícios da década de 1890 (Leite, 2008: 119). Entre 1890 e 1892, Lalique fez algumas peças de vidro em diferentes formatos, incluindo jarras, cálices e pequenas esculturas (Vever, 2001: 1226). Jules Henrivaux, diretor da *Manufacture Nationale de Saint-Gobain*, demonstrou um grande interesse nestas experiências e, como tal, terá fornecido ao artista os blocos de cristal de que este necessitava (Marcilhac, 1989: 158). Também Léon Appert, mestre vidreiro de grande técnica, tê-lo-á guiado nestas ocasiões (Marcilhac, 1989: 158). O êxito dos resultados obtidos foi claro, uma vez que o vidro se tornou num dos materiais de eleição de Lalique. Como tal, no *Salon* de 1895, ao lado das suas joias, estiveram também presentes as suas primeiras peças em vidro, incluindo alguns vasos, uma cabeça de São João Baptista decapitado, um painel decorativo com um casal de centauros, um cálice e um camafeu com uma figura feminina (Vever, 2001: 1226). Esses objetos foram realizados através das técnicas de vidro fundido e de cera perdida (Marcilhac, 1989: 176).

Em 1898, a aquisição da propriedade em Clairefontaine permitiu ao artista a construção de um segundo forno, adequado à produção de peças de maiores dimensões. Foi também por volta desse ano

que começou a criar um novo tipo de objetos, resultantes de uma espécie de fusão entre a joalheria e o vidro (fig. 1.37 e 1.38). Este último era soprado, ainda incandescente, para o interior de uma estrutura metálica, à qual se adaptava (Leite, 2008: 97-98). Esse gênero de peças foi produzido até cerca de 1901 (Leite, 2008: 10), sendo pouco comum devido à dificuldade da sua realização (Olivie, 1998: 170). Terá sido nessas peças que o artista aplicou, pela primeira vez, o vidro opalescente (Elliot, 2013: 24). Em 1902, Lalique utilizou o vidro num novo formato. O artista recorreu a este material para a elaboração da porta principal do seu edifício em Cours la Reine, associando-o à arquitetura (Marcilhac, 1989: 175). Este modo de aplicação terá sido utilizado esporadicamente até à segunda metade da década de 1920, quando o artista se dedicou à decoração de interiores, passando a utilizar o vidro decorativo com maior frequência.

O verdadeiro ponto de viragem na sua carreira deu-se por volta de 1907, quando François Coty lhe pediu que criasse os rótulos dos seus perfumes (Brumm, 2017/4: 10). Após alguns exemplares em papel, o artista produziu um rótulo em vidro para o perfume *L'Effleurt* (Marcilhac, 1989: 67) (fig. 1.40.). O sucesso obtido, e o gosto pelo trabalho em vidro, levaram-no a propor a Coty que o encarregasse não só da conceção dos rótulos, mas também dos frascos (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 212). Inicialmente, os frascos eram fabricados pela *Legras et Cie.*, uma vez que Lalique não possuía meios para uma produção em larga escala (Knowles, 2011: 37). Entretanto, no outono de 1908, alugou um espaço em Combs-la-Ville, onde instalou os equipamentos necessários para uma produção semi-industrial, incluindo uma máquina automática, proveniente da Alemanha, destinada ao fabrico de garrafas (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 212). A produção iniciou-se em 1909. Esta parceria entre Lalique e Coty deu origem a um novo conceito no mundo da perfumaria. O artista atribuía a cada frasco as características do líquido que lhe estava destinado, conectando o produto à embalagem (Brunhammer, 1998: 46). No caso de *L'Effleurt*, o rótulo apresenta uma figura feminina em florescimento, personificando o aroma do perfume (Olivie, 1998: 177). Assim, Lalique transformou um objeto do quotidiano num objeto artístico, atribuindo ao perfume uma nova dimensão plástica (Marcilhac, 1989: 69). A comercialização do perfume em frascos decorados para o efeito mudou não só a forma como este era embalado, mas também como era adquirido, tornando-o num objeto mais apelativo.

O artista soube adaptar-se à produção industrial sem que tal deteriorasse o teor artístico das suas obras. As palavras de Henri Clouzot ilustram com clareza o sucesso da sua abordagem:

*“(...) trata-se, na verdade, de uma lição e um exemplo, numa altura em que quase todos os nossos designers franceses se recusam a introduzir beleza nos objetos do dia-a-dia, observar um mestre como Lalique (...) aplicar técnicas de produção massificada às suas mais puras criações, sem reduzir a sua originalidade, elegância ou acabamento.”* (Henri Clouzot *apud* Brumm, 2017/4: 5)

Os frascos eram produzidos em diferentes tamanhos e modelos (Marcilhac, 1989: 65). Além de Coty, outras perfumarias também recorreram a Lalique, como a *Roger et Gallet* e a *Guerlain*, por

exemplo (Elliott, 2013: 26) (fig. 1.40., 1.41., 1.43. e 1.50.). Existiam ainda alguns exemplares comercializados pelo artista na sua própria loja, que podiam ser adquiridos por qualquer pessoa (Marcilhac, 1989: 70). É importante mencionar que, apesar das vantagens económicas associadas à produção massificada, o principal objetivo de Lalique era explorar novas hipóteses criativas, através de novos materiais (Olivié, 1991: 156). Nesse sentido, em 1911, realizou a sua primeira exposição inteiramente dedicada ao vidro, onde exibiu os seus frascos de perfume e outros objetos decorativos de vários géneros, realizados maioritariamente com recurso à técnica de cera perdida (Leite, 2008: 10).

A partir deste período, Lalique passou a dedicar-se por completo às obras em vidro (Marcilhac, 1989: 46). Nesse mesmo ano, elaborou um conjunto de placas decorativas, destinadas à fachada de um edifício em Nova Iorque, demonstrando, mais uma vez, o seu interesse pela criação de obras de maiores dimensões (Marcilhac, 1991: 161). Em 1913, os bons resultados comerciais levaram-no a adquirir a oficina que alugara em Combs-la-Ville. Até ao início da Primeira Guerra Mundial, o artista passou por uma fase de grande criatividade, durante a qual desenhou uma enorme variedade de modelos – entre setecentos a oitocentos (Brunhammer, 1998: 43) – e desenvolveu novos métodos de produção, registando até algumas patentes (Brunhammer, 1991: 247). Por esta altura, Combs-la-Ville empregava entre cinquenta a cem artesãos, na manufatura dos frascos de perfume (Dawes *apud* Knowles, 2011: 39).

Em 1919, Lalique iniciou a construção de um segundo centro de produção, em Wingen-sur-Moder, na Alsácia-Lorena (Marcilhac, 1989: 167). Esta região estava associada à produção vidreira, devido à composição dos seus solos (Marcilhac, 1989: 174). Como tal, seria fácil encontrar não só as matérias primas necessárias, mas também mão de obra qualificada (Marcilhac, 1989: 167). A fábrica, registada sob a empresa *Verrerie d'Alsace René Lalique et Cie*, entrou em funcionamento em 1921, tendo ficado a cargo de Marc, filho do artista, a partir de 1923 (Marcilhac, 1989: 168). René Lalique continuou responsável pela unidade de Combs-la-Ville, dando maior atenção às peças únicas, realizadas para encomendas e exposições (Marcilhac, 1989: 192). Enquanto isso, em Wingen-sur-Moder, eram produzidas as peças seriadas<sup>38</sup> (Marcilhac, 1989: 168-169). Ali, Marc contava, inicialmente, com o apoio de cerca de cinquenta artesãos. Entre 1920 e 1930, a fábrica atravessou o seu maior período de produção (Olivié, 1991: 165). Essa prosperidade revelou-se também no aumento do número de trabalhadores, que, em 1939, rondava os trezentos (Marcilhac, 1989: 168). Importa referir que, em Wingen-sur-Moder, as obras eram realizadas através de técnicas industriais, como o vidro soprado e prensado, enquanto que, em Combs-la-Ville, à exceção dos frascos de vidro, Lalique recorria, sobretudo, ao método de cera perdida, para produzir obras exclusivas ou séries muito limitadas (Marcilhac, 1989: 192). Terão sido criadas entre seiscentas e seiscentas e cinquenta peças através dessa técnica, um número muito inferior

---

<sup>38</sup> Ao longo da presente dissertação, optámos por não utilizar o termo «múltiplo» para nos referirmos às obras de produção massificada, uma vez que, no nosso entender, esse termo apenas se aplica a uma pequena quantidade de peças. O facto de que a grande maioria das obras de vidro era submetida a um processo de acabamento manual, que, em vários casos, permitia distinguir uma obra de outra, faz com que estas não possam ser totalmente consideradas como múltiplos.

quando comparado com a produção de série (Marcilhac, 1989: 194). As obras de cera perdida eram realizadas não só em Combs-la-Ville, mas também numa pequena oficina na Rue Jean-Goujon, em Paris (Marcilhac, 1989: 193).

Em 1925, na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, em Paris, Lalique teve a oportunidade de revelar o trabalho que havia desenvolvido em Wingen-sur-Moder durante os últimos anos (Lalique, M., Lalique, M.C., 1977: 159). O artista, que teve direito ao seu próprio pavilhão, aproveitou a ocasião para dar a conhecer as suas inovações na arte do vidro (Marcilhac, 1989: 87). Entre objetos produzidos em série e obras únicas, encontravam-se também placas decorativas de aplicação arquitetónica (Marcilhac, 1991: 178). Todavia, Lalique não marcou presença apenas através do seu expositor. No exterior da área expositiva, como que num gesto de boas-vindas, encontrava-se uma fonte, com cerca de quinze metros de altura, constituída por cento e vinte oito cariátides (Marcilhac, 1991: 180). Essa fonte, intitulada *Fontaine des sources de France*, fora inteiramente realizada em vidro e surgiu como uma espécie de afirmação do próprio artista, que procurava demonstrar o seu domínio do vidro e a intenção de levar esse material mais além (fig. 1.54). Assim, através da Exposição de 1925, conseguiu elevar a sua reputação enquanto mestre do vidro, tal como fizera em 1900, enquanto joalheiro (Knowles, 2011: 97-99). Em 1926, Lalique alterou o nome da sua companhia para *René Lalique et Cie*, incorporando como sócios os seus filhos, Marc e Suzanne, e Paul Haviland, esposo desta última (Elliot, 2013: 38).

Foi também a partir desse ano que o artista produziu as primeiras séries de vidros coloridos, reforçando o teor fantasioso de alguns dos temas representados (Marcilhac, 1989: 171). Não era a primeira vez que aplicava cor nas suas obras, contudo, até então, a grande maioria das peças era incolor, ou colorida através das técnicas de trabalho a frio. Como tal, até 1925, o vidro colorido surge com alguma raridade e sempre em peças únicas (Marcilhac, 1989: 172). Também o vidro opalescente ganhou maior expressão nas suas peças, embora já fosse aplicado desde os inícios do século XX (Brumm, 2017/7: 6). Desde a abertura da fábrica de Wingen-sur-Moder, o artista, apoiado pelos seus artesãos, criou uma grande diversidade de novos modelos, com formatos e temas distintos, e com diferentes utilidades. O grupo de objetos produzido naquelas instalações era dominado pelas jarras e estatuetas (fig. 1.35., 1.44., 1.46., 1.47., 1.48., 1.49. e 1.51.). No entanto, incluía também serviços de mesa, ornamentos de capot (fig. 1.42.), candeeiros, relógios (fig. 1.45.), caixas, joias e outros géneros de peças, umas mais decorativas do que outras, mas todas igualmente artísticas. A maioria dos modelos eram produzidos em vidro incolor, sendo que alguns podiam ser encontrados em versões coloridas ou opalescentes. Paralelamente aos objetos decorativos, Lalique dedicou-se à decoração arquitetónica de exteriores e interiores, sobretudo a partir de 1926 (Knowles, 2011: 102). Numa espécie de evolução do vitral, inseriu o vidro na arquitetura, procurando incorporar a luz nos espaços.

“*As aplicações do vidro à arquitetura foram incontáveis*” (Marcilhac, 1991: 183). Ainda em 1925, realizou a decoração de uma loja para a companhia *House of Worth*, em Cannes. No ano seguinte, decorou a *Galerie du Lido*, nos Champs-Élysées, e, em 1927, ficou encarregue de decorar a loja *Mapple*,

em Londres (Marcilhac, 1991: 183). Mas não só de lojas se compôs o seu repertório. Em 1929, decorou as carruagens de um comboio da *Compagnie Internationale des Wagons-Lits' Côte d'Azur* e, de 1922 a 1935, foi responsável pelos interiores de vários paquetes (Marcilhac, 1991: 183), entre eles o *SS Normandie*, que ficou conhecido como “*um templo flutuante de Art Déco*” (Knowles, 2011: 15). O artista trabalhou também na decoração de algumas igrejas e capelas. Desse conjunto destacam-se as igrejas de Sauchy-Lestree e de Saint-Nicaise de Reims, um Mosteiro na região de La Délivrande, em França (Marcilhac, 1991: 180-181), a igreja de St. Matthew's, em Millbrook, nos Estados Unidos da América (Knowles, 2011: 102), e uma capela funerária em Cuba (Marcilhac, 1991: 183). A transparência do vidro e os tons brancos utilizados por Lalique eram convidativos à meditação, por esse motivo foram-lhe encomendadas várias obras de cariz religioso (Marcilhac, 1991: 182). Por fim, é de realçar a execução de algumas obras privadas. Em particular, um vagão de comboio, destinado ao Presidente da República Francesa, Alexandre Millerand (Marcilhac, 1991: 185), as portas da residência do príncipe Asaka Yasuhiko, em Tóquio (Marcilhac, 1991: 185), e as inúmeras obras que realizou para Calouste Sarkis Gulbenkian, entre as quais, a decoração integral de um quarto de banho (ACG, MCG00965/MCG00968).

Embora mais discretos, os vidros de Lalique também figuraram em diversas exposições, tal como as suas joias. Em 1933, o *Musée des Arts Décoratifs* organizou uma exposição retrospectiva do artista, onde figuraram obras de todo o seu percurso artístico. Tal evento revela-se ainda mais distinto se considerarmos que este tipo de exposições se dava, usualmente, após o falecimento dos artistas. Ainda nos anos trinta, Lalique participou na bienal de Milão, em 1936, e na Exposição Internacional de Nova Iorque, em 1939. Em 1937, desenhou uma medalha comemorativa e uma fonte para a *Exposition Internationale des Arts et Techniques* de Paris (Elliot, 2013: 39). Para além destas exposições de maior renome, também teve as suas obras expostas em exposições mais modestas, algumas em França, outras pela Europa (Brunhammer, 1991: 246-247).

Ao longo do século XX, a essência de todas as criações de Lalique esteve na sua busca pela luz, ultrapassando por vezes a sua preocupação com os elementos estéticos (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 214). Lamentavelmente, nos últimos anos da sua vida, a condição de saúde do artista impediu-o de se dedicar por completo à sua arte. Contudo, Lalique nunca deixou de controlar o processo de criação das suas peças, chegando a desenhar mais alguns modelos (Mortimer, 1989: 18). Em 1937, a unidade de Combs-la-Ville foi encerrada (Marcilhac, 1989: 166). Após o falecimento de René Lalique, em 1945, Marc, o seu filho, continuou à frente da fábrica de Wingen-sur-Moder, renovando os métodos de produção e introduzindo novos modelos, sem nunca corromper a imagem da marca Lalique. Como tal, hoje em dia, vários dos objetos produzidos pela *Lalique*<sup>39</sup> ainda se baseiam nos desenhos do mestre.

---

<sup>39</sup> Nome atual da companhia.

## 2.2.2.2. Processo Criativo

### 2.2.2.2.1. Do Desenho aos Moldes

Da mesma forma que acontecera quando era joalheiro, Lalique soube rodear-se dos melhores artesãos para criar as suas obras de vidro, movendo-se entre o seu ateliê em Cours la Reine e as fábricas de Combs-la-Ville e Wingen-sur-Moder. O processo de criação começava, naturalmente, com o desenho das peças, no ateliê do artista (fig. 1.51. e 1.53.). Contudo, se inicialmente esta fase da criação estava reservada apenas a Lalique, mais tarde, o artista passou a contar com a ajuda de alguns artesãos e, ainda, da sua filha Suzanne (Brumm, 2017/3: 39). Após desenhar as suas ideias, o mestre entregava os desenhos a esse grupo de artesãos, que estava incumbido de os reformular tendo em conta os métodos de produção, uma vez que nem todos os detalhes podiam ser inseridos nos moldes (Marcilhac, 1989: 175).<sup>40</sup> Deste grupo de colaboradores fizeram parte Mademoiselle Riard, filha de Auguste Ledru – apenas desempenhou esta função até ao início da Primeira Grande Guerra – e François Barette, que trabalhou lado a lado com Lalique, partilhando a sua mesa (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 214). Este último forneceu os seus desenhos à companhia durante trinta e sete anos, tendo continuado a prestar os seus serviços após o falecimento do mestre (Brumm, 2017/3: 39). Apesar do apoio dos seus colaboradores, Lalique continuava a ser o responsável pelas ideias que se materializavam nas suas obras e pela grande maioria dos desenhos. “*A génese de todas as peças pode ser atribuída ao traço e ao olhar do próprio mestre*” (Bayer, Waller, 1988: 10). Contudo, é bastante provável que algumas das peças tenham sido pensadas pelos seus artesãos, nomeadamente por Barette e por Suzanne Lalique, a quem são atribuídas algumas obras mais modernistas (Marcilhac, 1989: 199).

Ao desenho das peças seguia-se a criação dos moldes. O artista estava igualmente envolvido nesta fase do processo, como já era hábito. Para tal, contou, acima de tudo, com o apoio de Maurice Bergelin, que estava encarregue tanto dos desenhos técnicos – baseados nos de René Lalique –, como dos moldes. Entre 1913 e 1923, Bergelin ficou encarregue da produção dos objetos em cera perdida, sendo sucedido por Paul D’Avesn em 1924 (Marcilhac, 1989: 194). Este último trabalhou para Lalique entre 1915 e 1926, ano em que se tornou artesão nas *Cristalleries de Saint-Rémy* (Duncan, 1988: 92). Ainda nesse ano, foi atribuída a Bergelin a responsabilidade de moldar os objetos de edição limitada (Brumm, 2017/3: 43). Também Auguste Ledru pai apoiou o artista na criação dos moldes, juntamente com um tal Amaury (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 214). Os moldes das peças seriadas eram realizados em barro (Marcilhac, 1989: 176) e modificados até obterem a forma ideal, que permitisse a fundição e a retirada da peça sem risco de danificar os relevos (Marcilhac, 1989: 183). Depois das alterações necessárias, eram passados a gesso, sendo, posteriormente, criados os contramoldes, em ferro

---

<sup>40</sup> À exceção dos modelos realizados em cera perdida.

ou aço, para receber o vidro.<sup>41</sup> Antes de se iniciar a produção, cabia a Laliqre aprovar o modelo final (Marcilhac, 1989: 176).

#### **2.2.2.2.2. O Processo de Fundição e Modelação das Peças Seriadadas<sup>42</sup>**

A produção iniciava-se com a fundição da areia que dava origem ao vidro. Esta era colocada em pequenos carros, ou contentores, e levada ao forno, onde derretia até ficar incandescente e obter uma consistência líquida (Marcilhac, 1989: 174). Essa matéria, denominada de «composição», era mantida em fusão durante 24 a 30 horas, a uma temperatura constante de 1400 °C (Marcilhac, 1989: 174). De seguida, retirava-se do forno a quantidade necessária de composição, através de um cano. A fase seguinte deste processo estava dependente do modo como o vidro seria trabalhado, se a sopro, ou prensado. Todavia, independentemente da técnica a aplicar, a composição era colocada num molde. Depois de serem removidas, as obras eram levadas para um outro forno, onde arrefeciam lentamente e eram novamente aquecidas. Esse reaquecimento era realizado para anular as tensões internas do vidro, sendo fulcral para assegurar a resistência das peças (Marcilhac, 1989: 181). Este processo levava cerca de 24 horas, quando aplicado a uma peça simples, de forma mais ou menos esférica. No caso das obras de maiores dimensões, com formatos irregulares ou paredes mais espessas, o arrefecimento era mais demorado (Marcilhac, 1989: 183).

Também nesta fase do trabalho, Laliqre recorria a um conjunto de artesãos especializados, que eram escolhidos a dedo e treinados para seguir os seus métodos (Marcilhac, 1989: 177). Era comum que este ofício fosse herdado de pai para filho, o que garantia uma certa consistência no grupo de trabalhadores e dava à fábrica um ambiente mais familiar (Marcilhac, 1989: 177). Nesta etapa do fabrico, Laliqre tinha o apoio de Frankhauser, um mestre de fundição alsaciano, exímio conhecedor da arte de trabalhar o vidro (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 209). A produção estava dividida por várias equipas, compostas por três a quatro homens, cada um com uma função específica, que sabia desempenhar com grande eficácia (Marcilhac, 1989: 177). Apesar de estarmos perante um método de produção industrial, a perícia dos artesãos era essencial para que as peças alcançassem a qualidade desejada, tal como nos comprovam as palavras de Félix Marcilhac:

*“(...) apesar de todos os melhoramentos técnicos e mecânicos aplicados à fabricação do vidro, são os cadinhos realizados à mão, o sopro e a habilidade do artesão vidreiro que constituem sempre os elementos indispensáveis a uma produção de grande qualidade. Aqui, o verdadeiro profissional não é eliminado pelo desenvolvimento dos mecanismos.”* (Marcilhac, 1989: 183)

---

<sup>41</sup> Inicialmente, os moldes eram feitos em madeira (Marcilhac, 1989: 177), entretanto, seguindo os métodos aplicados pela indústria, Laliqre passou a fabricar os seus moldes em aço e ferro fundido, que, apesar de serem mais dispendiosos, permitiam criar peças de melhor qualidade e resistiam durante mais tempo (Marcilhac, 1989: 171).

<sup>42</sup> Os processos descritos neste subcapítulo referem-se às obras de produção massificada, criadas em Wingen-sur-Moder. Quanto às obras de cera perdida, o método é descrito no ponto 2.2.2.3.4.



Depois do arrefecimento, as peças eram submetidas a uma triagem, com o intuito de eliminar os objetos defeituosos ou partidos. As peças aprovadas eram levadas para o ateliê de retoques, onde se aplicavam as técnicas de trabalho a frio (Marcilhac, 1989: 196).<sup>43</sup> Por vezes, era o próprio Lalique que procedia a esses acabamentos (Mortimer, 1989: 65-66). As peças consideradas como não aptas eram destruídas, mas não desperdiçadas. Os seus fragmentos eram moídos, formando um pó de vidro, que era incluído na mistura que daria origem a novas peças (Marcilhac, 1989: 196). Importa, por fim, reconhecer que a fábrica se encontrava muito bem preparada para acolher as diferentes fases de produção do vidro. Os artesãos tinham à sua disposição todas as ferramentas necessárias na sua versão mais moderna (Marcilhac, 1989: 169).

### **2.2.2.3. O Vidro e os seus Métodos de Produção**

#### **2.2.2.3.1. Vidro: Componentes, Cores e Efeitos Óticos**

Contrariamente ao sucedido nas suas joias, Lalique deu preferência à utilização dos tons neutros nas suas obras de vidro. Recorrendo, por vezes, à aplicação de patinas e esmaltes para colorir as suas peças, mas sempre num registo sóbrio e monocromático (Marcilhac, 1989: 164). O vidro utilizado pelo artista consistia numa espécie de «meio-cristal»,<sup>44</sup> que resultava de uma mistura de componentes semelhante à do cristal, mas em quantidades diferentes (Knowles, 2011: 37). Essa matéria era menos pesada e dispendiosa, embora fosse semelhante ao cristal. Como tal, não comprometia o efeito estético da obra (Marcilhac, 1989: 62).

Antes de ser levada ao forno, a mistura que daria origem ao vidro apresentava uma consistência arenosa (Marcilhac, 1989: 171). Era composta por óxido de sílica, carbonato de sódio ou potássio, e óxido de cálcio (Marcilhac, 1989: 171). Além dos componentes comuns, era acrescentada uma areia da região alsaciana, que evitava que o vidro ganhasse uma tonalidade esverdeada (Marcilhac, 1989: 171). A mistura só ficava completa com a adição de minio, bórax e óxido de níquel (Marcilhac, 1989: 172). Os elementos eram misturados e moídos. Por vezes, a composição era modificada ou, melhor dizendo, afinada, para garantir a qualidade das peças (Marcilhac, 1989: 172). A essa mistura era adicionado um outro composto, resultante da moedura de peças já cozidas, que, por se terem partido ou possuírem defeitos, não eram comercializadas (Marcilhac, 1989: 172). Esta combinação permitia que os objetos apresentassem uma maior semelhança a nível material, assegurando a homogeneidade das séries.

Nos inícios da década de 1920, Lalique introduziu a opalescência em alguns dos seus modelos (Brumm, 2017/7: 6), embora já tivesse utilizado este tipo de vidro nos inícios do século XX, nomeadamente nas obras em que o vidro surgia englobado por estruturas metálicas (Elliot, 2013: 24). Este tipo de coloração já havia sido aplicado por outros artistas desde o começo do século XIX (Olivié, 1991: 156), contudo, ficou associado à obra de Lalique, lembrando as opalas das suas joias (Knowles,

---

<sup>43</sup> Vide ponto 2.2.2.3.5.

<sup>44</sup> *demi-cristal*

2011: 53) (fig. 1.51.). Através de Veronique Brumm, sabemos que o próprio artista deixou notas sobre a produção deste tipo de vidro, que nos permitem conhecer a sua composição química.

*“Nas suas anotações químicas, ele [Lalique] escreveu: «O vidro opalescente não varia na sua composição básica exceto no que diz respeito ao fosfato de cálcio, dependendo da opacidade que se pretende dar ao vidro, quer nas peças sopradas para um molde fixo, ou nas de vidro prensado. O óxido de estanho varia nas mesmas proporções que o fosfato de cálcio».”* (Brumm, 2017/7: 6)

Além da opalescência, Lalique também introduziu a cor nos seus vidros. Existem alguns exemplos da utilização do vidro colorido anteriores à Primeira Guerra Mundial, no entanto, além de serem bastante raros, esses exemplos correspondem a peças únicas (Marcilhac, 1989: 172). Como tal, o vidro colorido apenas surgiu numa escala industrial após 1925 (Marcilhac, 1989: 173).<sup>45</sup> A coloração desta matéria era realizada através da adição de diferentes óxidos na mistura da base. Para obter o vermelho, adicionava-se óxido de cobre, para o amarelo, óxido de ferro, para o violeta, óxido de magnésio, para o azul, óxido de cobalto, para o verde, óxido de crómio, e, por fim, para o preto, bióxido de ferro e bióxido de magnésio (Marcilhac, 1989: 173). As cores podiam variar de intensidade, serem misturadas, ou até aplicadas no vidro opalescente. Dessa forma, os modelos podiam ser produzidos numa gama muito variada de cores e efeitos óticos (Marcilhac, 1989: 173) (fig. 1.47. e 1.48.).

Tal como a composição química, outros elementos também permitiam modificar o aspeto estético das peças, como a espessura do vidro, ou a junção de várias camadas no processo de modelação (Marcilhac, 1989: 172). Este último método dava origem aos *cased vases*,<sup>46</sup> que eram formados por três camadas de vidro: duas camadas de vidro colorido e uma de vidro opalescente, inserida entre as anteriores (Knowles, 2011: 53). Temos ainda conhecimento, através de Eric Knowles, de que o artista utilizava, embora muito raramente, um tipo de vidro acinzentado, conhecido como *Alexandrite* (Knowles, 2011: 53). A particularidade deste vidro surge quando exposto à luz artificial, que altera a sua tonalidade de acinzentada para rosada (Knowles, 2011: 53).

#### **2.2.2.3.2. Vidro Moldado a Sopro**

A técnica de vidro moldado a sopro estava destinada às peças que possuíam o interior oco, como jarras e frascos (Marcilhac, 1989: 183). A matéria incandescente era retirada do forno através de um cano, que o artesão rodava, para dar forma à composição, e através do qual soprava, para abrir uma bolsa de ar. Assim, a peça era moldada exterior e interiormente (Marcilhac, 1989: 180). Após este processo manual, que, de acordo com Félix Marcilhac era essencial à qualidade da peça, a composição era envolvida por um molde e soprada novamente através do cano, de forma a preencher todos os detalhes gravados no metal (Marcilhac, 1989: 181). A partir de 1919, a utilização de ar comprimido veio

---

<sup>45</sup> A cor também podia ser aplicada através das técnicas de trabalho a frio, como veremos no ponto 2.2.2.3.5.

<sup>46</sup> Por desconhecimento de uma tradução adequada, optámos por manter o termo original.

simplificar este processo e contribuir para a uniformidade das peças – o trabalho dos artesãos também se tornou menos cansativo (Marcilhac, 1989: 194). Em 1912, Lalique registou uma patente que abrangia este método, mais concretamente a utilização em simultâneo do vidro soprado e prensado (Brunhammer, 1991: 247).

#### **2.2.2.3.3. Vidro Prensado**

No caso das peças maciças, o processo de modelação era diferente, não envolvendo o sopro. Como tal, após sair do forno, a composição era colocada numa das faces do molde e prensada com a face oposta (Marcilhac, 1989: 184). Assim, o vidro obtinha a forma desejada em ambos os lados. As placas de decoração arquitetónica eram realizadas através deste processo (Marcilhac, 1989: 186).

#### **2.2.2.3.4. Cera Perdida**

Outra das técnicas a que Lalique recorria para trabalhar o vidro consistia no método de cera perdida, frequentemente utilizado em objetos de bronze. O artista já utilizava este método desde a década de 1890, quando criou as suas primeiras obras em vidro, e terá continuado a aplicá-lo até cerca de 1940. A partir de 1919, a cera perdida tornou-se numa técnica reservada às peças exclusivas, feitas por encomenda ou para ocasiões especiais (Marcilhac, 1989: 192) (fig. 1.49.).

Eric Knowles apresenta-nos uma descrição bastante esclarecedora deste processo. De acordo com o *marchand*, a técnica de cera perdida iniciava-se com a modelação da forma pretendida num bloco de cera – usualmente uma estatueta, embora este método também pudesse ser utilizado na produção de jarras. De seguida, o molde era colocado dentro de uma caixa e coberto por gesso líquido. Após a secagem do gesso, eram feitos dois furos, no cimo e na base do molde. Através da ação do calor, a cera derretia, saindo pelos furos realizados no gesso. Este último, agora contendo o negativo do molde, recebia o vidro em estado líquido, que se adaptava aos detalhes gravados. Depois do vidro arrefecer, o molde de gesso era cuidadosamente partido, para que peça fosse retirada. Esta era posteriormente submetida às técnicas de trabalho a frio, consoante os efeitos pretendidos (Knowles, 2011: 92).

Como é possível depreender através da descrição deste processo, tanto o molde realizado em cera, como o negativo em gesso eram destruídos para que a peça fosse concebida. Como tal, o uso da técnica de cera perdida estava limitado à produção de exemplares únicos (Knowles, 2011: 92).

#### **2.2.2.3.5. Técnicas de Trabalho a Frio**

Após todos os processos de fundição, modelação e arrefecimento, as peças eram submetidas a diversas técnicas de trabalho a frio, que permitiam não só aperfeiçoar as obras, como também incorporar novos elementos estéticos. A primeira técnica a aplicar era a *planage*, que consistia no polimento das saliências da peça e na verificação dos relevos – algo extremamente importante quando as peças eram simétricas ou no caso de fazerem parte de conjuntos (copos ou pratos, por exemplo) (Marcilhac, 1989:

197). De seguida, a peça era inteiramente polida e alisada, reforçando a transparência do vidro (Marcilhac, 1989: 197). No caso dos frascos, o gargalo e a tampa eram também aperfeiçoados, para assegurar o encaixe (Marcilhac, 1989: 198). Depois de todos os exames e correções, seguiam-se os processos de decoração das obras, que, importa referir, não eram aplicados em todos os exemplares.

Para a atribuição de cor às suas peças, Lalique recorria à utilização de patines e esmaltes (fig. 1.43., 1.46. e 1.49.). A patine surgia com maior frequência que o esmalte, uma vez que a sua aplicação era mais simples, não necessitando do calor do forno, e menos dispendiosa (Marcilhac, 1989: 198). As tonalidades mais comuns eram o cinzento, o castanho, o verde, o violeta e o azul (Marcilhac, 1989: 174). Quanto ao esmalte, apesar das desvantagens, apresentava uma resistência superior à da patine. Tal como esta última, o esmalte era sobretudo aplicado nos detalhes, sendo depois aquecido num forno, a baixa temperatura, de forma a aumentar a sua durabilidade (Marcilhac, 1989: 198).

Além da cor, também o brilho das peças podia ser definido pelas técnicas de trabalho a frio. Para tal, as obras eram submetidas a um processo de foscagem, que retirava o brilho das suas superfícies, deixando-as com uma aparência mate e acetinada. Esse efeito era conseguido através da aplicação de um ácido (Marcilhac, 1989: 197). As obras podiam ser foscadas total ou parcialmente. Dessa forma, algumas peças possuíam um forte contraste entre as áreas brilhantes e foscas, que lhes atribuíam uma dinâmica particular (Marcilhac, 1989: 197). Por fim, as peças podiam também ser gravadas, de forma a reforçar os motivos demarcados pela modelação, ou para definir detalhes mais minuciosos. Os elementos eram gravados através dos instrumentos comuns ou, muito raramente, por meio da técnica de gravura a ácido (Marcilhac, 1989: 199).

#### **2.2.2.4. Características Estéticas**

##### **2.2.2.4.1. A Materialização da Luz**

Após décadas de pesquisa e criação, René Lalique encontrou o seu Santo Graal. O vidro foi nada mais nada menos do que um meio para alcançar o mais puro dos materiais artísticos: a luz. Em grande medida, a passagem que Lalique realizou da joalheria para a arte do vidro representou o culminar dessa busca pela luz (Briot, 1998: 78). Se nas suas joias já era visível o seu apreço pela energia luminosa, os seus vidros tornaram-no óbvio. Assim, deu preferência aos objetos incolores, que refletiam a luz com menor interferência, recorrendo à cor e à opalescência quando a mística, ou o mercado, assim o exigiam. Mesmo mantendo a cor, Lalique focou-se nos efeitos luminosos, procurando que as suas peças refletissem a luz em sentidos e intensidades específicas, por vezes, coordenados com determinadas horas do dia, numa reminiscência impressionista. Algumas das suas obras estavam, até, preparadas para reproduzir determinadas impressões na ausência de luz (Marcilhac, 1991: 179), o que nos faz equacionar a possibilidade de que outras estivessem destinadas a serem banhadas pelo luar. Em certas peças, a luz era providenciada pela eletricidade, nomeadamente nos candeeiros, em algumas placas decorativas e, também, em determinadas estatuetas (Knowles, 2011: 105) (fig. 1.51.).

Nos modos de trabalhar o vidro, era adepto da translucidez, que trouxe às suas obras um aspeto muito próprio (Rozet *apud* Brumm, 2017/7: 6). A monocromia, só por si, era suficiente para o distinguir de outros artistas da época, como Émile Gallé ou Louis Comfort Tiffany. Contudo, Lalique deu o seu cunho pessoal a estas peças, quando lhes concedeu tal nebulosidade, como que invocando as brumas, para manter o universo das suas obras a salvo do mundo real (fig. 1.45.).

#### **2.2.2.4.2. O Vidro enquanto Material Escultórico**

Seguindo a tendência que fez nascer através das suas joias, Lalique atribuiu ao vidro uma dimensão escultórica, assegurando a originalidade das suas obras e a sobrevivência do seu imaginário (fig. 1.41., 1.42. e 1.51.). Como tal, mesmo nos objetos utilitários que criou, é possível encontrar um vasto repertório de figuras humanas, animais, vegetais e híbridas, na sua maioria de origem pagã e/ou ligadas ao tema da água. A Mulher manteve o seu domínio nos vidros do artista, mas os motivos geométricos ganharam algum terreno às ondulações da *Art Nouveau*, anunciando a chegada da *Art Déco*. Não obstante, a flora e fauna continuaram a imperar, acompanhando as donzelas misteriosas de Lalique.

Ao longo da sua obra, a tridimensionalidade foi sempre um dos principais alvos da sua atenção, como já foi possível constatar no subcapítulo dedicado à joalharia. Também no vidro, a escultura esteve presente, tanto em vulto perfeito, como através de relevos, baixos e altos. O artista procurou, igualmente, incorporar uma maior profundidade em algumas das suas peças, através da criação de relevos no interior das peças, que eram visíveis nas faces exteriores. Esta técnica era aplicada, maioritariamente, nas caixas de pó de arroz (Knowles, 2011: 67). O efeito era ainda mais cativante quando aplicado sobre o vidro opalescente. A coloração dos fundos em peças mais espessas era outra forma de aumentar a profundidade dos motivos (Knowles, 2011: 55).

Ainda dentro do campo escultórico, importa referir como o artista se serviu do vidro para criar elementos de decoração arquitetónica, numa espécie de hibridização entre o vitral e os ornamentos escultóricos comuns, como o estuque ou a madeira. Aqui, as suas criações sobressaíram, não só pela forma inovadora como recorreu ao vidro, mas também pela mestria com o que o trabalhou. Assim, deu à arquitetura um novo método para utilizar a luz, dando a essa luz uma dimensão artística e simbólica.

#### **2.2.2.4.3. As Novas Funções do Vidro**

Através do seu trabalho, Lalique não só deu novas luzes à arte do vidro, mas também novas funções, que foram além da decoração e da produção de recipientes. O seu repertório pode ser dividido entre objetos decorativos e objetos utilitários. No que concerne à decoração, o artista desenhou uma enorme diversidade de jarras, sendo este um dos objetos mais característico da sua obra de vidro, mas também outras peças, como estatuetas, joias (sobretudo pendentos e broches), ornamentos de capot ou as placas de decoração arquitetónica, mencionadas no ponto anterior. Por outro lado, a gama de objetos utilitários por si criados é extremamente vasta, sendo alguns destes mais funcionais do que outros. Nesse

conjunto podemos encontrar serviços de mesa,<sup>47</sup> centros de mesa, caixas, frascos de perfume, espelhos de mão, pisa-papéis, tinteiros, cinzeiros, suportes para livros, selos, relógios, candeeiros, entre outros. Desta forma, Lalique mostrou a sua habilidade para transformar qualquer objeto do quotidiano numa verdadeira obra de arte.

Tal como mencionado no ponto anterior, as capacidades de inovação do artista também se revelaram através da arquitetura, não só na criação das referidas placas decorativas, mas também na construção de fontes. Estas, embora feitas com recurso a essas mesmas placas, implicavam ainda a inclusão de um sistema de canalização, que fazia circular as águas, e de um sistema elétrico, para garantir a iluminação da obra (fig. 1.54.).

#### **2.2.2.4.4. A Modernização das Formas**

Para lá da preferência pelos tons brancos, da utilização constante de elementos escultóricos, da sua aplicação aos objetos mais inusitados e da eterna busca pela luz, os vidros de Lalique sobressaem, sobretudo quando comparados às suas joias, pelas linhas modernas que apresentam. Numa leitura global da obra do artista, é possível ver como o tempo se manifestou nas suas peças e como estas influenciaram a arte da sua época. Assim, num processo mais gradual do que o da sua passagem da joalheria para o vidro, Lalique deixou a sinuosidade e exuberância campestre da *Art Nouveau*, para se dedicar à sobriedade e elegância cosmopolita da *Art Déco*. Por volta de 1910, algumas das peças do artista, incluindo as joias, já revelavam traços classicistas, como que num prenúncio da *Art Déco* (Knowles, 2011: 75) (fig. 1.29.). Todavia, foi a partir da década de 1920 que as suas obras se tornaram mais retilíneas, sendo dominadas por uma maior estilização dos motivos e pela geometrização dos ornamentos; embora, segundo alguns críticos, Lalique nunca tenha abandonado por completo a sensualidade das linhas *art nouveau* (Mortimer, 1989:176) (fig. 1.42. e 1.43.). Assim, os vidros de Lalique podem ser considerados como uma espécie de fusão entre ambos os movimentos. Mais tarde, nos anos trinta, também o modernismo ganhou alguma presença nas suas obras, através de uma maior presença de motivos geométricos e abstratos (Knowles, 2011: 65).

Importa constatar que a transformação estética das suas criações se verificou, sobretudo, nas obras de produção massificada ou realizadas para exposições. Pois, no que concerne às peças feitas por encomenda, muitas estavam dependentes dos requisitos feitos pelos clientes, que, regra geral, tinham preferência por formas estéticas já estabelecidas e aceites pela sociedade.<sup>48</sup> Como tal, essas peças caracterizavam-se por um maior conservadorismo estilístico (Olivié, 1998: 169). Os métodos de produção das obras seriadas também implicavam, naturalmente, que estas apresentassem traços mais simples, logo, mais modernos (Olivié, 1998: 169). Essencialmente, conclui-se que Lalique soube adaptar-se às marés artísticas do seu tempo, não só enquanto seguidor, mas também como líder – uma

---

<sup>47</sup> Um conjunto de objetos (composto por copos, pratos, terrinas, taças, etc.) que, segundo Jean-Luc Olivié, não evoluía desde a década de 1830 (Olivié, 1991: 163).

<sup>48</sup> Algo que ainda ocorre nos dias de hoje com os artistas contemporâneos.

qualidade que marcou especialmente a sua obra de joalheria, estando, do mesmo modo, presente nas suas peças de vidro, nomeadamente ao nível técnico.

#### **2.2.2.5. Conclusão: a Democratização do Bom Gosto**

René Lalique alterou o destino da joalheria quando abordou esta arte com um novo olhar, elevando-a através de novos materiais, técnicas e formatos. Mais tarde, fez algo semelhante com o vidro, explorando-o das formas mais inesperadas. Lalique deu uma nova vida a este material, utilizando-o em objetos onde nunca tinha sido aplicado, através de técnicas especialmente desenvolvidas para obter os efeitos óticos que tanto apreciava. As suas próprias palavras comprovam o apreço que tinha pelo vidro:

*“O vidro é uma substância maravilhosa. Tudo o torna num medium incomparável nas mãos de um artista engenhoso, oferecendo à sua imaginação e talento uma margem quase ilimitada para a descoberta.”* (Lalique *apud* Elliot, 2013: 3)

Nas suas criações de vidro, o artista comprovou, uma vez mais, que o seu talento e capacidade de inovação eram inesgotáveis. Contudo, estas obras não foram, simplesmente, mais um exemplo das suas habilidades artísticas. Através dos seus métodos de produção, Lalique revelou-se capaz de trazer o seu génio criativo para o mundo da indústria; uma aptidão assaz rara entre os artistas que transitaram do século XIX para o XX. *“René Lalique (...) realizou a mais incrível das metamorfoses: ele passou do estatuto de artesão-criador àquele, infelizmente raro, de industrial-criador”* (Olivié, 1991: 165). A forma como se integrou na produção industrial deu ao artista novas ferramentas para o seu plano comercial, uma área na qual se revelou igualmente dotado. Os avanços tecnológicos que concretizou neste período foram reconhecidos por todos em seu redor, desde os clientes aos críticos e até pelos empreendedores, que viram nos seus métodos uma excelente estratégia de negócio (Olivié, 1998: 176).

Lalique soube harmonizar a sua criatividade com os métodos industriais, não se deixando corromper pela simplificação e estilização de uma produção completamente massificada e obcecada com o lucro. Não obstante, preocupou-se, como qualquer empreendedor, com os resultados financeiros da sua companhia, mas não permitiu que tal se sobrepusesse ao seu objetivo enquanto artista: levar a beleza aos objetos do quotidiano. Dessa forma, Lalique encontrou na produção industrial um meio para tornar as suas obras mais acessíveis, alargando e diversificando a sua clientela, numa verdadeira democratização do bom gosto. Para uma melhor compreensão da faceta de empreendedor do artista e das questões socioeconómicas da sua obra, remetemos à leitura do capítulo IV da presente dissertação.





## CAPÍTULO III · O MÍSTICO

*“A minha percepção da natureza é a própria vida do meu espírito; sou eu que me sinto que me encontro nas coisas. Pintar paisagens que vejo, segundo tonalidades que observo – assim é contar o segredo da minha alma. (...) Toda a Natureza é o símbolo do meu ser e da minha vida.”*

– René Lalique<sup>49</sup>

### 3.1. O Imaginário de Lalique e as suas Fontes

René Lalique foi o grande impulsionador da criação da joia moderna. As formas e os materiais que introduziu na joalheria, renovaram a luz dessa arte, alargando o seu espectro em diversos sentidos. Mas o artista não se limitou às inovações formais. Sobretudo a partir de 1895, Lalique povoou as suas obras com as figuras mais fantásticas deste e de outros mundos. Assim, as suas criações sobressaíram não só pelas novidades técnicas que envergaram, mas também pelas formas estéticas que adquiriram. Nesse sentido, importa constatar que essas características se potencializaram mutuamente, reforçando a magnificência das obras de Lalique. Ou seja, o cuidado que o artista teve na combinação entre os materiais e as figuras representadas reforçou tanto os atributos físicos da obra, como sua aura. Enquanto mestre vidreiro, manteve a magia temática das suas joias, adequando-a, todavia, às particularidades do vidro e às linhas modernas dos anos vinte. Não obstante, a obra de Lalique será sempre sinónimo de fascínio, originalidade e fantasia, não sendo possível compreendê-la ou admirá-la na sua plenitude, sem conhecer as temáticas representadas e as suas origens.

A arte de Lalique nasceu como nascem todas as coisas, a partir da origem primordial, a Natureza. Foi nas flores, nas plantas e nos animais que o artista encontrou as suas primeiras referências, revelando como os seus passeios pelo campo não eram simples caminhadas, mas sim exercícios de contemplação. Assim, o artista presenteia-nos com uma verdadeira ode à flora e à fauna, entre as quais surge a figura feminina, soberana e senhora desse mundo. O cosmos de Lalique não é nada mais do que um paralelo da natureza que existe em nosso redor. Contudo, o artista, como que num acesso místico, revela-nos aquilo que o olho comum não é capaz de testemunhar. Assim, o natural expande-se para albergar o sobrenatural, os elementos triviais são complementados pelas representações do invisível – espíritos da floresta, dos rios e dos lagos, forças divinas que se materializam em corpos humanos ou híbridos – numa espécie de animismo artístico. Como tal, a natureza é o centro de toda a sua obra, onde a mulher surge aliada às flores e aos seres vivos, como uma fusão das figuras clássicas de Perséfone, Deméter e Artemis. Desta forma, encarnando as forças e energias naturais, a mulher emerge como um paralelo da própria natureza, ambas capazes de gerar vida no seu interior. Tal paralelismo encontra a sua representação máxima nos seres híbridos, onde a figura feminina se une às plantas e aos animais, mas também na representação de figuras lendárias, históricas ou mitológicas, cujas narrativas envolvem a constatação

---

<sup>49</sup> René LALIQUE *apud* Maria Teresa Gomes FERREIRA, *Lalique-Jóias*, 1997, p. 51

do poder feminino. O melhor e mais frequente exemplo dessa última questão na obra de Lalique é a representação de Medusa, um implacável símbolo da força da mulher, cujos cabelos serpentinados enfeitiçam e paralisam os seus admiradores.

Neste sentido, Lalique incorporou na sua obra elementos da História, da Mitologia e da Literatura, desde o antigo Egito aos poemas de Baudelaire, passando pelas peças de Shakespeare e pelo equilíbrio da arte clássica. Como tal, as suas criações, fundamentalmente inspiradas pelas formas da natureza, receberam também a influência do imaginário humano. Essa influência, que passaremos a descrever com maior detalhe nos pontos que se seguem, pode ser encontrada tanto na temática das obras, como nos pequenos detalhes ornamentais que as emolduram. A presença destes elementos, sobretudo na joalheria, fez sobressair a obra do artista, conferindo-lhe uma maior dimensão cultural e exigindo ao observador conhecimento intelectual prévio para compreender os motivos e as referências retratadas. Até mesmo os componentes vegetais surgem várias vezes associados a esses temas, sendo, por isso, necessária uma visão mais alargada para compreender a obra de Lalique. Como tal, as suas criações devem ser interpretadas com atenção, considerando sempre a possibilidade de possuírem um significado mais profundo do que aquele que aparentam num primeiro momento.

Concluimos esta introdução com as palavras de Léonce Bénédite, historiador e curador contemporâneo do artista, que resumem muito bem o pensamento criativo de Lalique.

*“A sua arte é, acima de tudo, uma arte da sua imaginação, podendo mesmo ser tida como uma arte de sentimento e poesia, sendo indiscutivelmente uma arte particularmente expressiva. No entanto, esta imaginação sem limites deve-se à mais inteligente das análises, bem como ao mais minucioso dos métodos. As suas capacidades criativas nunca são negligenciadas, sendo permanentemente estimuladas, disciplinadas e canalizadas através de uma força de vontade tenaz, assim como um lógico e constante espírito de observação.”* (Léonce Bénédite *apud* Brumm, 2017/2: 28)

No mesmo sentido, sugerimos a leitura do anexo 2.3., correspondente a um excerto do artigo “Les Maitres Décorateurs Français: René Lalique”, publicado em 1899 pelo crítico Roger Marx.

### **3.1.1. A Natureza**

É impossível dissociar a natureza da arte de René Lalique. O mundo natural, as suas paisagens, os seus habitantes, os seus elementos e, até, os seus tempos são a essência da obra artística, que, acima de tudo, reflete a interioridade do próprio. A sua ligação com a natureza provinha da sua infância, das caminhadas pelos bosques de Champagne, das horas passadas a observar as flores e os bandos de pássaros. Mas a conexão entre Lalique e a natureza representava muito mais do que isso. Não se tratava de um mero gosto, de uma lembrança nostálgica dos dias de criança. Lalique via na natureza um espelho do seu ser, identificava-se com os seus aspetos, sentia a sua energia no seu próprio corpo, consciente de que era apenas a parte de um todo. É através das suas palavras que este entendimento nos chega.

“A minha percepção da natureza é a própria vida do meu espírito; sou eu que me sinto que me encontro nas coisas. Pintar paisagens que vejo, segundo tonalidades que observo – assim é contar o segredo da minha alma.” (Lalique *apud* Ferreira, 1997: 51)

Este apreço pelo natural foi não só o âmago da sua existência espiritual, como também o foco da sua obra artística, revelando-se de variadas formas, por vezes, mais naturalistas, por vezes mais celestiais. Da vegetação, Lalique colheu as flores, os frutos, os arbustos e as árvores (fig. 1.8., 1.12. e 1.22.). Da fauna, recolheu os insetos, os peixes, os anfíbios, os mamíferos e as aves (fig. 1.7., 1.14., 1.16., 1.26., 1.36., 1.48. e 1.49.). Na imaginação, acolheu os seres híbridos: meio-humanos, meio-animais – ou meio-vegetais (fig. 1.6. e 1.9.). Não obstante a conexão que o artista possuía com a natureza, importa realçar a preponderância que o pensamento da época poderá ter tido na sua interpretação desse cosmos. Na sequência do Iluminismo, o século XIX assistiu ao desenvolvimento da Ciência, que suscitou um maior interesse pelo estudo científico da natureza (Ferreira, 1997: 49). Não foi por acaso que vários artistas do século XIX foram também botânicos, tendo incorporado esse conhecimento nas suas criações (Brown, 2015: 70). Além disso, sob a neblina dos Pré-Rafaelitas e do Simbolismo, as formas da natureza surgiram não só pelo sentido estético, mas também como «correspondências».<sup>50</sup> “Para além do seu excepcional efeito decorativo, os elementos carregam expressão simbólica, que, no entanto, nem sempre é claramente definível” (Barten, 1977: 88).

Um dos principais apologistas do estudo da natureza foi Violett-le-Duc, que, através de Nicole Maritch-Haviland, sabemos ter sido uma importante referência para Lalique (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 205). Le-Duc terá introduzido na linguagem humanista a expressão *Natura Naturans*<sup>51</sup> – conceito que se revelou bastante importante para a *Art Nouveau* e para o Expressionismo (Briot, 1998: 54). Ademais, estudar a natureza e recorrer a esta enquanto fonte de inspiração foi, também, a solução mais óbvia para aqueles que pretendiam escapar ao tédio do Academismo. Owen Jones, na sua obra *The Grammar of Ornament*, publicada pela primeira vez em 1856, reforçou a importância da natureza enquanto referente artístico:

“(…) nos melhores períodos da arte os ornamentos basearam-se na observação dos princípios que regulam a disposição das formas na natureza, em vez de na tentativa de imitar as formas absolutas desses trabalhos; sempre que esse limite era ultrapassado em qualquer arte, era um dos sinais mais fortes do declínio: a verdadeira arte consiste em idealizar, e não copiar, as formas da natureza. (...) Surgiu, a nosso ver, uma chamada universal para «Regressar à natureza, como os antigos faziam;» nós devemos estar entre os primeiros a ecoar esse clamor (...)” (Jones, 1989: 154)

---

<sup>50</sup> Esta analogia entre a natureza e outros elementos, como sentimentos ou vontades, é transversal à História da Arte. Contudo, salientamos esta conexão pois, durante os finais do século XIX, o seu impacto foi ainda maior.

<sup>51</sup> Esta ideologia, que terá surgido ainda na Idade Média, é sobretudo associada ao filósofo Baruch Spinoza. Segundo o conceito de *Natura Naturans*, a natureza é uma força autónoma que existe por si mesma, não como obra de Deus, mas como manifestação deste. Ou seja, a Natureza é Deus.

O autor menciona não só a importância das formas naturais, mas também das suas estruturas, cuja perfeição deverá ser adotada pelo Homem nas suas criações (Jones, 1989: 157). Por outro lado, o Japonismo, tão em voga a partir da década de 1860, também teve o seu papel nesta aproximação à natureza, que, para os japoneses, era tão importante quanto o próprio ser humano (Briot, 1998: 54). A arte japonesa apresentava uma versão mais leve e estilizada da natureza, que Lalique adotou em algumas das suas peças. Por fim, importa salientar o interesse do artista pela fotografia, que, nalguns casos, se manifestou nas suas obras, sobretudo na representação de paisagens. Este método era sobretudo utilizado para a captação de efeitos de luz, revelando como Lalique pretendia compreender esta energia, de forma a reproduzi-la fidedignamente, ao estilo impressionista (Possémé. 1998: 149).

Roger Marx descreveu Lalique como “*um ourives-poeta de espírito livre, assim como um cientista conhecedor e criterioso*” (Marx *apud* Bayer, Waller, 1988: 17). Este último atributo terá surgido na sequência do naturalismo das suas obras e da capacidade do artista para representar a natureza com rigor científico. As imagens criadas por Lalique eram diretamente inspiradas pelas formas naturais, que este observava não só nos seus passeios pelos campos franceses, mas também nas visitas aos jardins botânicos, onde tinha a possibilidade de admirar e estudar as plantas exóticas de outras regiões do planeta (Brunhammer, 2007: 151). Das formas reais retirava o essencial, não se deixando levar nem pela cópia, nem pela total abstração. “*Lalique isola e sublinha as características expressivas dos objetos que observa; ele retira ao caótico aquilo que é essencial*” (Beunier *apud* Brumm, 2017/3: 16). Porém, o artista não se limitou a retratar a natureza, fez questão de representar a vida. Assim, várias são as fases que surgem captadas na sua obra, desde o nascimento à morte. Nesta percepção do tempo, outros momentos estão igualmente presentes, em particular, o dia e a noite, e as estações do ano.

“*as criações de René Lalique retratava a natureza como uma entidade viva, desde o pequeno e jovem botão à flor que enfraquece, das primeiras folhas tenras da primavera ao tapete de folhas outonais que cobre o solo da floresta.*” (Brumm, 2017/2: 33)

A arte de Lalique é a prova de que a magia é real (fig. 1.17.). Através das suas criações é-nos permitido contemplar o espetáculo da natureza em todo o seu esplendor, mas não só. Admirar estas obras é sentir a beleza da vida, da morte e do renascimento, é sentir a perfeição da natureza e da sua eterna renovação, é viver o encanto do visível e presenciar o espanto do sobrenatural. Da mais ínfima flor à mais grandiosa árvore, nada escapou à atenção de René Lalique. Como tal, a sua obra apresentamos uma grande variedade de espécies, associadas a diferentes significados, que remetem, na sua maioria, à iconografia pagã (Barten, 1977: 83).<sup>52</sup> O artista presenteia-nos com um *bouquet* diverso, onde

---

<sup>52</sup> Sigrid Barten dá-nos como exemplo a rosa, uma flor muito comum nas representações artísticas desde a Antiguidade, associada ao amor e, como tal, um dos atributos de Vénus, das Musas e das Graças. Todavia, a rosa tornou-se posteriormente num dos símbolos do culto mariano, mas, de acordo com a autora, não era intenção de Lalique representar este último. Tendo em conta outras informações relacionadas com as crenças do artista, concordamos com a opinião de Barten.

predominam as flores de pétalas delicadas, os galhos e as bagas (Barten, 1977: 83). Por vezes, a escolha do motivo deve-se ao seu valor estético, noutros casos, está dependente da sua simbologia, podendo ainda resultar da fusão de ambas as motivações.<sup>53</sup> Assim, o repertório vegetal de Lalique é constituído por cardos, amores-perfeitos, crisântemos, anémons, papoilas, margaridas, centáureas, rosas, violetas, hortenses, azevinho, espigas de trigo, íris, lírios, orquídeas, algas, heras, videiras, alcachofras, glicínias, flores de cerejeira, flores de macieira, carvalhos, áceres, bétulas, salgueiros, abetos, eucaliptos, pinheiros, oliveiras, mimosas, loureiros, entre outros (Barten, 1977: 83-86). Numa perspetiva mais abrangente da flora, o artista representou também algumas paisagens, influenciado, sobretudo, pela arte japonesa (Barten, 1977: 86). Neste género de representações, Lalique juntou a vegetação ao elemento da água, incluindo lagos e riachos nas suas florestas, que representou através do vidro e de algumas gemas, como a opala e o cristal de rocha (Brunhammer, 1998: 43). Por vezes, surgem também animais e figuras humanas, em modo de contemplação.

Tal como fez com as plantas, Lalique serviu-se dos mais diversos seres do reino animal, desde os pequenos insetos aos grandes mamíferos que dominam as florestas, passando pelos peixes, habitantes do líquido primordial, e pelas aves, rainhas do firmamento. Contudo, a grande soberana da sua obra foi a serpente, regularmente presente tanto nas joias como nos objetos decorativos e nos vidros. Da mesma forma que acontecia com os motivos vegetais, os animais podiam ser representados pelo seu valor estético ou simbólico. Os insetos surgem comumente associados às plantas. Entre estes é possível encontrar gafanhotos, abelhas, borboletas, traças, libelinhas e escaravelhos (Barten, 1977: 86). No grupo das aves estão presentes duas figuras clássicas do Simbolismo e da *Art Nouveau*, pavões e cisnes, ambos com uma forte conotação espiritual (*vide* ponto 3.1.6.). Lalique representou também o galo, a andorinha, a águia, a pomba, a coruja e o periquito, entre outros.

Dos répteis, sobressai a grandiosa serpente, que por vezes acompanha a figura feminina (ligação que abordaremos na segunda parte deste capítulo). Surgem também os lagartos, os sapos, os camaleões e o dragão, que, embora oriundo do imaginário, é várias vezes considerado como uma variação da serpente (Barten, 1977: 87). No que concerne aos peixes, embora estejam muito presentes na obra do artista, não apresentam grandes variações. Nalguns casos denota-se alguma semelhança entre estes e os golfinhos barrocos, ou as carpas orientais. Todavia, os peixes surgem maioritariamente no seu formato mais comum, ou fundidos com a figura feminina, originando a imagem de sereias e náiades. Os mamíferos serão o filo mais discreto das obras de Lalique. Deste grupo de animais, o mais comum será o morcego, que muitas vezes acaba por ser associado às aves. No entanto, também é possível encontrar gatos, tigres, elefantes, ursos, macacos e corças. Este tipo de animais surge com maior frequência nas obras em vidro, em grande parte, devido à sua incompatibilidade com as linhas da *Art Nouveau* (Barten, 1977: 87). Barten sugere-nos que a presença de alguns destes animais nas joias poderá significar um

---

<sup>53</sup> As plantas representadas por Lalique estão, maioritariamente, associadas ao tema representado, seja por funcionarem como atributo iconográfico (por exemplo: a videira enquanto símbolo de Dioniso/Baco), seja por simbolizarem algo abstrato, como a Memória, o Amor ou a Morte.

esforço do artista para representar a natureza na sua totalidade (Barten, 1977: 87). Num sentido semelhante, José Pierre sugere que a representação de certos seres grotescos, em consonância com a beleza de outros, possa corresponder a esse desejo de Lalique pela representação do todo da natureza (Pierre, 1991: 106).

Por fim, o artista retirou da natureza a figura humana; sobretudo a feminina, mas também a masculina. Ambas surgem, maioritariamente, na pele de figuras mitológicas ou literárias. O Homem é frequentemente representado em forma de fauno ou sátiro – lembrando também Pã e o culto dionisiaco. Noutros casos, a figura masculina aparece na figura do cavaleiro, da qual se metamorfoseia para o centauro. O homem também pode ser encontrado em cenas de romance, acompanhado pela mulher. Exemplo disso são os múltiplos beijos e pares retratados pelo artista. Dentro deste tema, é comum encontrar casais de ninfas e faunos, ou náiades e tritões (Barten, 1977: 87).

Lalique dedicou uma dimensão autónoma à figura feminina, como uma espécie de mundo paralelo, onde os elementos da natureza surgem em forma de mulher – do peixe nasceram as sereias, das borboletas, as fadas, das plantas, as mulheres-flor. O fascínio pela figura feminina e pela sua sensualidade foi um traço comum a toda a *Art Nouveau*, mas Lalique destacou-se pela delicadeza e sublimidade com que a representou. Numa época marcada pela emancipação da mulher, a obra do artista não deixou de ser uma importante demonstração do poder feminino. Neste sentido, e porque a mulher, junto com a natureza, é a principal temática da obra de Lalique, ser-lhe-á dedicada o segundo terço deste capítulo.

Importa ainda mencionar a representação de seres híbridos, nos quais Lalique uniu o ser humano às figuras dos reinos animal e vegetal. Na sua maioria, estas figuras são oriundas da mitologia e do imaginário. Em certos casos, como a *Libélula*, salienta-se a criatividade do artista, que terá muito provavelmente adaptado a imagem da fada com asas de borboleta, atribuindo-lhe as asas da libélula. De acordo com Sigrid Barten, a representação destes seres estará relacionada com a predisposição do Simbolismo para representar o sonho e a imaginação (Barten, 1977: 87). Contudo, as reminiscências do Neoclassicismo e da atmosfera romântica também terão tido a sua influência nesta viagem do artista pelo mundo da mitologia.

### **3.1.2. O Rococó e o Renascimento**

Além da natureza, a primeira influência que René Lalique recebeu na sua obra foi a arte do período Rococó, cujas formas, em especial os ornamentos, predominavam na joalheria da segunda metade do século XIX. O artista recorreu a estes elementos sobretudo entre 1887 e 1890, tendo-se inspirado em gravuras e não diretamente nas joias daquela época (Barten, 1977: 82). Desta forma, a influência da arte Rococó encontra-se sobretudo nas primeiras peças realizadas por Lalique, materializando-se através da utilização de arabescos e de motivos como as flores e as conchas (Barten, 1977: 82). Todavia, os ornamentos rococós foram rapidamente substituídos pelas formas renascentistas,

que cedo cativaram o joalheiro. Segundo Pol Neveux, escritor e amigo do artista, ambos costumavam passar algum tempo na biblioteca da *École des Beaux-Arts*, onde estudavam as obras de Du Cerceau, Woeriot, Collaert e dos irmãos Marot (Neveux, 1900: 129-130). O escritor menciona, também, a semelhança entre as obras de Lalique e Bernard Palissy, artista do Renascimento. Segundo conta, observavam a natureza com o mesmo olhar contemplativo (Neveux, 1900: 130).

Segundo Sigrid Barten, o Renascimento influenciou a obra de Lalique até aos inícios do século XX (Barten, 1998: 120). Essa presença verificou-se a vários níveis, desde as formas aplicadas pelo artista nas suas composições às técnicas utilizadas e, claro, aos temas representados (Barten, 1998: 120). Sobretudo nas obras realizadas entre 1893 e 1897, denota-se a inspiração renascentista na elaboração de pendentes e broches, que seguem os formatos da joalheria da Idade Moderna, sendo, por vezes, acompanhados por pedras em forma de lágrima, ou por pérolas suspensas, como era costume nesse período (Barten, 1977: 82). Barten refere também, como componentes de inspiração renascentista, a utilização de fitas entrelaçadas e de grotescos (Barten, 1977: 82). Ainda no que respeita às formas, a inclinação do artista para a utilização da escultura, sobretudo nas suas joias, terá sido igualmente influenciada pela arte renascentista (fig. 1.2.). No campo técnico, Lalique recuperou a aplicação da cor através dos esmaltes (Barten, 1977: 82). Quanto à temática, é de realçar a utilização da figura humana, que teve uma grande relevância na joalheria do século XVI, bem como os temas de origem clássica, nomeadamente a representação de ninfas, náiades e tritões (Barten, 1977: 89).

É importante referir a forte probabilidade do artista se ter interessado pelo Renascimento na sequência da sua relação com o Movimento *Arts & Crafts*, que procurava recuperar a importância do artesanato de outras épocas, sobretudo da Idade Média final, mas também da Renascença (Becker, 1985: 180). Contudo, mesmo que não tenha sido a origem desse interesse, o *Arts & Crafts*, muito provavelmente, tê-lo-á reforçado.

### **3.1.3. O Mundo Clássico e o Antigo Egipto**

A inspiração que o Renascimento suscitou na obra de Lalique terá, também, servido como uma ponte entre o século XIX e o mundo clássico, que continuava a ser uma importante referência para os artistas modernos. Na sua obra encontramos a representação de faunos e sátiros, por vezes, na sua paz campestre (anexo 3.1., obra 14.), mas também em associação a Dioniso, deus do vinho e do teatro (Possémé, 1991: 136). Do lado feminino, as ninfas dominam as suas criações, protegendo as árvores e os cursos de água (fig. 1.23., 1.24., 1.26. e 1.45.). Com elas, também algumas deusas fazem a sua aparição, acompanhadas pelos seus atributos iconográficos – referimo-nos a Hera, Deméter e Perséfone, cuja presença é sugerida, respetivamente, pelo pavão, a espiga de trigo e o morcego (fig. 1.11., 1.12. e 1.17.). Por outro lado, não podemos deixar de mencionar a importância da Medusa e das suas serpentes na obra de Lalique, que surgem com bastante frequência, tal como as sereias. Outras divindades menores, como as graças, também foram retratadas pelo artista. Sobretudo a partir de 1905, é comum

encontrar nas suas obras a representação de grupos de mulheres praticando rituais e danças (Possémé, 1991: 136) – algo que se torna ainda mais frequente nas suas obras de vidro, onde o destaque vai para a jarra *Bacantes* (fig. 1.46.). Por último, a representação de máscaras, embora seja um motivo frequente na *Art Nouveau*, também poderá ter surgido por meio da inspiração clássica.

A mitologia pré-clássica também teve o seu lugar na arte de Lalique, nomeadamente, algumas figuras e motivos do Antigo Egipto. As descobertas arqueológicas que ocorreram durante o século XIX nessa região, terão sido os principais instigadores da utilização dos temas e símbolos egípcios, não só por parte de Lalique, mas também por outros artistas seus contemporâneos. Neste sentido, destacamos a representação do escaravelho, extremamente importante na cultura egípcia, que surge em diversos géneros de obras, desde as joias (fig. 1.27.) aos vidros (fig. 1.47.). Este inseto é retratado tanto no singular, como em conjunto com outros motivos, usualmente o papiro ou a flor de lótus – outro importante símbolo solar do Antigo Egipto, igualmente relevante na cultura asiática (fig. 1.56.). Salientamos também a representação da deusa Ísis, divindade do panteão egípcio que mais tarde foi representada pela cultura greco-romana. Tendo em conta os seus elementos iconográficos, podemos considerar que é a imagem desta deusa que surge no diadema *Bérénice*, elaborado para a peça de teatro homónima. Por fim, a figura da Esfinge está também muito presente na obra de Lalique (fig. 1.33.).

#### **3.1.4. O Movimento *Arts & Crafts* e a Irmandade Pré-Rafaelita**

A influência do Movimento *Arts & Crafts* e da Irmandade Pré-Rafaelita está presente na obra de René Lalique a diversos níveis. Os dois anos que passou em Inglaterra, entre 1878 e 1880, terão tido uma grande importância no desenvolvimento da sua ligação com a arte britânica, que, aliás, se notou na presença de uma outra fonte de inspiração, pouco mencionada por outros autores: a arte celta. O *Arts & Crafts* terá incentivado o gosto do artista pela arte do passado, nomeadamente pelas épocas medieval e renascentista, nas quais o movimento se baseou (Becker, 1985: 155). A nível técnico, a influência do *Arts & Crafts* materializou-se, sobretudo, na aplicação de esmaltes. Este material ressurgiu na arte da segunda metade do século XIX por influência da arte japonesa, contudo, foram os movimentos revivalistas que recuperaram e desenvolveram a sua utilização, com base nos avanços feitos noutras épocas, sobretudo durante o Renascimento, em particular, pelo artista Benvenuto Cellini. Todavia, o movimento *Arts & Crafts* destacou-se maioritariamente pela sua ideologia de retorno à Idade Média, quando o Homem valorizava verdadeiramente o artesanato e possuía uma maior ligação com a natureza (Brunhammer, 1998: 12). Assim, a natureza e a arte medieval ganharam algum destaque nas temáticas da época, sendo igualmente promovidas pelo trabalho de Viollet-le-Duc (Brunhammer, 2007: 20-21).

Na obra de Lalique encontramos também alguma influência das questões teóricas do *Arts & Crafts*, nomeadamente a ideia de *Gesamtkunstwerk*, ou «obra de arte total», e a defesa de uma arte para todos – que analisaremos no capítulo IV da presente dissertação. A obra de arte total, ideia formulada por Richard Wagner na sua obra *Opera und Drama* (1851), consistia no desenvolvimento de uma obra



de arte multidisciplinar, que apelasse a diversos sentidos, envolvendo o observador e assegurando uma melhor transmissão da mensagem. Lalique adere a esta ideia, não só ao incorporar nas suas joias elementos de diversos géneros artísticos, desde a pintura à escultura, mas também através das suas criações no campo da decoração de interiores. Por outro lado, o objetivo de trazer a arte aos objetos do quotidiano também se concretizou na obra do artista, que criou diversos objetos simultaneamente decorativos e funcionais. Ademais, a obra de Lalique foi a perfeita materialização da ideia de elevar as Artes Decorativas ao patamar das Belas-Artes, não só pelas suas joias esculturais, mas também pelo forte teor artístico que incorporou nos objetos banais do dia-a-dia, revelando como a arte pode abraçar qualquer elemento.

Além do movimento *Arts & Crafts*, a arte de Lalique revela-nos ainda a influência da pintura pré-rafaelita, nomeadamente pela representação de mulheres de semblante sonhador e abstraído, cujo pensamento flutua para lá do mundo concreto. Essas figuras trouxeram consigo a temática literária, sobretudo a obra de Shakespeare, muito apreciada pela Irmandade e, igualmente, por Lalique (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 217). Também as lendas arturianas tiveram a sua quota parte na arte dos Pré-Rafaelitas e, posteriormente, nas obras de Lalique. Segundo José Pierre, o artista faz várias alusões à busca do Santo Graal, muito provavelmente, inspirado pela obra de Edward Burne-Jones (Pierre, 1991: 103). Évelyne Possémé revela-nos a existência de um desenho onde surgem os nomes de Morgane e Viviane, personagens da saga arturiana, e de Titania, rainha das fadas na comédia de Shakespeare *Midsummer Night's Dream* (Possémé, 1998: 155) (fig. 1.18). Por fim, importa mencionar a relevância da simbologia vegetalista, que Lalique parece ter adotado da arte pré-rafaelita. É certo que as plantas e as suas diferentes tipologias sempre tiveram um grande impacto na criação artística, todavia, esse impacto tornou-se crescente na segunda metade do século XIX. Como tal, a presença de certas plantas – flores, folhas, frutos, ou árvores – pode ser determinante na leitura de uma obra (fig. 1.30.). O broche *Ofélia* é o exemplo mais óbvio da influência pré-rafaelita na obra de Lalique.

### **3.1.5. A Idade Média, o *Celtic Revival* e os *Vikings***

Tendo em consideração a atmosfera proporcionada pelo Movimento *Arts & Crafts* e pela Irmandade Pré-Rafaelita, não é de admirar que os motivos e os temas da Idade Média tenham alcançado um lugar importante na obra de René Lalique. Por um lado, destacam-se os ornamentos medievais, nomeadamente os arcos em ogiva, os trilóbulos e os quadrilóbulos, que, por vezes, se fazem acompanhar por figuras vestidas de acordo com a mesma época ou por grupos de anjos (fig. 1.15., 1.20. e 1.39.). Por outro lado, sobressaem os pares amorosos, ao estilo dos romances de cavalaria (fig. 1.13.), e os cavaleiros destemidos (fig. 1.31.). Todavia, Lalique apresenta-nos, igualmente, algumas figuras do imaginário medieval, cujo teor fantasioso, hoje em dia tão explorado pelo cinema, acabou por camuflar as suas origens mais antigas, que estariam bem presentes no pensamento do artista, aquando da criação das suas obras. Nesse deslumbrante mundo de *mirabilia*, o artista deixou-se cativar pelos dragões e,

sobretudo, pelas fadas – às quais a iconografia do século XIX atribuiu a forma de seres meio humanos com asas de borboleta (fig. 1.6. e 1.18.). Em certas obras denota-se também a presença da figura da feiticeira, embora a sua iconografia remeta, maioritariamente, para as personagens da Antiguidade Clássica, como Circe ou Medeia (fig. 1.17. e 1.34.).

Este conjunto de criaturas maravilhosas, nomeadamente as fadas, terá entrado no mundo medieval através da cultura celta. A arte desse povo também pode ser considerada como uma das influências da obra de René Lalique. A sua presença é mencionada pelos autores Isabel Almasqué e António Barros Veloso,<sup>54</sup> e por José Pierre,<sup>55</sup> contudo, a ideia não é desenvolvida em nenhuma das publicações. Muito provavelmente, a influência da arte celta terá surgido na obra do artista por meio do movimento *Celtic Revival*, que se desenvolveu nas Ilhas Britânicas desde o século XVIII até aos inícios do século XX (Cunliffe, 2003: 122). Entre objetivos políticos e culturais, o principal fim deste revivalismo era recuperar a glória do passado celta e o encanto dos míticos druidas. Nesse sentido, iniciou-se uma fase de renovação cultural, que viu a literatura e a arte serem invadidas pelos celticismos, desde os ornamentos entrelaçados às figuras de fadas e de outras criaturas mágicas. O tempo que Lalique passou na Grã-Bretanha coincidiu com um dos picos de desenvolvimento desta tendência, cuja influência se estendeu ao *Modern Style*, nomeadamente em Glasgow, e à joalheria inglesa de Arthur Liberty (Madsen, 1967: 71). Além disso, vários autores reconhecem o entrelaçado celta como a origem da linha *art nouveau*, entre eles Stephen Tschudi Madsen (1967: 71-72) e Vivienne Becker (1985: 158).

Na obra de Lalique, a arte celta surge através dos ornamentos, nomeadamente o entrelaçado (fig. 1.7.) e a tríquetra. Esta última aparece numa obra muito peculiar, envolvendo um beijo apaixonado, que, ao ser associado à cultura celta, pode ser considerado como uma representação de Tristão e Isolda – tema muito explorado pela arte do *fin-de-siècle* (fig. 1.13.). Além destes motivos, o artista retratou também o azevinho, planta sagrada dos antigos druidas, que surge tanto na joalheria, como no vidro – destaca-se o vaso *Druide*, cujo título confirma a ligação entre o motivo e a sua origem (fig. 1.44.). O Celticismo pode ser igualmente encontrado noutros aspetos mais subjetivos das criações de Lalique, em particular, na atmosfera feérica e na ideia de retorno à natureza que estas transmitem. A representação de uma dimensão alternativa, povoada por seres mágicos, está em tudo relacionada com a imaginação do povo celta, recuperada pelos românticos. Além disso, os celtas tinham uma forte conexão com o mundo natural que os rodeava (Varandas, 2006: 305-307), algo que vemos replicado na pessoa de René Lalique, e que o próprio transmite em toda a sua arte. As representações de híbridos e de animais de origens distintas são outro ponto de ligação entre a sua obra e esta cultura, onde tal era frequente (fig. 1.16.). O mesmo aconteceu na arte escandinava, cuja influência também está presente na obra do artista.

---

<sup>54</sup> “Também a arte celta e os seus artefactos marcaram de maneira decisiva não só a Escola de Glasgow, representada por Charles Mackintosh, como também a obra de joalheria do francês René Lalique.” (Almasqué, Veloso, 2000: 18)

<sup>55</sup> “(...) [Lalique] assume uma renovação formal deliberada que, ao reunir-se com a distante herança celta, viking ou cita – passado imemorable que repentinamente se torna incrivelmente jovem –, imerge novamente a obra de arte nos grandes ritmos cósmicos que orquestram as curvas desgrenhadas.” (Pierre, 1991: 103)

Na Escandinávia, o passado *viking* demonstrou a sua presença ao incorpora-se nas formas modernistas, dando origem ao Estilo Dragão, uma versão nórdica da *Art Nouveau* (Madsen, 1967: 72). Os seus efeitos na obra de Lalique materializaram-se, nomeadamente, através da representação de dragões,<sup>56</sup> cisnes, valquírias (fig. 1.55.) e da temível serpente, entre outros motivos (fig. 1.7., 1.10. e 1.48.). A última, que desempenha um importante papel, tanto na mitologia nórdica, como na céltica, é uma das principais figuras na obra do artista.

### 3.1.6. O Simbolismo e a Literatura

O Simbolismo, enquanto contemporâneo de Lalique, alcançou a sua obra de forma natural. Este movimento artístico começou por surgir na literatura, passando de seguida às artes plásticas, onde se desenvolveu paralelamente à *Art Nouveau*. No campo estético, o Simbolismo procurou afastar-se das representações naturalistas e «científicas», dando prioridade à linha, em detrimento da mancha – em parte, influenciado pela arte asiática. A estilização das formas foi também um meio para realçar aquilo que os artistas desta escola consideravam mais relevante, as ideias e as emoções (Mackintosh, 1975 :10). Ou seja, o seu objetivo enquanto simbolistas era representar a interioridade das coisas, como tal, o realismo deixou de ser obrigatório, dando lugar a figuras mais abstratas, utilizadas para retratar o impalpável: os sentimentos, os espíritos, as energias, acima de tudo, as auras. Neste sentido, não é de admirar que o Simbolismo tenha atraído temas como os sonhos, a magia, o oculto e o religioso (Mackintosh, 1975 :13). Ideologicamente, este movimento destaca-se pela utilização dos símbolos, que foi, aliás, de onde o seu nome proveio. Charles Baudelaire, bem como Mallarmé e Rimbaud, foi um dos principais impulsionadores da literatura simbolista e responsável pela teoria das analogias,<sup>57</sup> ou *correspondances*, que, mais tarde, se materializou nas artes plásticas (Briot, 1998: 55). Embora a arte tenha, desde cedo, sido formada por diversos conjuntos de símbolos, esta conexão torna-se muito mais próxima no Simbolismo, que atribuiu um duplo sentido a quase todos os seus motivos. Nas criações dos artistas deste movimento, existem pelo menos duas dimensões a considerar, aquela que o artista vê e aquela que existe.

Não se pode afirmar que Lalique tenha sido um artista do Simbolismo, contudo, também não se pode negar a forte influência desse movimento na sua obra (Bayer, Waller, 1988: 17).

*“Das diretrizes simbolistas, tomou ele, fundamentalmente, o gosto pela procura dos sentidos ocultos, profundos dessas mesmas coisas, assim como o substituir da expressão plástica direta pela insinuação e a sugestão, ao transformar cada obra num microcosmos pleno de beleza intrínseca.”* (Ferreira, 1997: 52)

---

<sup>56</sup> O Dragão também pode ser encontrado nas culturas asiáticas, contudo, tendo em conta os contextos em que Lalique representa esta criatura, cremos que o faz considerando a sua posição na mitologia nórdica e no folclore medieval europeu.

<sup>57</sup> Além das analogias, também a sinestesia – a associação que ocorre entre imagens, cores, sons, cheiros, etc. – teve um importante papel neste movimento (Pierre, 1991: 102).

“Pela escolha dos temas e pelo conteúdo simbólico que o tema envolve, as joias de Lalique têm correspondências secretas e poéticas. Mesmo as mais naturalistas só aparentemente estão isentas de tal aspecto.” (Rio-Carvalho, 1967: 22)

Em Lalique, o Simbolismo surge tanto nos temas representados, como na atmosfera polissêmica da sua arte, que, em certas peças, permite a elaboração de diversas e distintas interpretações. Dentro do campo temático, sobressaem os mitos clássicos (Ferreira, 1997: 67),<sup>58</sup> os temas literários do século XIX (Barten, 1977: 89) (fig. 1.9. e 1.34.) – como *Salammbô* de Gustave Flaubert, *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, *La Princesse au Sabbat* de Jean Lorrain, e as obras de Montesquiou –, e, na sequência de ambos, um interessante conjunto de símbolos, formado por elementos da fauna e da flora, cujos significados se formaram tendo por base a mitologia e a literatura (fig. 1.31. e 1.33.). De entre esses símbolos destacam-se o pavão, a serpente, o cisne, o morcego, e a coruja (Barten, 1977: 89). Os primeiros dois, pela sua sinuosidade e valor estético, foram igualmente importantes no desenvolvimento da *Art Nouveau* (fig. 1.5., 1.10. e 1.11.). Todos estes motivos apresentam alguma complexidade na sua interpretação, o que implica a necessidade de conhecer bem os seus significados e de observar o contexto em que se inserem.

O pavão é-nos apresentado como um símbolo solar, associado também à fénix e, por essa razão, visto como símbolo do fogo (Pierre, 1991: 105). Por outro lado, é também um dos principais atributos da deusa grega Hera. O cisne surge como um símbolo do encantador e do místico – possivelmente pela sua presença constante na mitologia europeia – na grande maioria das obras, está associado à figura feminina, pela beleza e sinuosidade das suas formas e pela pureza da sua penugem branca (Brunhammer, 2007: 53) (fig. 1.16.). A coruja e o morcego são ambos símbolos da noite, sendo que o último desempenha um importante papel no Simbolismo, estando associado à homossexualidade (Briot, 1998: 72) e à mítica imagem da *femme fatale*, a mulher demoníaca que destrói a vida dos homens através da sua natureza sedutora. Esta mulher fatal também se faz acompanhar pela serpente, sua eterna companheira na traição da Humanidade. Todavia, tanto a mulher como a serpente são representadas com diferentes conotações, por vezes seguindo esta ideia negativa da fatalidade, mas também enquanto símbolos da vida e do renascimento (fig. 1.7.). Na obra de Lalique, é esta última leitura que prevalece.

No campo literário, Lalique não se baseou apenas nas temáticas desenvolvidas pelos escritores românticos e simbolistas. Como já referimos no ponto 3.1.5., William Shakespeare foi uma importante influência da obra do artista, tal como as lendas do Ciclo Arturiano. Ademais, de acordo com Évelyne Possémé, a *Divina Comédia* de Dante Alighieri também terá influenciado a obra de Lalique, nomeadamente algumas peças realizadas em marfim (Possémé, 1991: 132).

---

<sup>58</sup> Embora o Classicismo esteja presente na arte simbolista, Lalique terá contactado com esse universo através dos seus estudos sobre o Renascimento. Todavia, o Simbolismo terá funcionado como um incentivo à utilização dos temas clássicos.

Em modo de conclusão, salientamos o impacto que estes temas tiveram no público do artista, pois, pela sua natureza intelectual, não eram motivos que a generalidade das pessoas apreendesse. Isto é, apenas aqueles que estavam ambientados com os temas explorados pelo Simbolismo conseguiram compreender totalmente as criações de Lalique, quando estas envolviam tais elementos (Brunhammer, 1998: 41). Esta questão teve algum peso da definição da sua clientela, como veremos no capítulo IV. Por fim, importa destacar que a maioria dos temas simbolistas foram aplicados pelo artista nas suas joias, sendo que apenas alguns elementos transitaram para as suas peças de vidro.

### 3.1.7. O Japonismo

O Japonismo desenvolveu-se durante a década de 1860, na Europa e na América (Wichmann, 1985: 8). Foi uma tendência estética que influenciou não só o gosto, mas também a criação artística, desde esse período até aos inícios do século XX. Em França, Samuel S. Bing foi um dos principais promotores desta moda, comercializando artigos japoneses no seu estabelecimento parisiense (Madsen, 1975: 189). Na Grã-Bretanha, Arthur Liberty destacou-se pelas mesmas razões (Madsen, 1975: 189). A circulação de arte japonesa pela Europa coincidiu com uma série de outros eventos no meio artístico, em particular, o desenvolvimento do *Arts & Crafts*, cujo principal objetivo era renovar as artes decorativas da época. Assim, a gramática decorativa japonesa aliou-se à reforma do artesanato, originando novas formas e dando o mote para o surgimento da *Art Nouveau*, para a qual também contribuíram outros movimentos, como a Irmandade Pré-Rafaelita, o *Celtic Revival* e o Simbolismo.

Foi desta forma que o Japonismo alcançou as obras de Lalique, que terá visto nesta tendência um reflexo da sua proximidade à natureza (Pierre, 1991: 103). Ao contactar com a arte japonesa, o artista terá sido incentivado a explorar os elementos da fauna e da flora, que, desde cedo, fizeram parte do seu imaginário. Assim, encontramos nas suas criações representações de paisagens, ao estilo das estampas japonesas (fig. 1.22.), de plantas típicas dessa região, como a cerejeira e as orquídeas (fig. 1.8.), e de animais comumente retratados no Japão, como o gafanhoto, a libélula, a andorinha, o morcego, o galo e a serpente (Possémé, 1991: 133) (fig. 1.6. e 1.14.). De acordo com Évelyne Possémé, foi também através da arte japonesa que Lalique se inspirou para representar a passagem do tempo nas suas peças, revelando uma natureza real, onde o tempo passa e o ciclo da vida mantém o seu ritmo (Possémé, 1991: 133). No que diz respeito às técnicas e modos de representação, destaca-se a estilização das figuras, comum a toda a *Art Nouveau*, e a utilização dos esmaltes, que os artesãos do *Arts & Crafts* se esforçaram por recuperar, após se inspirarem nas porcelanas e metais japoneses. Também os *netsuke*, mencionados no capítulo anterior (*vide* ponto 2.2.1.3.5.), serviram de inspiração aos componentes escultóricos. Além destes elementos, o Japonismo também marcou presença na obra de Lalique através da adição de novos objetos ao seu repertório, como o pente, a travessa e o leque (Possémé, 1991: 133) (fig. 1.36.).

O Japonismo foi, portanto, um dos grandes impulsionadores da mudança que o artista aplicou à sua obra, entre 1892 e 1897, quando deixou os motivos renascentistas para se dedicar aos ornamentos

vegetalistas da *Art Nouveau*. Todavia, a influência da Ásia também se notou nas suas peças de vidro, nomeadamente, nos frascos de perfume (fig. 1.50.).

### 3.2. *La Femme, La Flore et La Faune: A Essência de Lalique*

Independentemente dos temas, das influências e dos materiais utilizados, seja nas joias, nos objetos decorativos, no vidro ou na arquitetura, a arte de René Lalique é, na sua essência, um hino à Mulher e à Natureza. O artista apresenta-nos um universo paralelo, onde a superioridade masculina do mundo real é substituída pela soberania da mulher. A natureza é o ponto de contacto entre ambos os mundos. Ao deparar-se com as obras de Lalique, o observador ingressa numa densa floresta, aparentemente comum, mas que, na realidade, alberga uma panóplia de criaturas mágicas muito antigas. Nessa floresta a força da vida não se esconde nos elementos, passeia pelos campos e pelos cursos de água, personificada por figuras femininas – ninfas, fadas, sereias –, e acompanhada pelos seus fiéis amantes – faunos e sátiros. Juntos celebram a fecundidade, a fertilidade e o dom da vida, que se renova a cada geração, garantido a eternidade da natureza (fig. 1.46.). Estas figuras personalizam os espíritos da natureza, encarnando a energia que pulsa dentro de cada flor, árvore ou rio, fazendo lembrar os *kami* da mitologia japonesa.<sup>59</sup>

O mundo de Lalique é o mundo feérico, onde a mulher reina e a magia acontece. “*O artista pretende celebrar a soberania que a Mulher – não esta ou aquela mulher – exerce no mundo, através da sua cumplicidade com as forças da Natureza*” (Pierre, 1991: 110) Um conceito desenvolvido por Jules Michelet<sup>60</sup> no seu clássico *La Sorcière*, publicado em 1862.

“*«A Natureza faz delas Feiticeiras» – é o génio peculiar da mulher e do seu temperamento. Ela nasce Fada. Pelos seus momentos de exaltação, ela é Profetisa. Pelo amor, ela é Mágica. Pela sua delicadeza e malícia – frequentemente caprichosa e benéfica – ela é Feiticeira e faz feitiços, pelo menos adormece e engana os males. (...) Para calcular o tempo, ela observa o céu. Mas a terra não está menos no seu coração. Os seus olhos observam as amorosas flores, jovem e flor ela mesma, conhece-as pessoalmente.*” (Michelet, 1967: 7-8)

Essa mulher poderosa, descrita por Michelet, conquistou o mundo simbolista na forma de *femme fatale*, condenação do homem e encarnação das forças do mal (Jouve, 2013: 46). Mas esse lado trágico da feminilidade foi apenas uma das faces da moeda. Do outro lado, estava a mulher divina, a eterna mãe, protetora da Humanidade (Jouve, 2013: 46). Assim, a *femme fatale* era nada mais do que uma representação da mulher livre e independente, que o homem temia, mas à qual não conseguia resistir, e

---

<sup>59</sup> “Os japoneses divinizam as forças da natureza porque as sentem mais poderosas do que eles e veneram-nas nos chamados *Kami*; as altas montanhas, as árvores grandes e antigas, os rios, são também para eles *Kami* (...)” (Guirand, 2006/2: 336)

<sup>60</sup> Através de Nicole Maritch-Haviland, sabemos que Michelet era um dos nomes presentes na biblioteca de Lalique (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 205).

a cujo o amor estava subordinado. Lalique mostra-nos essa ambiguidade, entre a imagem feroz da Medusa e a aura angelical das suas ninfas. Na sua obra, as mulheres são tanto bruxas, quanto fadas (Pierre, 1991: 110).

Entre as mulheres de Lalique, deparamo-nos com as dríades, as náíades e as ninfas, protetoras dos elementos naturais, as fadas, donas do destino, e as deusas maternais. Na imagem do pavão encontramos Hera, ou Juno, a grande mãe e rainha do Olimpo (fig. 1.11 e 1.28.). Na espiga, amuleto protetor do artista, transparecem Deméter, ou Ceres, e Opis, deusas da agricultura que personificam a «Mãe Terra» (fig. 1.12.). A esta última estava associada a opala, “(...) *que representava os véus multicoloridos da Deusa*” (Walker, 1983: 742). Essa gema, tão amada por Lalique, foi declarada como uma pedra maldita pelos cristãos, devido à sua conotação feminina (Walker, 1983: 742). Enquanto isso, os alquimistas árabes identificavam-na como a Pedra Filosofal (Walker, 1983: 742) (fig. 1.28.). Também Perséfone, ou Proserpina, rainha do Além e donzela da primavera, surge representada tanto pelo morcego, símbolo da escuridão, como pelas flores (fig. 1.17.).<sup>61</sup>

O morcego é, igualmente, um símbolo da *femme fatale*, na sua vertente vampírica, e da noite, onde surge acompanhado pela coruja (Briot, 1998: 69). Em contrapartida, Lalique retrata, regularmente, o galo, o pavão e o escaravelho, símbolos solares (Pierre, 1991: 105). Assim, é notável a importância dada à passagem do tempo, marcada não só pelo dia e a noite, mas também pelas estações do ano, que encontramos em várias obras do artista. De acordo com a sua neta, Lalique “(...) *era obcecado com a natureza efêmera das coisas (...)*” (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 217). O tempo e as fases da natureza são mais uma demonstração da preocupação do artista com o ciclo da vida, da morte e do renascimento, onde a mulher é a figura central. Pela sua capacidade de gerar vida, a mulher encarna as qualidades da Terra. No inverno, a terra renova-se para receber as flores primaveris, cujo fruto cresce no verão, para ser colhido no outono. Enquanto isso, a virgem recebe a semente da vida, concebe-a e faz-se mãe, para de seguida, ao envelhecer, se tornar anciã, sendo, depois, recebida pela terra no inverno da sua alma. Assim é o espetáculo da vida, cujo deslumbre Lalique soube captar nas suas obras, e que culminou na imagem da Mulher-Natureza.

*“A mulher está, pois, misticamente solidarizada com a Terra, o dar à luz apresenta-se como uma variante, à escala humana, da fertilidade telúrica. Todas as experiências religiosas relacionadas com a fecundidade e o nascimento, têm uma estrutura cósmica. A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um modelo cósmico: o da Terra Mater, a Mãe Universal.”* (Eliade, 2016: 118)

Essa mulher, a Grande Deusa do início dos tempos, surge-nos nas imagens híbridas de flores e insetos, onde a face feminina se ergue, num porte sereno e sábio, como soberana da natureza

---

<sup>61</sup> A sua dualidade foi magistralmente representada pelo artista na obra *Jeune Beauté avec Pissenlit et Chauve-Souris*, presente no Musée Lalique, em Wingen-sur-Moder, França (fig. 1.17.). Embora a figura representada não esteja identificada com Perséfone, no nosso entender, os símbolos presentes sustentam essa leitura.

indomável e sempiterna. Ademais, a serpente, que o artista representa incessantemente nas suas obras, é uma companheira inseparável dessa divindade pagã (Rio-Carvalho, 1967: 22), “*originalmente identificada como a própria Grande Deusa*” (Walker, 1983: 903). Associada ao renascimento, a serpente revelou-se no representante ideal do ciclo da vida, tornando-se um símbolo feminino (Werness, 2003: 376). Como tal, é comum encontrá-la ao lado de mulheres de poder, como Salomé, Salammbô, Medusa, Morgana, Circe, Ísis ou Eva, algumas das quais, presentes na obra de Lalique (fig. 1.7. e 1.34.).<sup>62</sup> Assim, a sua arte é, essencialmente, uma arte do feminino e dos seus domínios.

“(…) muitas das plantas e animais de Lalique – serpentes, cisnes, libélulas, flores de lótus, rosas – são frequentemente alegorias simbolistas da Mulher nas suas variadas e misteriosas aparências, assim, mesmo quando Lalique não a representa diretamente, o seu espírito está presente.” (Bayer, Waller, 1988: 23)

No seguimento dos símbolos femininos, também os emblemas do renascimento e da imortalidade têm uma grande relevância na obra do artista, acompanhando o seu fascínio pelo ciclo da vida. Plantas como a alcachofra, a hera e os amores-perfeitos aliam-se à serpente, e a outros seres, como o escaravelho nessas representações do eterno (fig. 1.30.). É de salientar, ainda, a forte presença da água nas obras de Lalique, através dos peixes, dos insetos que habitam próximo da água, como a libélula, dos seres fantásticos, náiades e sereias, e da serpente. Esta representação pode, igualmente, ser vista como uma referência à origem da vida, que se terá formado na água.

### **3.3. O Lado Místico de René Lalique**

#### **3.3.1. O Culto da Natureza: Neopaganismo e Panteísmo**

A segunda metade do século XIX ficou marcada por um contexto cultural denso e diversificado, onde o pensamento científico se entrelaçou com as ideias simbolistas e o interesse pelo esoterismo e pela espiritualidade (Davies, 2011: 108). “*Artistas e escritores – juntamente com o seu público – mergulharam numa atmosfera saturada de êxtases carnavais, vertigens esotéricas e convulsões religiosas*” (Pierre, 1991: 100). O avanço galopante da indústria, a desumanização da sociedade e a poluição, que na altura já se fazia sentir, suscitaram o desenvolvimento dos ideais de regresso à origem (Barringer, 2012: 57). Pretendia-se recuperar a proximidade à natureza, a paz e a pureza dos campos. Essa vontade encontrou um meio de expressão nas antigas religiões pagãs – cujos rituais giravam em torno da terra – e no Panteísmo. O interesse pelo Paganismo, aliado à atmosfera esotérica *fin-de-siècle*, resultou no ressurgimento de alguns cultos, que providenciaram o desenvolvimento do Neopaganismo.

---

<sup>62</sup> “*As suas obras são reminiscências de memórias, evocam diversas imagens e vários livros, a Hérodiade, Cleópatra, Teodora, as Flores do Mal (...)*” (Fouquet *apud* Possémé, 1991: 144).



“O Neopaganismo tem várias formas, o Xamanismo, o Odinismo, a Wicca, e o Neodruidismo são algumas das mais proeminentes. Todos partilham um grande respeito pelo mundo natural e a ideia de união com este, e todos respeitam o ritmo das estações, muitos celebram as suas cerimónias nos solstícios ou nos mesmos dias das quatro principais cerimónias do calendário celta.” (Cunliffe, 2010: 127-128)

Num tom semelhante, o Panteísmo baseia-se na ideia de que Deus e a Natureza são uno. “*Deus está na Natureza, não como algo distinto da Natureza, mas como algo contido nesta (...)*” (Nadler, 2006: 83). Como tal, a natureza deve ser respeitada como a própria divindade. Desta forma, o Neopaganismo e o Panteísmo encontram-se na sua visão sobre o meio ambiente e na vontade de o proteger, seja ele o espaço onde as divindades habitam ou a divindade em si mesma. Esta atenção para com a Terra está patente na obra de René Lalique, aproximando-o da atmosfera mística que envolveu o *fin-de-siècle*. Nada nos confirma que o artista seguisse alguma destas religiões, antes pelo contrário, sabemos que Lalique não era crente.<sup>63</sup> Mas tal não significa que não olhasse para a natureza como uma entidade sagrada. Aliás, a sua recusa da existência de Deus pode até ser interpretada como uma projeção da divindade no mundo real, tal como acontece no Panteísmo.

Lalique tinha pela natureza um “*profundo e íntimo respeito*” (Lalique, M., Lalique, M. C., 1977: 20). Esta é, possivelmente, a característica mais comentada pelos seus familiares e contemporâneos. Esse respeito materializou-se na sua obra, na qual também demonstrou, em iguais proporções, o seu fascínio pela figura feminina. Como vimos antes, a natureza e a mulher são elementos homólogos. Deste modo, o apreço que o artista demonstrava pela figura feminina era um modo de salientar o seu respeito pela natureza. Esta conexão entre Lalique e o mundo natural pode muito bem representar algo mais do que um gosto, sobretudo se considerarmos alguns aspetos da sua vida pessoal. Tal como referimos na primeira parte do capítulo II, o artista considerava a espiga, símbolo das deusas agrícolas, como seu amuleto da sorte (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 208). Além disso, o único feriado que comemorava na sua casa era o *May Day*, em honra da primavera (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 216). Esse dia correspondia a uma das festividades mais importantes das antigas comunidades pagãs, no qual era celebrada a fertilidade e a vida. No século XIX, foi adotada pelos neopagãos.

Perante estas evidências deparamo-nos com um lado mais místico de René Lalique, que confere à sua arte uma aura ainda mais esotérica, independentemente de deter, ou não, um cariz religioso. Desta forma, a presença de seres mitológicos e divindades pagãs ganha uma nova importância, tal como a representação dos momentos do dia e das estações do ano, ou as imagens que remetem para o amor e a fertilidade. Por outro lado, o destaque dado a todos os elementos da natureza, entre animais e plantas, mostra a sua vontade de representar a totalidade do cosmos. Desde o dia à noite, da vida à morte, do

---

<sup>63</sup> “*Foi o Homem que inventou Deus*” (Lalique *apud* Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 204).

belo ao grotesco, nada passou despercebido ao olhar minucioso de Lalique, colocando a natureza acima do Homem, sublinhando a pequenez deste último num mundo repleto de outros seres e maravilhas.

### 3.3.2. Da Alquimia na Luz

A vertente esotérica da obra de Lalique encontrou o seu expoente máximo na materialização da luz. Ao longo da sua carreira enquanto joalheiro, o artista procurou agarrar este elemento através da utilização de pedras preciosas, esmaltes em *plique-à-jour* e pequenas placas de vidro. Mais tarde, como mestre vidreiro, Lalique serviu-se tanto da luz quanto do vidro para criar as suas obras, pois, sem a primeira, o efeito estético dos objetos perde parte do seu encanto.

É curioso notar como este encapsulamento da luz se concretiza na natureza, quando a luz do sol atravessa a água num lago ou riacho de reduzida profundidade. Na realidade, é possível que essa junção dos elementos tenha inspirado o artista a procurar e aplicar as transparências na sua obra, como que num reflexo desse momento mágico em que a luz e a água se unem, um momento que terá originado a vida como a conhecemos. A luz é também a principal fonte de vida das plantas, bem como uma figura central na mitologia. A existência de deuses solares, como Apolo, Mitra, Rá ou Lugh, é uma constante nas tradições europeias, mas não só. Isto revela-nos que o ser humano há muito que se intriga sobre a luz do sol, reconhecendo o seu poder sobre a terra e a sua importância na vida.

Assim, o interesse de Lalique pela luz e pelo seu toque terá nascido do seu amor pela natureza e pelas as forças que nela se contêm. Não é ao acaso que os símbolos solares – galos, pavões, escaravelhos – surgem nas suas obras. A busca pela materialização da luz pode ler-se como uma vontade de alcançar uma dimensão etérea, de tocar o intocável. Como um verdadeiro alquimista, Lalique pegou no chumbo – a areia – e transformou-o em ouro – a luz. Nessa viagem pela captação do etéreo, o artista encontrou no vidro o ponto de contacto entre o material e o espiritual, alcançando, assim, a iluminação. O facto de os efeitos de luz terem estado presentes nas suas criações desde o início, leva-nos a concluir que esta sempre foi a grande missão da arte de René Lalique. Ao longo da sua vida, o artista procurou transmitir a essência luminosa da natureza que o rodeava.

## CAPÍTULO IV · O EMPREENDEDOR

*“Esta questão da produção de série é uma daquelas que me são mais queridas. Eu acho que, quando um artista encontra algo belo, ele deve procurar partilhá-lo com o maior número de pessoas possível.”*

– René Lalique<sup>64</sup>

### 4.1. René Lalique e o Mercado da Arte

#### 4.1.1. Da Produção Artesanal à Produção Massificada

##### 4.1.1.1. De Épernay à Place Vendôme

René Lalique destacou-se enquanto artista pela sua imensa criatividade, capacidade de inovação e mestria técnica. Todavia, não se limitou a imperar no domínio da criação, tornando-se igualmente num empreendedor perspicaz, que soube vender a sua obra e prosperar no mundo dos negócios (Becker, 1985: 47). Os primeiros sinais dessa sensibilidade para o negócio surgiram quando o artista tinha apenas quinze anos. Durante as férias escolares, Lalique dedicou-se à pintura de miniaturas em placas de marfim e vendeu-as aos pequenos lojistas da cidade de Épernay (Vever, 2001: 1204). A sua propensão para o negócio voltou a evidenciar-se quando, após alguns anos como aprendiz de joalheiro e outros tantos a trabalhar por conta de outrem, abriu a sua primeira firma, em parceria com Varenne.

Mais tarde, depois de adquirir o seu primeiro ateliê, o constante aumento no número de encomendas, juntamente com a sua vontade de responder a esses pedidos e de manter o bom funcionamento da sua firma, levaram o artista a mudar de espaços. Primeiro em 1887, depois em 1890 e, por fim, em 1902, Lalique mudou o seu ateliê para espaços cada vez maiores, servindo-se também de oficinas exteriores, de forma a aumentar a sua capacidade de produção e a garantir não só o seu sucesso artístico, mas também financeiro. Durante a sua carreira enquanto joalheiro a maior parte da sua produção era constituída por peças únicas, ou produzidas em conjuntos pequenos<sup>65</sup> – não mais do que uma dezena de exemplares.<sup>66</sup> Não obstante o processo de produção faseada que o artista promovia no seu ateliê,<sup>67</sup> as suas joias eram submetidas a um rigoroso controlo de qualidade e concebidas com o maior cuidado. No caso de Lalique, a divisão do trabalho por «estações» não era sinónimo de uma produção focada no lucro. Embora tal fosse relevante, o artista garantiu sempre a excelente qualidade das suas obras, conseguindo encontrar uma posição de equilíbrio entre uma produção eficiente e rentável e um resultado final artisticamente notável.

---

<sup>64</sup> René LALIQUE *apud* Félix MARCILHAC – *R. Lalique, Maître Verrier, Analyse et Catalogue Raisonné de l’Oeuvre de Verre*, 1989, p. 169.

<sup>65</sup> Por essa razão, é comum encontrar peças idênticas ou que partilham alguns elementos da sua composição, usualmente os componentes escultóricos.

<sup>66</sup> Ao longo da nossa investigação não foi encontrada nenhuma joia cujo número de exemplares, idênticos ou muito semelhantes, ultrapassasse os quatro. Contudo, para salvaguardar a veracidade da informação transmitida, optámos por considerar a quantidade de dez peças.

<sup>67</sup> *Vide* capítulo II, ponto 2.2.1.2.1.

Uma porção considerável das suas joias era realizada consoante as encomendas dos clientes, que se familiarizavam com estas através das exposições realizadas pelo artista. A sua primeira exibição deu-se em 1884. Embora tenha apresentado apenas os seus desenhos, foi neste evento que travou conhecimento com Alphonse Fouquet, que desde então terá ficado atento ao seu trabalho (Vever, 2001: 1216). Todavia, somente em 1895 Lalique teve a possibilidade de deslumbrar o público com as suas joias, quando o *Salon de la Société des Artistes Français* abriu uma secção dedicada às artes decorativas. O valor das suas obras foi reconhecido tanto pela crítica, como pelo público. Prova disso foram as sucessivas exposições em que participou até 1912 – coletivas e a solo –, reunindo um crescente número de admiradores. Essas exposições não só foram uma forma do artista expor as suas obras e entrar em contacto com os seus clientes, como também serviram, inicialmente, enquanto rampa de lançamento da sua carreira, tornando-se no seu principal meio de acesso ao mercado da arte.

Neste sentido, importa também destacar o papel de Samuel Siegfried Bing, conhecido *marchand* de arte oriental e impulsionador do movimento *Art Nouveau*. Bing foi um dos principais difusores da obra de Lalique, através da comercialização das suas peças (Ferreira, 1997: 37). Esta parceria ter-se-á iniciado em 1895, quando o *marchand* organizou o *Salon de l'Art Nouveau*, em Paris, onde o artista expôs onze das suas joias (*Salon*, 1895: 174-175). Outra figura de relevo na divulgação da obra de Lalique foi Sarah Bernhardt, famosa atriz de teatro e, mais tarde, de cinema, conhecida como a «Divina Sarah». Bernhardt movia-se pelos círculos intelectuais, onde exibia as suas joias. Além disso, também em palco, onde era observada pelos seus fãs, a atriz ostentava as mais exuberantes joias teatrais, executadas especialmente para cada peça de teatro. Lalique foi o criador de várias dessas joias, tanto teatrais como de uso comum, sobretudo entre 1891 e 1894. Assim, Sarah teve um importante papel na carreira do artista, tendo divulgado a sua arte numa fase em que o seu nome era ainda pouco conhecido. Terá sido também através de Sarah que Lalique conheceu Calouste Gulbenkian, que se tornou num dos principais compradores das suas obras.

Para lá destes meios de divulgação, o artista abriu a sua primeira sala de exposições em 1902, no mesmo edifício em que instalou o seu ateliê, em Cours la Reine. Esse espaço veio agilizar a sua relação com os clientes, que a qualquer momento podiam ali dirigir-se e observar as novas criações do joalheiro (Barten, 1977: 79). Em 1905, Lalique abriu a sua primeira loja, no número 24 da Place Vendôme (Vever, 2001: 1252). Nesta praça parisiense encontravam-se os estabelecimentos de vários joalheiros, como Vever ou Cartier (Barten, 1977: 79). Ainda hoje é uma zona associada a este tipo de comércio.

#### 4.1.1.2. Os Perfumes *Coty* e a Produção em Combs-la-Ville

Por volta de 1907, quando François Coty e René Lalique iniciaram a sua parceria no mundo da perfumaria, o joalheiro não só mudou o destino da sua carreira, como também deu os seus primeiros passos no mundo da produção industrial. Nomeadamente a partir de 1909, quando a unidade de Combs-la-Ville entrou em funcionamento, Lalique iniciou um processo de transformação dos seus métodos de criação, que culminou em 1921 com a elaboração de objetos de produção massificada. Em Combs-la-Ville, a produção dos frascos de perfume era feita através de uma máquina automática destinada à produção de garrafas, que o artista terá adaptado para a produção dos seus modelos (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 212). Apesar dos métodos utilizados, a maioria dos autores considera que, durante esta fase, Lalique desenvolveu uma produção semi-industrial; muito provavelmente, por comparação com a produção em larga escala que este iniciou nos anos vinte.

Todavia, o envolvimento de Lalique na modernização do perfume teve repercussões mais abrangentes do que a mera renovação estética deste produto. Até então, o perfume era um artigo de luxo, alcançável apenas por algumas mulheres (Marcilhac, 1989: 64). Era vendido em recipientes simples, sendo posteriormente vertido para o interior de um frasco pessoal, feito em vidro, porcelana ou metal (Knowles, 2011: 37). Este processo mudou quando Coty decidiu comercializar as suas fragâncias em pequenos frascos de vidro desenhados para o efeito e vendidos por valores mais acessíveis, transformando, assim, o método tradicional do comércio de perfume. Embora esta mudança de paradigma tenha sido, sobretudo, fruto do trabalho de François Coty, Lalique também desempenhou um importante papel neste episódio, sendo o responsável pela esteticização dos produtos. A partir daqui o frasco de perfume tornou-se num objeto de traços artísticos que, na sua maioria, eram também uma representação do próprio produto que continham (Marcilhac, 1989: 64). Estes novos formatos fizeram do perfume uma espécie de colecionável, algo que ainda se verifica na atualidade, não só com os frascos antigos, mas também com os contemporâneos. Os frascos de Lalique podiam ser adquiridos em boticários, mas também na sua loja, na Place Vendôme, onde o próprio vendia os frascos vazios – em modelos diferentes daqueles que eram comercializados pelas companhias de perfume.

O êxito que Lalique alcançou no campo da perfumaria levou-o a considerar novas alternativas relativamente à sua criação artística. Foram vários os perfumistas que seguiram o exemplo de Coty, recorrendo aos serviços do artista para modernizar as suas linhas de produtos. Esse sucesso, aliado ao seu interesse pelo trabalho em vidro, levaram-no a deixar a arte da joalheria. Contudo, para Lalique, o vidro não era apenas uma substância maleável que facilmente se moldava às suas ideias. Neste material, o artista encontrou a possibilidade de criar obras de arte mais rentáveis, produzindo um maior número de peças por uma menor quantidade de gastos, obtendo, conseqüentemente, lucros mais elevados. Mas a sua preocupação era também social. Embora desejasse manter o bom nome da sua empresa, associada desde sempre à produção de objetos de alta qualidade, Lalique pretendia levar as suas obras a um público mais abrangente (Marcilhac, 1989: 169). Uma ambição que o vidro lhe permitiu alcançar.

#### 4.1.1.3. Wingen-sur-Moder: o Despertar do «*Industriel-Créateur*»

Em 1921, quando os fornos de Wingen-sur-Moder se acenderam pela primeira vez, Lalique deu início à última fase de industrialização da sua obra. Embora já utilizasse tais métodos na sua unidade de Combs-la-Ville, foi na Alsácia-Lorena que passou a produzir as suas peças numa escala verdadeiramente industrial, em séries de centenas e, por vezes, de milhares de exemplares (Knowles, 2011: 14). Estas dimensões de produção possibilitavam uma maior rentabilização dos gastos e do tempo despendido na criação dos modelos, além de impulsionarem a propagação do nome do artista. Como prova do seu sucesso, as suas criações tornaram-se cada vez mais internacionais, sendo exibidas em galerias e museus de vários pontos do mundo (Bayer, Waller, 1998: 10). A difusão da sua obra culminou com a abertura de novos pontos de venda em França e no estrangeiro, nomeadamente em Inglaterra, na Holanda, nos Estados Unidos da América e na Argentina (Elliott, 2013: 38).

Assim, constata-se que a dimensão comercial da obra de René Lalique se tornou cada vez maior com o passar dos anos, desenvolvendo-se paralelamente à industrialização dos métodos por este aplicados. Contudo, se é verdade que ocorreu uma mecanização gradual dos processos de produção, também se deve reconhecer que o artista primou pela qualidade estética dos objetos que fabricava, nunca abandonando por completo a utilização da mão-de-obra humana. Ou seja, Lalique esforçou-se continuamente por encontrar um ponto de equilíbrio, servindo-se o mais possível dos avanços tecnológicos da sua época, sem que isso afetasse o carácter artístico das suas obras. Nesse sentido, os artesãos tiveram sempre um papel fulcral no funcionamento das suas fábricas, pois eram a garantia de que cada peça era feita com cuidado e atenção, como se de uma obra única se tratasse. Deste modo, Lalique tornou-se num dos raros «industriais-criadores» – recorrendo à expressão de Jean-Luc Olivie (1991: 165) – que conseguiram modernizar a sua arte, sem se deixarem corromper pelo facilitismo da produção massificada (um assunto que voltaremos a abordar no ponto 4.1.2.2.). As palavras de Veronique Brumm ilustram bem a posição do artista:

*“Aos olhos de Lalique, a produção massificada feita através da tecnologia de moldes era muito diferente das reproduções baratas ou da imitação das formas tradicionais. Cada novo objeto representava uma criação autónoma.”* (Brumm, 2017/1: 31)

*“Deve ser sublinhado que Lalique não via a modelação como uma forma de reproduzir ou imitar os modelos tradicionais de forma menos dispendiosa. Para ele, era uma nova abordagem que oferecia novas possibilidades, que podiam ser combinadas com qualquer outra técnica.”* (Brumm, 2017/4: 26)

Até aos últimos anos da sua vida, Lalique manteve sempre uma preocupação com o valor artístico das obras que produzia. Como tal, apesar da confiança que depositava nos seus funcionários, insistia em seguir de perto o processo de elaboração das peças, desde a modelação à aplicação das técnicas de trabalho a frio, garantido a qualidade exímia de cada objeto. Assim, o artista soube adaptar-

se à evolução dos tempos, garantindo o sucesso financeiro e a sobrevivência da imagem requintada da sua marca.

#### 4.1.2. Da Joalheria ao Vidro: Reflexos no Mercado da Arte

##### 4.1.2.1. A Exclusividade da Joalheria e a Democracia do Vidro: Clientes e Colecionadores

De acordo com Edmond Haraucourt, contemporâneo de Lalique, as obras do artista eram um requisito obrigatório nas coleções de arte da época: “*Ninguém está autorizado a considerar-se como um entendido em arte se não possuir um Lalique*” (Haraucourt *apud* Lalique, M., Lalique, M. C., 1977: 29). O encanto característico das suas joias despertou, desde cedo, o interesse de um amplo e diversificado grupo de admiradores, alguns dos quais acabaram por se tornar nos seus principais clientes. Aquando da sua transição para a arte do vidro, o seu público-alvo tornou-se mais abrangente, atraindo novos compradores, de diferentes camadas sociais.

No que diz respeito à joalheria, os registos de vendas e encomendas permitem um melhor conhecimento daquele que era o principal núcleo de clientes de Lalique. De um modo global, esse grupo era constituído por membros das elites sociais e por aristocratas – envergar uma joia do artista implicava tanto carisma quanto capacidade económica. Os documentos presentes no Arquivo Calouste Gulbenkian (ACG, MCG 00901 – MCG 01758) permitem-nos ter uma ideia dos preços praticados por Lalique. Dessa forma, sabemos que, entre 1899 e 1904,<sup>68</sup> uma joia de Lalique podia ser adquirida por valores entre os 200 e os 6.000 francos, o equivalente a €10.226 e €315.660 atuais, respetivamente.<sup>69</sup> Esta informação permite-nos conceber uma visão mais concreta da posição do artista no mercado.

Inicialmente, o seu grupo de clientes era composto por membros da elite artística e intelectual (Brumm, 2017/1: 29), entre eles: Sarah Bernhardt, Liane de Pougy, Emma Calvé, Julia Bartet e Robert Montesquiou.<sup>70</sup> Entre os clientes de Lalique estavam também membros da política e aristocratas franceses, russos e vienenses, como a Madame Waldeck-Rousseau, a Madame Salles-Eiffel, a Condessa Greffulhe – prima de Montesquiou –, a Condessa de Béarn e a Marquesa Arconati-Visconti. Deste conjunto de clientes mais nobres faziam igualmente parte alguns elementos das monarquias europeias, nomeadamente as cortes inglesa, russa, italiana e espanhola. Por outro lado, também as instituições públicas eram grandes apreciadoras e adquirentes das obras do artista, em particular o Estado Francês e a Câmara Municipal de Paris, que realizaram várias encomendas.

Importa também mencionar o papel dos museus de artes decorativas que na época, sobretudo durante a Exposição Universal de 1900, compraram várias peças ao joalheiro para os seus acervos contemporâneos. Os *Kunstgewerbe Museums* de Frankfurt e Hamburgo, o *Musée des Arts Décoratifs*, o

---

<sup>68</sup> Optámos por limitar a informação aos anos entre 1899 e 1904, por ser um período mais constante no que diz respeito ao valor do franco, o que nos permite comparar os preços praticados de forma mais objetiva.

<sup>69</sup> *vide* anexo 3.1., obras 7. e 8.

<sup>70</sup> É de conhecimento geral que Robert Montesquiou era amigo de René Lalique, contudo, apenas Jane Abdy (1987: 328) reconhece o escritor como cliente do artista.

*Musée Galliera* e o *Musée du Luxembourg*, em Paris, e o *Victoria & Albert Museum*, em Londres, terão sido as principais instituições museológicas a apoiar a obra de René Lalique (Gere, 1987: 323). Segundo Brunhammer, o livro de contas relativo à exposição de 1900 permite comprovar as aquisições feitas por alguns destes museus (Brunhammer, 1998: 38). Embora os museus tenham dado um importante impulso à carreira de Lalique, nenhuma contribuição foi mais importante do que aquela feita por Calouste Sarkis Gulbenkian, empresário e colecionador de origem arménia (Gere, 1987: 323). Gulbenkian, a cuja coleção dedicaremos o ponto 4.3. deste capítulo, constituiu aquela que é, hoje em dia, uma das principais coleções de obras de René Lalique no mundo, senão mesmo a principal. Como comprovaremos mais adiante, o seu apoio foi extremamente importante para a carreira do artista, com quem desenvolveu uma relação de amizade. Ademais, Charlotte Gere, no seu artigo “René Lalique and his Patrons”, revela-nos a existência de um outro importante colecionador, Henry Walters, que terá conhecido o artista em 1904, por ocasião da exposição de St. Louis, nos Estados Unidos (Gere, 1987: 324). Consideramos pertinente constatar que os compradores das joias de Lalique se dividiam, essencialmente, em dois grupos. Por um lado, os colecionadores, públicos e privados, que adquiriam as peças com o intuito de as expor. Por outro lado, as damas da alta sociedade e do meio artístico, que dispunham do gosto e carisma necessários para envergar as extravagantes peças do artista (Briot, 1998: 105).

Gulbenkian foi um dos poucos clientes que acompanharam Lalique na sua transição para a arte do vidro, embora tenha adquirido sobretudo obras de produção única (em cera perdida), sendo poucas as provenientes de séries mais numerosas. A passagem que o artista realizou da arte da joalheria para a do vidro teve claras implicações no público das suas obras, não por ter aderido a um novo género de objetos decorativos, mas pelo facto de estes serem produzidos em larga escala. Em primeiro lugar, destacam-se as companhias de perfumes e cosméticos, na sua maioria francesas, que requisitavam ao artista o desenho e criação de diferentes linhas de objetos, nomeadamente frascos de perfume e caixas de pó de arroz. Mais tarde, o mesmo tipo de produtos passou a ser encomendado também por modistas, que procuravam lançar as suas próprias fragâncias, e por lojas de produtos de luxo (Utt G., Utt M. L., 1991: 89).<sup>71</sup> Por outro lado, também as emergentes marcas de automóveis terão contactado o artista para adquirir ornamentos de capot – um objeto decorativo, que podia ser iluminado, destinado a enfeitar a frente do carro. A *Citroën* terá sido o único fabricante a encomendar um ornamento personalizado. A peça, intitulada *5 Chevaux*, foi realizada para o modelo *Citroën 5CV* (Percy, 1977: 78).

---

<sup>71</sup> Entre as companhias e modistas que encomendaram a Lalique a criação de frascos de perfume encontram-se os seguintes nomes: *Alexander & Oviatt, Arly, Arys, Clamy, Colgate, Corday, Delettrez, D’Heraud, D’Orsay, Edward Molyneux, Eliane, Erasmic, Fioret de Paris, Forvil, Gabilla, Gal, Grenoville, Guerlain, Houbigant, Institut de Beauté, Jay-Thorpe, Jean de Parys, Khourie et Vasco, Lalo de Paris, Lengyel, Lenthéric, Lionceau, Lucien Lelong, Luyties, Marny, Martial et Armand, Molinard, Piver, Rallet, Richard Hudnut, Rigaud, Roger et Gallet, Rosine, Saks Fifth Avenue, Veolay, Vigny, Volnay, Worth* (Utt G., Utt M. L., 1991: 53-109). Outros estabelecimentos como a *Harrods*, a *Printemps*, ou a *Bloomingdale’s* também terão encomendado o desenho de alguns produtos a Lalique, contudo, tê-lo-ão realizado por meio das companhias de perfumes, nomeadamente através de François Coty (Utt G., Utt M. L., 1991: 100).



À exceção das companhias já mencionadas e dos registos relacionados com a decoração de espaços interiores, a informação encontrada sobre os compradores dos vidros de Lalique não é tão objetiva quanto aquela que existe relativamente às suas joias. Contudo, considerando que as peças de produção massificada eram maioritariamente vendidas nos estabelecimentos comerciais, muito provavelmente sem qualquer registo sobre os compradores, é natural que os dados existentes não sejam concludentes. Ainda assim, é sabido que tipo de público adquiria usualmente estes objetos. Esse grupo era maioritariamente constituído por membros da elite burguesa, particularmente empresários e industriais (Booij, 2013: 108). Desde o século XIX, a burguesia procurou destacar-se na sociedade através de demonstrações do seu poder monetário. Consequentemente, a arte tornou-se num dos meios preferidos para tais ostentações, em especial a arte contemporânea, que se distinguia do gosto praticado pela nobreza (Booij, 2013: 108).

A variedade de objetos e de preços praticados por Lalique permitiram que as suas criações de vidro alcançassem um público mais abrangente. Não eram apenas os burgueses endinheirados que compravam as peças da sua fábrica, mas também os elementos de uma classe média menos abastada, que podia adquirir peças mais acessíveis, e os grandes magnatas, que optavam por encomendar a decoração das suas casas ou algumas obras únicas. Assim, o método de produção e o número de exemplares eram os principais condicionantes do valor das peças e, consequentemente, dos seus compradores. Não obstante, possuir uma obra de Lalique era sempre uma forma de distinção social, quer como reflexo de riqueza, quer como demonstração de bom gosto (Booij, 2013: 109). No que respeita aos valores praticados, os documentos presentes no Arquivo Calouste Gulbenkian (ACG, MCG 00901 – MCG 01758) informam-nos de que as peças de vidro presentes na coleção foram adquiridas por diferentes quantias, variando entre os 35 e os 3.500 francos, o equivalente a cerca de €172 e €17.150 atuais.<sup>72</sup> Embora estes valores não digam respeito a toda a gama de vidros produzida por Lalique, a amplitude que apresentam é suficiente para compreender a diversidade do público-alvo do artista.

É importante sublinhar as preocupações sociais que moveram o artista, sobretudo no período do pós-guerra (Marcilhac, 1989: 76). Ainda que as suas peças continuassem a ser objetos de alta qualidade, vendidos por preços elevados, a diferença de valores entre as joias e os vidros permitiu que mais pessoas pudessem adquirir uma obra sua, possuindo, assim, um pouco de arte e beleza nas suas casas. Esta última ideia era um dos objetivos de Lalique, como transparece nas suas palavras:

*“As pessoas são a provisão da arte do futuro; elas precisam de ser iniciadas, em vez de alimentadas à força com horrores que nada fazem para desenvolver o seu gosto. Precisamos de criar objetos acessíveis que eduquem o seu olhar e lhes deem a conhecer o campo da estética. A arte e a beleza são demasiado dispendiosas, e nós precisamos de mudar isso!”* (Lalique apud Brumm, 2017/1: 32)

---

<sup>72</sup> Ambas as peças foram adquiridas em 1920, o que nos permite fazer uma comparação direta dos seus valores.

#### 4.1.2.2. A Industrialização da Arte

A passagem da arte da joalheria para a arte do vidro foi um dos principais momentos da carreira de René Lalique. Esse evento é comumente comentado por historiadores e admiradores, que procuram compreender as motivações que levaram o artista a transitar de um género artístico para o outro. Lalique terá encontrado no vidro uma forma mais pura de explorar as suas ideias, mas não só. O vidro revelou-se, igualmente, um meio de criação mais rentável, possibilitando ao artista uma redução nos gastos de fabrico e um conseqüente aumento dos lucros. Além disso, proporcionou também uma rentabilização do esforço criativo, dado que cada modelo podia ser reproduzido vezes sem conta, algo que não sucedia com as peças de joalheria. É importante constatar que apesar de a venda de uma joia permitir ao artista receber uma quantia incomparavelmente superior à da venda de um objeto de vidro, cada modelo desses objetos era produzido em grandes quantidades. Logo, o valor obtido com a totalidade dos exemplares revelava-se superior àquele obtido com a venda de uma única joia.

O processo de industrialização da obra de Lalique iniciou-se em 1909, com o fabrico dos frascos de perfume, conforme referimos. Contudo, foi a partir da abertura da fábrica de Wingen-sur-Moder, na Alsácia, que a sua produção se tornou verdadeiramente industrial, com base num vasto repertório de objetos e modelos, que eram produzidos em larga escala. O processo de fabrico, porém, não era inteiramente mecanizado, continuando a depender bastante do trabalho artesanal, ora no manejo do vidro e no controlo da sua modelação, ora nos acabamentos finais que eram aplicados a cada peça (Marcilhac, 1989: 183). Por esse motivo, optámos por não utilizar o termo «múltiplo»,<sup>73</sup> que do nosso ponto de vista, não se adequa ao tipo de produção em questão – ou, pelo menos, à sua grande maioria. O equilíbrio entre a utilização da máquina e da mão humana foi um dos motivos do sucesso de Lalique, que se tornou num dos poucos artistas a conseguir adaptar-se à arte industrial dos finais do século XIX e inícios do XX (Olivié, 1991: 150). Além disso, o artista soube arriscar e inovar, criando novos processos de trabalho, nomeadamente técnicas de modelação do vidro, de forma a garantir a excelência das suas obras.

A questão da industrialização da arte teve um grande impacto na teoria da arte deste período, nomeadamente entre os pensadores britânicos, dos quais se destacam John Ruskin e William Morris, ambos falecidos no século XIX. Ruskin foi o impulsionador do *Aesthetic Movement*, ao passo que Morris se imortalizou enquanto um dos principais nomes do *Arts & Crafts*. Ambos defendiam uma reforma artística que deveria começar pelo artesanato (Madsen, 1967: 46). O seu principal objetivo era criar uma alternativa acessível às criações de mau gosto que assolavam o mundo das artes decorativas industrializadas, inspiradas em formas antigas e poucos originais (Fahr-Becker, 2000: 25). Além disso,

---

<sup>73</sup> O termo múltiplo é aplicado a uma obra de arte que pode ser reproduzida em diversos exemplares, tendo como base um modelo original. Por exemplo, uma fotografia, uma litografia ou um objeto de vidro prensado. No caso das obras de Lalique, não consideramos que este termo seja adequado para as descrever, uma vez que, após a modelação do vidro, estas passam por um processo de acabamento, que, em muitos casos, é uma forma de distinção entre exemplares do mesmo modelo.

abominavam por completo os meios de criação industrializados, pois, para eles, a arte devia resultar somente do pensamento e da mão humana (Wolf, 2011: 120). Morris era um fiel seguidor do Socialismo, pelo que era seu objetivo que a arte fosse um bem acessível a todos (Fahr-Becker, 2000: 121). Assim, a arte deveria ser original, focar-se na produção artesanal e estar ao alcance de todas as classes. Todavia, estes ideais acabaram por chocar, criando um paradoxo. Se o objetivo era criar uma arte para todos, essa arte tinha de ser acessível, mas, pela própria natureza da sua criação, o artesanato nunca poderia ser mais acessível do que um objeto de produção massificada (Duncan, 1994: 10). Desta forma, ou se aceitava a «Máquina», ou se abandonavam os ideais socialistas. Consequentemente, alguns artistas mantiveram-se longe da produção industrial, enquanto outros aderiram aos novos métodos de produção, mas poucos souberam tomar uma posição equilibrada.

René Lalique foi um dos raros nomes que se incluíram nesse último grupo, tal como o português Rafael Bordalo Pinheiro. Ainda antes de Lalique, Bordalo Pinheiro tomou as rédeas da *Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha*, onde, enquanto diretor artístico, trouxe à produção desta fábrica “o impulso renovador, próprio do seu génio artístico” (Dias, Machado, 1987: 57). Embora o seu percurso se tenha demonstrado diferente do de Lalique, o resultado foi bastante semelhante. Ambos criaram uma variada panóplia de objetos utilitários e decorativos, produzidos em larga escala, mas sempre com elevado teor artístico, dependente do trabalho artesanal. Enquanto Lalique deu uma nova vida ao vidro, Bordalo Pinheiro renovou a cerâmica portuguesa. Prova disso é o legado que ambos deixaram nos seus países, bem como o facto de, hoje em dia, ainda ser possível adquirir peças por si desenhadas. Um outro exemplo de adaptação à indústria foi Alphonse Mucha, que se celebrou pelas suas litografias. Após alguns anos de patronato, Mucha viu-se confrontado com a pobreza e com a necessidade de rentabilizar a sua arte (Sato, 2015: 16-19). Durante vários anos ganhou a vida enquanto ilustrador e desenhador de *posters*, criando também outros pequenos objetos. As suas obras, apesar de criadas num sistema de múltiplos, são um dos melhores exemplos da sinuosidade do movimento *Art Nouveau*.

Perante o desenvolvimento da arte industrial e da crescente mecanização da sua produção, levantaram-se também algumas questões teórico-filosóficas. Em 1935, Walter Benjamin tornou-se numa das principais referências sobre este tema, ao definir o conceito de «aura» em *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*. Para Benjamin, “(...) o que estiola na época da possibilidade de reprodução técnica da obra de arte é a sua aura” (Benjamin, 2006: 211). Essa aura é a essência da obra de arte, é o poder intrínseco que a caracteriza e que suscita no observador variadas reações, consoante o tempo e o espaço em que se encontra. Pois, a obra de arte não tem sempre o mesmo significado, tal está dependente da atmosfera em que esta se encontra. Assim, a aura é uma espécie de «verdadeiro eu», uma constante no meio do vórtex da subjetividade da arte. Essa mesma aura, segundo Benjamin, desvanece-se quando uma obra é reproduzida múltiplas vezes, dispersando-se pelas várias cópias do modelo original. “Por mais perfeita que seja a reprodução, uma coisa lhe falta: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar onde se encontra” (Benjamin, 2006: 210).

Neste sentido, apesar dos vidros criados por Lalique apresentarem vantagens financeiras e sociais, a sua aura é inferior àquela das joias, o que condiciona o seu valor enquanto obras de arte. Como tal, as joias, e todas as outras peças únicas criadas pelo artista, terão sempre um maior impacto cultural. Por exemplo, as obras únicas que se encontram no Museu Calouste Gulbenkian apenas podem ser vistas ali, e, por essa razão, são várias as pessoas que se deslocam propositadamente a este museu para ver peças como a *Libélula* ou o *Galo*. A unicidade faz destas peças o equivalente às relíquias dos santos, sendo que, no lugar dos peregrinos, surgem os amantes da beleza. Todavia, não se podem ignorar os benefícios da arte industrial, que, como já referimos, permitiu uma maior democratização da arte, levando-a a um público mais abrangente, como se verificou no caso de Lalique.

#### **4.1.3. Autenticidade e Proteção da Propriedade Intelectual**

As capacidades de Lalique enquanto empresário não se revelaram somente na forma como adaptou a sua arte à indústria. Desde cedo, em 1885, o artista demonstrou a necessidade de afirmar as suas invenções e desenvolvimentos técnicos, quando registou a sua primeira patente, relacionada com a elaboração de correntes metálicas, para as suas joias (Barten, 1977: 77). Em 1889, registou um novo método, que consistia na aplicação de uma rede metálica nas joias. No entanto, esta técnica já havia sido utilizada por outros artistas (Barten, 1977: 77). Em 1891, Lalique volta a servir-se deste sistema para registar a invenção do esmalte em relevo, que terá sido extremamente relevante para a sua entrada no mundo do vidro (Barten, 1977: 73). Todavia, o patenteamento das suas ideias ganhou um novo ritmo quando o artista se dedicou à arte do vidro. Acima de tudo, pretendia proteger as suas ideias das cópias e imitações, que tanto o assombraram enquanto joalheiro (Marcilhac, 1989: 200). Sendo um inovador e adepto da originalidade, incomodava-lhe ver o seu trabalho imitado (Brumm, 2017/1: 31). Assim, entre 1909 e 1936 registou quinze patentes, as primeiras duas relativas aos frascos de perfume, as restantes relacionadas com as técnicas de modelação e decoração dos seus objetos de vidro (Brumm, 2017/4: 26; Brunhammer, 1991: 247).

Para proteger as suas obras das contrafações, Lalique deu igual importância à assinatura das mesmas, a partir do momento em que começou a produzi-las em nome próprio. Enquanto criador, claramente orgulhoso do seu trabalho e consciente do seu esforço, era natural que quisesse garantir que as suas peças eram associadas ao seu nome. Como tal, são raras as obras não assinadas e, quando tal acontece, deve-se ao facto de a peça não possuir nenhum espaço que permita a gravação da assinatura. Nas suas joias e objetos decorativos (feitos com outros materiais além do vidro), a assinatura mais comum é «LALIQUE», ou «LALIQVE», contudo, também é possível encontrar as grafias «Lalique» e «R. Lalique». Muito raramente, a assinatura é também acompanhada pelo ano de criação da peça.

No campo dos vidros, a situação torna-se mais complexa. Existe um variado conjunto de grafias e não há uma correlação direta entre estas e a cronologia das peças (Marcilhac, 1989: 212). “*A regra geral mostra que, de 1919 a 1945, todas as peças foram assinadas R. Lalique (...)*” (Marcilhac, 1989:

209), sendo que, até 1919, o «R.» pouco ou nunca é utilizado (Marcilhac, 1989: 208). As letras podem surgir em manuscrito ou gravadas com a roda de entalhe. Por vezes, o nome do artista é acompanhado pelo número de série da peça – algo muito comum nas pequenas séries realizadas em cera perdida (Marcilhac, 1989: 208). Após 1928, é introduzida a referência ao país de fabrico; os objetos passam a ser gravados com «R. LALIQUE FRANCE» ou «R. Lalique France» (Marcilhac, 1989: 210-211). Após 1945, os filhos do artista decidiram retirar novamente o «R.» (Marcilhac, 1989: 212). Importa ainda mencionar a existência de algumas peças que foram assinadas duas vezes, primeiro através do molde, depois no final da elaboração da obra. Assim, é normal encontrar peças com duas assinaturas, como também é frequente encontrar alguns objetos sem qualquer marca, devido ao desgaste do material. Por fim, salientamos que, quando se tratavam de obras encomendadas ou elaboradas para serem oferecidas, o artista insistia em assinar as peças pessoalmente (Marcilhac, 1989: 209).

#### 4.2. René Lalique no Mercado da Arte Contemporâneo

Independentemente do seu género e valor, as obras de René Lalique foram sempre associadas a objetos artísticos de alta qualidade, uma ideia que se manteve após o seu falecimento, em 1945, e que ainda hoje persiste. Na obra *The Glass of Lalique: a collector's guide*, Christopher Vane Percy, marchand e colecionador, fornece-nos informações extremamente úteis sobre a evolução de Lalique no mercado da arte secundário, após 1945. Importa constatar que esse mercado se desenvolveu sobretudo em torno as obras de vidro, como o título da obra mencionada deixa antever. Quanto às joias, o seu carácter único e, por vezes, o seu valor enquanto herança familiar impedem que surjam no mercado com maior frequência. Já no que respeita aos vidros, a grande quantidade e variedade levou, em tempos, à criação de um nicho independente dedicado a estes.

De acordo com Vane Percy, durante a década de 1960, as obras de Lalique circulavam por alguns espaços do mercado secundário, sendo adquiridas apenas por colecionadores mais instruídos. A maioria das obras de Lalique presentes em coleções, privadas ou públicas, havia sido adquirida no mercado primário (Percy, 1977: 21).<sup>74</sup> A situação começou a modificar-se durante os anos 70, quando as obras do artista se tornaram num fenómeno do mercado, atraindo uma clientela diversificada, onde se incluíam verdadeiros *connoisseurs* e outros compradores mais «inexperientes» (Percy, 1977: 21). Para um melhor entendimento das alterações que ocorreram ao nível do mercado, decidimos incluir o testemunho que Vane Percy nos deixou na sua obra:

*“Apenas em 1974 me apercebi de como os vidros de Lalique se tornaram tão populares em tão pouco tempo. (...) Em 1969 era perfeitamente possível um colecionador adquirir Suzanne, uma das estatuetas mais populares de Lalique, por cerca de £10 (...) Durante os três ou quatro anos que se*

---

<sup>74</sup> Após o falecimento de René Lalique, a fábrica Lalique continuou a produzir e vender obras da sua autoria. Salientamos, por isso, que as obras de vidro aqui mencionadas como comercializadas em mercado primário correspondem apenas àquelas que foram desenhadas pelo artista e vendidas pela fábrica antes de 1945.

*seguiram, a subida de preços foi lenta, pois o colecionador sabia que eram colocadas no mercado cada vez mais peças, sendo possível encontrar o mesmo modelo por preços inferiores. Em 1973, no entanto, aquela mesma Suzanne podia alcançar £100 – mais, se ainda tivesse a sua base de bronze original. (...) No verão de 1974, quase do dia para a noite, os valores de leilão de há cinco anos, e até menos, duplicaram; precisei de £200 para substituir o vaso Deux Sauterelles que tinha vendido apenas há alguns meses por £90. Um ornamento de capot Victoire alcançou £600 em 1973, e as estatuetas Suzanne chegavam aos £300.” (Percy, 1977: 21)*

Este excerto permite-nos observar como, de um momento para o outro, os vidros de Lalique alcançaram uma posição de destaque no mercado da arte do século XX, que terá durado até aos finais dos anos 80, segundo a informação que nos é transmitida por Glenn e Mary-Lou Utt (Utt G., Utt, M. L., 1991: 126). Nessa década, os valores alcançados pelos vidros continuaram a subir, pelo menos, no que concerne aos frascos de perfume, que, entre 1988 e 1989, podiam alcançar os \$5000 (Utt G., Utt, M. L., 1991: 126). Esse conjunto de peças seria uma espécie de «subnicho» dentro dos vidros de Lalique, tal como acontecia com os ornamentos de capot. Ou seja, havia um conjunto de colecionadores especificamente dedicado estes géneros de peças (Utt G., Utt, M. L., 1991: 126).

O «fenómeno Lalique», que, aliás, foi a razão de tantos estudos sobre a sua obra terem surgido entre as décadas de 1970 e 1990, acabou por abrandar nos finais do século XX. Atualmente, ainda é possível assistir a leilões inteiramente dedicados aos seus vidros,<sup>75</sup> no entanto, o impacto da sua obra é menor. Quanto às joias, sabemos que nos finais da década de 1980 ainda era possível encontrar algumas peças de qualidade no mercado (Gere, 1987: 324). Nos últimos anos, algumas joias de relevância têm ressurgido em vendas e leilões, o que poderá ser o prelúdio de um novo momento de prosperidade para o mercado de Lalique. Embora existam poucas joias disponíveis, a sua comercialização poderá cativar, novamente, a atenção dos colecionadores para as obras de vidro.

Atualmente, as joias alcançam valores entre os €5.700 e os €780.000.<sup>76</sup> Todavia, tal como acontecia na época, estas quantias estão, sobretudo, dependentes dos materiais utilizados na elaboração de cada peça, e do seu tamanho. Como tal, as obras que incluem diamantes, ou outras gemas de elevado valor, serão, à partida, mais dispendiosas do que aquelas feitas com materiais menos nobres, como o chifre e o esmalte. Da mesma forma, devido ao seu tamanho, um anel, será, quase certamente, menos dispendioso que um diadema. Contudo, nos dias de hoje, existem outros fatores que influenciam o valor das obras, nomeadamente, o facto de terem pertencido a determinado colecionador ou figura pública e a época de produção do artista a que correspondem. Relativamente a este último ponto, de entre toda a

---

<sup>75</sup> Desde 2010 até ao presente, a leiloeira *Christie's* realizou cerca de onze leilões dedicados aos vidros de Lalique.

<sup>76</sup> Estas quantias baseiam-se nos valores obtidos pelas joias de René Lalique no leilão *Beyond Boundaries: Magnificent Jewels from a European Collection*, concretizado a 13 de novembro de 2017, em Genebra, Suíça, e no leilão *Magnificent Jewels and The Collection of Peggy and David Rockefeller*, concretizado a 12 de junho de 2018, em Nova Iorque, E.U.A. Os resultados podem ser consultados nos seguintes websites:

1. <https://www.christies.com/Results/PrintAuctionResults.aspx?saleid=27486&lid=1>
2. <https://www.christies.com/Results/PrintAuctionResults.aspx?saleid=27768&lid=1>

obra de Lalique – joias, vidros e objetos decorativos –, as joias criadas entre 1897 e 1905 serão as que mais cativam os colecionadores, devido à sua qualidade técnica e criatividade temática.

No que concerne aos vidros, o condicionamento dos valores é muito semelhante ao que acontece com as joias. Contudo, existe um outro fator determinante, que não é aplicado a estas. Referimo-nos ao número de exemplares de cada modelo. Embora alguns vidros fossem peças únicas, outros – a maioria – eram produzidos em largas séries, cuja quantidade condicionava, e ainda condiciona, o seu preço. Atualmente, os valores dos vidros de Lalique, em leilão, variam entre os €1.100 e os €130.000.<sup>77</sup> No entanto, contrariamente ao que acontece com as joias, existem algumas obras disponíveis em antiquários e feiras de antiguidades. Nesses locais, é possível encontrar valores mais baixos, ainda na margem das centenas.<sup>78</sup> No campo dos vidros, é notável uma preferência dos compradores pelas peças em vidro colorido ou opalescente, e pelas obras submetidas a esmaltagem ou patinação (Knowles, 2011: 65), o que leva a que as obras em vidro branco sejam avaliadas em quantias mais reduzidas (Knowles, 2011: 53). Segundo Eric Knowles, há também uma propensão dos compradores para as obras com motivos figurativos, em detrimento dos motivos geométricos (Knowles, 2011: 63). Desta forma, este género de peças é, normalmente, avaliado em quantias superiores.

Salientamos a semelhança que é possível constatar entre o modo como o mercado contemporâneo interage com as obras de Lalique e a forma como tal acontecia na época em que foram criadas. Ou seja, retomando alguns pontos do subcapítulo 4.1.2.1., relativamente à clientela das suas obras, é de salientar que as joias eram vendidas por preços muito superiores aos vidros. Contudo, era possível encontrar vidros tão dispendiosos quanto as joias, mas também vidros acessíveis a diferentes géneros de públicos. Atualmente, a situação de Lalique no mercado é muito similar. As suas joias alcançam valores astronómicos, enquanto que os seus vidros podem ser adquiridos por uma gama de preços mais variada.

### **4.3. Caso de Estudo: As Obras de René Lalique no Museu Calouste Gulbenkian**

#### **4.3.1. Calouste Gulbenkian e René Lalique**

Calouste Sarkis Gulbenkian nasceu em 1869 no antigo Império Otomano. Filho de comerciantes arménios, dedicou-se à indústria petrolífera, tornando-se num importante homem de negócios, que aplicou a sua fortuna na construção de uma extraordinária coleção de obras de arte, hoje exposta em

---

<sup>77</sup> Estas quantias baseiam-se nos valores obtidos pelos vidros de René Lalique no leilão *Lalique*, concretizado a 14 de novembro de 2017, em Londres, Inglaterra, e no leilão *Design Masterworks from an Important American Collection*, realizado em Nova Iorque, E.U.A., a 13 de dezembro de 2017.

Os resultados podem ser consultados nos seguintes websites:

1. <https://www.christies.com/Results/PrintAuctionResults.aspx?saleid=27520&lid=1>
2. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/important-design-n09764/lot.107.html?locale=en>

Optámos por incluir apenas os valores destes dois leilões por serem mais atuais

<sup>78</sup> Esta informação foi obtida através de várias visitas a Antiquários e Feiras de Antiguidades, em Portugal e na Bélgica.

Lisboa. Nos finais do século XIX Gulbenkian vivia em Londres, onde, em 1895, terá sido apresentado ao artista René Lalique por Sarah Bernhardt (Leite, 2008: 69). Os dois homens desenvolveram uma importante relação comercial, mas também uma grande amizade, fruto de um gosto comum, que se materializou nas obras de Lalique adquiridas por Gulbenkian. Esse interesse comum consistia na adoração da beleza, através de representações da figura feminina e da Natureza. Gulbenkian terá encontrado nas criações de Lalique um espelho das vontades mais profundas da sua alma (Ferreira, 1997: 81).

Além dos gostos semelhantes, o colecionador e o artista partilhavam alguns traços de personalidade. Ambos eram homens ambivalentes, capazes de unirem um espírito empreendedor a uma enorme sensibilidade artística e ao gosto pela contemplação (Ferreira, 1997: 78). Desta forma, Gulbenkian terá tido alguma influência nas criações do artista, embora não diretamente. O colecionador, ao dar total liberdade criativa a Lalique, incentivou-o a explorar as suas ideias mais mirabolantes. Nicole Maritch-Haviland comprova-nos isso através das suas memórias: “*Não há dúvida de que a mente de Gulbenkian estimulou a de Lalique*” (Léobardy, Maritch-Haviland, 2009: 210). Por sua vez, as próprias palavras do artista são mais uma confirmação desse apoio: “*Há obras que eu nunca teria empreendido se Gulbenkian não me tivesse despertado para elas*” (Lalique *apud* Ferreira, 1997: 11). O facto de uma boa parte das peças adquiridas pelo colecionador não ser passível de ser utilizada, vem, igualmente, corroborar a ideia de que estas foram elaboradas com um cliente em mente (Mortimer, 1989: 42).

Por volta de 1906 Gulbenkian adquiriu um apartamento em Paris (Vassallo e Silva, 2006: 37), o que lhe terá permitido estreitar a sua relação com Lalique. Todavia, a correspondência encontrada no Arquivo Calouste Gulbenkian (caixas LDN 00005 a 00603) e na obra de Philippe Thiébaud, *René Lalique: Correspondance d'un Bijoutier Art Nouveau 1890 – 1908*, permite-nos constatar que o colecionador e o artista se encontravam com alguma regularidade, em almoços e jantares, tanto em Londres como em Paris. Por vezes, Lalique dirigia-se à residência de Gulbenkian, na Avenue d'Iéna, em Paris, na qualidade de conservador. Nessas visitas verificava o estado das peças que o colecionador mantinha expostas em vitrines elaboradas para o efeito (Leite, 2008: 23). Para entender a relação entre Lalique e Gulbenkian é indispensável conhecer o conjunto adquirido pelo último – um grupo de obras que se destaca entre os diversos núcleos da coleção por ser inteiramente contemporâneo do seu proprietário. Além disso, a relação entre ambos, deu a Gulbenkian a oportunidade de adquirir obras sem igual, que, nos dias de hoje, são consideradas como as mais impactantes do artista. A sintonia entre o colecionador e o criador resultou numa coleção variada, onde as diferentes fases da carreira de Lalique se encontram representadas, e onde várias das suas principais obras estão presentes, numa espécie de *best of Lalique*. Assim, poder-se-á afirmar que esta amizade “*está na base do lugar incontestado que o artista ocupa no mundo da arte*” (Vassallo e Silva, 2006: 37).

A confiança e a esperança que Gulbenkian depositou na arte de Lalique são visíveis nas palavras que escreveu numa carta enviada a Suzanne Lalique, por ocasião do falecimento do artista, que, embora já referidas inúmeras vezes, continuam a ter um grande impacto:



*“O vosso pai era um amigo muito caro e ao pesar de o ter perdido junta-se uma dor infinita que se sente sempre que se perde um grande homem.*

*A minha admiração pela sua obra única nunca parou de crescer ao longo dos cinquenta anos que durou a nossa amizade, e eu sinto, eu estou absolutamente convencido de que ainda não foi feita completa justiça. O seu lugar está entre os maiores nomes da história da arte de todos os tempos, e a sua mestria tão pessoal, a sua imaginação requintada, serão admiradas pelas elites futuras.*

*Estou orgulhoso de possuir, creio bem, o maior número de obras suas, e elas ocupam entre as minhas coleções um lugar privilegiado.”* (ACG, MCG 00972)

#### 4.3.2. A Coleção

A Coleção Lalique do Museu Calouste Gulbenkian é, hoje em dia, um dos marcos deste museu, localizado na capital portuguesa. O conjunto de obras reunido pelo colecionador destaca-se por diversas razões, desde a quantidade de objetos que alberga ao facto de representar toda a carreira do seu criador, incluindo algumas das suas principais obras, como a *Libélula*, por muitos considerada a sua obra-prima. René Lalique é claramente uma preferência de Gulbenkian, *“Não é por acaso que a Sala Lalique fecha o percurso da Galeria: é, por assim dizer, uma apoteose que se oferece ao visitante do Museu Calouste Gulbenkian”* (Ferreira, 1997: 78). Outra particularidade deste núcleo da coleção é o facto de quase todas as peças, à exceção de uma,<sup>79</sup> terem sido diretamente adquiridas ao artista.

A constituição de uma coleção tão rica e ilustrativa do trabalho do artista só foi possível graças à amizade que este desenvolveu com o colecionador (Ferreira, 1997: 76). Após se terem conhecido, por volta de 1895, a primeira compra que Gulbenkian fez a Lalique realizou-se em abril de 1897 (Carvalho Dias, 2015 :101). Essa peça, um broche em ouro e turquesa, já não consta na coleção, talvez por ser uma peça pessoal usada por familiares de Calouste Gulbenkian (ACG, MCG 00937). De entre as obras que hoje se podem observar em Lisboa, a placa de gargantilha *Arvoredo* foi a primeira a ser adquirida, em 1899, embora não seja a mais antiga. Essa característica corresponde ao broche *Esfinge*, datado de cerca de 1893. Neste sentido, chamamos a atenção para o facto de a data da aquisição das obras nem sempre estar relacionada com o seu período de criação. Ou seja, existem várias peças que foram adquiridas anos após a sua elaboração, enquanto outras foram imediatamente compradas ou até encomendadas.<sup>80</sup>

Como tal, não é de estranhar que em 1920, quando Lalique já estava completamente dedicado ao vidro, Gulbenkian tenha adquirido algumas das suas joias – apesar da grande maioria ter sido obtida entre 1900 e 1904 (Ferreira, 1997: 72). De 1911 a 1927, as compras de Gulbenkian centraram-se nos objetos de vidro (Ferreira, 1997: 72). Ao todo, a atual coleção reúne cento e setenta e cinco peças da

---

<sup>79</sup> Trata-se do broche *A Oferenda*, que foi adquirido em 1903 à coleção W. Bonza (Ferreira, 1997: 207). Contudo, existe outra obra, o broche *O Beijo*, sobre a qual se desconhecem informações como a data ou o valor de aquisição. Nesse sentido não é possível confirmar, com certeza absoluta, qual a proveniência da peça.

<sup>80</sup> Numa carta enviada por Lalique a Gulbenkian, a 2 de agosto de 1901, constam informações relacionadas com a encomenda de um colar para a esposa do colecionador (ACG, LDN 00005).

autoria de René Lalique (Leite, 2008: 9). Segundo Maria Fernanda Passos Leite, desse conjunto fazem parte oitenta e duas joias e trinta e oito objetos de vidro (Leite, 2008: 9). Ademais, João Castel-Branco Pereira e Nuno Vassallo e Silva revelam-nos que Gulbenkian adquiriu um total de vinte e um desenhos originais (Castel-Branco Pereira, Vassallo e Silva, 2006: 230). Estes números levam-nos a deduzir que as trinta e quatro obras restantes correspondam a objetos decorativos e utilitários, feitos através das técnicas de ourivesaria, e a peças de mobiliário. Posteriormente, o Museu Calouste Gulbenkian adquiriu mais três desenhos, correspondentes a peças da coleção (Ferreira, 1997: 304-307). Importa igualmente referir que algumas das obras reunidas por Gulbenkian não fazem parte da atual coleção; algumas foram oferecidas (Leite, 2008: 10), outras ter-se-ão perdido ou destruído.<sup>81</sup> Este dado revela-nos que o patronato do colecionador foi ainda maior do que se pensava.

A Coleção Lalique, composta entre 1899 e 1927, alberga as diferentes fases de criação do artista, desde as suas joias mais simples, como o broche *Esfinge* (fig. 1.33.), às mais exuberantes, com óbvio destaque para o peitoral *Libélula* (fig. 1.6.). Constam igualmente neste conjunto joias de alto teor artístico, mas de formas mais modestas, como é o caso do pendente *O Beijo* (fig. 1.13.). Dentro do grupo das joias, encontram-se também os desenhos de preparação das mesmas, embora nem todos correspondam a peças da coleção. Paralelamente às peças de joalheria, o colecionador adquiriu ainda alguns objetos decorativos e outros utilitários, na sua maioria, feitos em bronze e marfim. Desse grupo, destaca-se a capa de música *A Valquíria* (fig. 1.55.), que marcou a entrada de Lalique no *Salon* de Paris. Mais tarde, também os vidros de Lalique foram introduzidos por Gulbenkian na sua coleção. Tal inclui objetos realizados em cera perdida, como a estatueta *Fauno* (anexo 3.1., obra 14.), outros em vidro soprado sobre estruturas de metal, como o cálice *Hastes de Videira* (fig. 1.37.), e, por fim, alguns, embora poucos, objetos de produção seriada, como a jarra *Cluny* (fig. 1.35.). Como é possível verificar, a coleção de Gulbenkian apresenta-nos uma sinopse da obra de Lalique, demonstrando a evolução da mesma (Fidalgo, Figueiredo, 2006: 85), algo que o último terá confirmado ainda em vida (Brunhammer, 1998: 45).

Contudo, a importância da Coleção Lalique do Museu Calouste Gulbenkian não reside apenas no facto de esta apresentar um epítome da obra do artista. A presença de algumas das peças mais relevantes da carreira de Lalique reforçam o interesse deste conjunto. Neste sentido, nunca é demais referir o peitoral *Libélula*, uma joia transcendental em todos os seus aspetos, desde as técnicas aplicadas à temática representada. Tudo nesta obra é cativante: as cores, as transparências, os brilhos, o semblante enigmático da mulher-libélula, e o aspeto simultaneamente grotesco e fascinante de toda a figura. Para

---

<sup>81</sup> Salienta-se a existência de um documento no Arquivo Calouste Gulbenkian em que o colecionador relata a ocorrência de um assalto à sua residência de Londres (ACG, LDN 00103). Gulbenkian menciona os objetos desaparecidos e pede a Lalique que verifique se estão no seu ateliê (onde possivelmente estariam a ser limpas ou restauradas). Não encontramos informações que confirmassem o desaparecimento efetivo das peças, contudo, é possível que outras situações semelhantes tenham ocorrido e, desta forma, algumas obras tenham desaparecido. É também perfeitamente concebível que algumas peças tenham sido acidentalmente destruídas, pelas mais diversas razões.

o observador mais atento, esta joia é um portal, escondido em plena luz do dia. A *Libélula* leva-o para uma dimensão alternativa: uma floresta – lugar de magia por excelência –, onde outras criaturas emergem, entre as árvores e os lagos. Entrar no mundo da *Libélula* é alcançar o universo de Lalique. Um universo onde a Natureza prospera e impera, onde o real e o imaginário se fundem, de tal forma que não se permitem distinguir. Na coleção de Gulbenkian, a *Libélula* abre as portas dessa dimensão, onde outras figuras nos esperam. Desde a ninfa distraída nas ramagens de uma hera (fig. 1.24.) ao sereno rosto que emerge numa orquídea azul (fig. 1.9.), a magia de Lalique revela-nos os seres escondidos no meio da vegetação. No percurso da Sala Lalique encontramos as mais diversas criaturas da Natureza: pequenos zangões, entretidos em redor de um conjunto de umbelas (fig. 1.36.); dois grandes escaravelhos, que rodeiam uma luminosa turmalina vermelha (fig. 1.27.); um par de pavões, cujas caudas iridescentes se dissolvem no arco-íris de uma opala (fig. 1.28.); e um hipnotizante emaranhado de nove serpentes, que embora não petrifiquem o observador, deixá-lo-ão, com certeza, siderado por uns momentos (fig. 1.7.).

É difícil não nos perdermos nas brumas que envolvem estas obras. O voo da *Libélula* é acompanhado por outras peças de igual relevância, como o diadema *Galo* (fig. 1.14.), requintadamente agressivo, ou o peitoral *Serpentes* (fig. 1.7.), o tal emaranhado de poder enfeitiçante. Salientamos também o peitoral *Pavões* (fig. 1.5. e 1.11.), obra ímpar do movimento *Art Nouveau*, onde o naturalismo se funde com a estilização, num equilíbrio perfeito entre o motivo e as formas. Por outro lado, a gargantilha *Gatos* (1.29.), demonstra-nos os primeiros sinais da emergente *Art Déco*. No diadema *Orquídeas* (fig. 1.8.) Lalique revela-nos o seu lado mais naturalista, demonstrando as suas exímias capacidades enquanto escultor. Esta peça sobressai não só pelas suas qualidades técnicas, mas também pelo forte erotismo que a envolve. Ainda nas joias, destacamos, novamente, a placa de gargantilha *Arvoredo* (fig. 1.22.), um importante exemplo da representação de paisagens por Lalique, onde a opala foi sublimemente aplicada enquanto material escultórico para representar a água cintilante de um lago. Os reflexos característicos desta pedra lembram as tonalidades quentes do pôr-do-sol.

Todavia, não são somente as joias que merecem destaque nesta coleção, embora componham, sem dúvida, o grupo mais fascinante. De entre os objetos decorativos, sobressai o espelho *Serpentes* (fig. 1.10.), uma peça simples, que encarna na sua plenitude o espírito da decoração funcional. Os corpos de duas serpentes, cujas cabeças ladeiam o topo do espelho, são não só os elementos decorativos, como também a estrutura que sustenta a parte central da peça. Outra obra igualmente marcante é o centro de mesa *Figura Feminina* (anexo 3.1., obra 9.), em prata e vidro, onde cinco ninfas surgem num lago, rodeadas por plantas e seres aquáticos. Por um lado, sobressai o requinte escultórico das figuras prateadas, por outro, o toque genial de Lalique, ao utilizar o vidro para representar a água. A magistralidade desta obra refletiu-se no seu valor monetário. Segundo os documentos presentes no Arquivo Calouste Gulbenkian, este centro de mesa custou ao colecionador 15.800 francos – preço que lhe confere o estatuto de obra mais cara deste núcleo da coleção. Dentro do conjunto de obras de vidro, o destaque vai para as obras em cera perdida e para os cálices realizados em vidro e metal, como o cálice

com figuras e motivos de videira (fig. 1.38.), que, pela sua forma e motivos, nos relembra o antigo culto dionisiaco.

#### 4.3.3. Um «Investimento Artístico»

A Coleção Lalique do Museu Calouste Gulbenkian é um dos exemplos mais relevantes da obra do artista a nível mundial, sendo um objeto de estudo essencial não só para compreender a obra de Lalique, mas também para entender o gosto do seu colecionador. Além disso, é também um dos principais conjuntos de obras representativas do movimento *Art Nouveau* em Portugal. Tendo em conta a diversidade temática aplicada pelo artista, permite ao público contactar com os temas do Simbolismo, do Japonismo e dos Pré-Rafaelitas, pouco explorados pela arte portuguesa. Para o observador mais embevecido, esta coleção é uma verdadeira fonte de deleite estético e criativo, cuja contemplação proporciona um momento de plena abstração, em que a mente se permite divagar, absorvendo a aura mística destas peças e dos seres que as animizam. Lalique não se limitou a trazer a beleza para os objetos decorativos, trouxe-lhes também a vida.

Não obstante o valor artístico e histórico desta coleção, e pela natureza do mestrado em que se insere a presente dissertação, não podemos deixar de considerar o seu valor monetário e importância económica, que, aliás, são a base de todo este capítulo. Porém, não é, de maneira nenhuma, o nosso objetivo, reduzir esta coleção aos seus aspetos financeiros. Aquilo que pretendemos é entendê-la através de uma nova perspetiva, no sentido do «investimento artístico». Ou seja, perceber até que ponto o esforço feito pelo colecionador foi recompensado, não em géneros, mas no reconhecimento obtido pelo artista. Todo o interesse que Gulbenkian demonstrou por Lalique durante a sua vida, a forma como compôs a sua coleção e as palavras que proferiu na carta que enviou a Suzanne Lalique, aquando do falecimento de René,<sup>82</sup> permitem-nos deduzir que era seu objetivo ser o detentor de uma das mais prestigiadas coleções de obras de um grande artista. Assim, é nossa intenção perceber se esse investimento foi reconhecido e em que medida tal se verificou. O método que iremos aplicar consistirá numa análise dos valores pagos por Gulbenkian pela aquisição das obras de Lalique, que posteriormente serão comparados com os preços praticados pelo mercado atual. Embora tal abordagem não permita determinar com precisão o reconhecimento artístico de Lalique ao longo do tempo, é certo que, tendencialmente, essa valorização está associada ao aumento dos preços no mercado da arte.

##### 4.3.3.1. Os Valores da Coleção Lalique na Época da sua Aquisição (1899-1927)

Os documentos existentes no Arquivo Calouste Gulbenkian, em Lisboa, dão-nos a conhecer os valores despendidos pelo colecionador na aquisição de grande parte das obras de René Lalique, que hoje compõem a Coleção Lalique do Museu Calouste Gulbenkian (ACG, MCG 00901 a MCG 01758). Antes

---

<sup>82</sup> “*O seu lugar está entre os maiores nomes da história da arte de todos os tempos, e a sua mestria tão pessoal, a sua imaginação requintada, serão admiradas pelas elites futuras.*” (ACG, MCG 00972)

de procedermos à análise dos dados que recolhemos nos referidos documentos, consideramos necessário salientar alguns aspetos que condicionam a nossa leitura. Em primeiro lugar, não são conhecidos os valores da totalidade da coleção. Como tal, informações como o valor total desta, ou a média aritmética dos valores de todas as peças, não são possíveis de aferir. Ainda assim, apresentaremos os valores que nos são concebíveis de obter, destacando, pois, que não dizem respeito ao todo da coleção. Em segundo lugar, é extremamente importante realçar que os valores apresentados se encontram em francos franceses antigos, moeda que já não se encontra em circulação, e são referentes a transações realizadas entre 1899 e 1927, o que torna estes números relativos. Nesse sentido, e para tornar a informação mais inteligível, procedemos à conversão do valor relativo destes números, consoante o ano a que dizem respeito.<sup>83</sup> Assim, sublinhamos a relevância dos anexos 3.1. e 3.2., onde constam alguns dos valores convertidos e os elementos utilizados para a conversão. A consulta desses documentos permitirá um entendimento mais completo do presente subcapítulo. Através do anexo 3.2., o leitor poderá compreender melhor o valor relativo dos preços apresentados no anexo 3.1. Os números apresentados no anexo 3.2. serão o nosso ponto de partida para calcular outros elementos, como a valorização das peças e o valor relativo da totalidade da coleção. Além disso, ao mencionarmos os valores referentes às peças da coleção, apontaremos também qual o seu valor relativo na atualidade, o que permite uma noção mais concreta dos preços.

Através da informação que nos foi disponibilizada pelo Arquivo Calouste Gulbenkian, sabemos os preços de aquisição de cento e quarenta e sete das cento e setenta e cinco peças da Coleção Lalique. A mais cara, um centro de mesa com o número de inventário 1214, custou ao colecionador 15.800 francos, em 1905 (€807.854 em 2015), ao passo que a menos dispendiosa, um objeto de vidro com o número de inventário 1259, foi adquirida por 35 francos, em 1920 (€172 em 2015). Entre 1899 e 1904, deu-se a aquisição de uma grande quantidade de peças, na sua maioria joias e objetos decorativos, cujos valores oscilam entre os 150 e os 6.000 francos (€7.670 e €315.660 em 2015). Numa outra fase de grande aquisição, no ano de 1920, os valores variaram entre os 35 e os 9.500 francos (€172 e €46.550 em 2015).

O conjunto de cento e quarenta e sete obras, cujos valores de aquisição conhecemos, foi adquirido por aproximadamente 261.991,5 francos, sendo que cada obra custou, em média, 1.782 francos. Não sendo possível saber quanto é que Calouste Gulbenkian despendeu na totalidade da Coleção Lalique, sabemos, pelo menos, que foi um valor superior ao apresentado. Quanto ao valor relativo, não nos foi possível definir uma data que abrangesse a maioria das peças, pois o valor do franco

---

<sup>83</sup> Esta conversão foi realizada com o auxílio do seguinte webiste:  
<http://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html>

Embora não seja uma fonte oficial, a informação transmitida aparenta ser fidedigna. Além disso, estes dados serão utilizados apenas como um meio de comparação indicativo, para que o leitor tenha uma noção mais real da dimensão dos valores mencionados.

Devido às limitações do website, que apenas inclui os valores do euro até ao ano de 2015, iremos considerar esses mesmos valores como referentes à atualidade.

variou bastante entre os anos de 1899 e 1927. Como tal, optámos por somar o valor relativo de cada peça, em vez de converter o valor total. Pela ausência da data de aquisição de alguns objetos, o seguinte valor diz respeito apenas a cento e quarenta e uma peças. Sabemos, então, que esse conjunto de obras foi obtido por uma quantia que, nos dias de hoje, corresponderia a €9.948.712, sendo que cada peça custou em média €70.558. Realçamos, novamente, que este valor de cerca de dez milhões de euros não representa o todo da coleção, como tal, o valor de aquisição relativo da Coleção Lalique será superior ao apresentado.

#### 4.3.3.2. A Valorização da Coleção no Mercado da Arte Contemporâneo

O método que iremos utilizar para entender até que ponto as obras de René Lalique valorizaram, ou não, no mercado da arte, consiste na comparação dos valores de compra da época com os valores que as suas obras alcançam atualmente. Para tal é necessário que surjam no mercado da arte contemporâneo peças semelhantes às que compõem a Coleção Lalique. No que diz respeito aos vidros, devido aos seus métodos de produção, é relativamente comum encontrar exemplares do mesmo modelo. No entanto, a situação revela-se mais difícil quando se tem em consideração as joias ou os objetos decorativos. Felizmente, em novembro de 2017, num leilão na *Christie's* de Genebra, foi leiloadada uma joia extremamente similar ao pendente *Ninfa* (fig. 1.23. e 1.24.), correspondente ao número de inventário 1146 do Museu Calouste Gulbenkian, sendo arrematada pela quantia de 106.250 francos suíços, o equivalente a €90.904.<sup>84</sup> Considerando o valor relativo pelo qual o pendente *Ninfa* foi adquirido, €53.640 (vide anexo 3.1., obra 2. e anexo 3.3., fig. 3.1.), é possível concluir que, caso fosse a leilão, sofreria uma valorização de aproximadamente 169%.<sup>85</sup> Contudo, é importante mencionar que cada obra, tal como cada leilão, apresenta um conjunto de características muito próprias que influenciam o resultado da venda. Neste caso concreto, pelo facto de a peça ter pertencido a Calouste Gulbenkian, muito provavelmente, seria arrematada por um valor superior. Importa acrescentar, aliás, o normal processo de criação de valor das obras de mestres conhecidos, que proporcionalmente são mais acessíveis no mercado primário do que no mercado secundário.

Para completar a nossa análise realizámos o mesmo exercício com uma obra em vidro, de produção seriada, a jarra *Cluny* (fig. 1.35.). Aquela que se encontra na Coleção Lalique, com número de inventário 1268, foi adquirida em 1926 por 2.500 francos, cerca €5.975 (vide anexo 3.1., obra 20. e anexo 3.3., fig. 3.2.). Em 2014, num leilão organizado pela *Christie's*, em Londres, um exemplar do mesmo modelo foi arrematado por £116.500, o equivalente a €130.613.<sup>86</sup> Neste caso, deu-se uma incrível valorização de 2186%.<sup>87</sup> Mais uma vez, nada confirma que a jarra que se encontra no Museu

---

<sup>84</sup> <https://www.christies.com/lotfinder/jewelry/an-art-nouveau-galalith-enamel-and-pearl-6091574-details.aspx?from=salesummery&intObjectID=6091574&sid=65dca5f8-da6f-4ceb-a30b-3cdeba0e0aa>

<sup>85</sup>  $90.904 \div 53.640 = 1,69 = 169\%$

<sup>86</sup> <https://www.christies.com/lotfinder/lot/cluny-vase-no-961-5787834-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5787834&sid=ecce16ec-380d-45b6-963a-38386367156f>

<sup>87</sup>  $130.613 \div 5.975 = 21,86 = 2186\%$

Calouste Gulbenkian atingisse o mesmo valor. Contudo, e novamente devido à sua proveniência, caso fosse colocada em leilão, esta peça poderia até alcançar um valor superior.

Tal como é possível depreender pelos rácios apresentados, a obra de René Lalique sofreu uma considerável valorização ao longo do último século. Deduzindo que esta valorização se aplica a toda, ou pelo menos, a grande parte da coleção, concluímos que as previsões de Calouste Gulbenkian estavam certas, quando este afirmou que a obra do artista seria admirada pelas elites do futuro (ACG, MCG 00972). Embora o resultado destes cálculos seja apenas um indicador financeiro, há que considerar que a valorização económica das obras de um artista está intimamente relacionada com o seu reconhecimento cultural. Como tal, estes valores confirmam-nos a tendência positiva de Lalique no mercado da arte, assim como o seu enaltecimento enquanto artista, algo que a presente dissertação pretende reforçar.

Concluimos este capítulo com um pequeno exercício especulativo, envolvendo o mercado da arte e uma das principais obras de Lalique. Considerando os dados mencionados, e apesar das limitações, tentámos realizar uma estimativa, ainda que muito sugestiva, do valor que seria atingido pelo peitoral *Libélula*, caso este fosse colocado em leilão. No que concerne aos materiais, esta peça apresenta elementos simples e menos nobres – à exceção dos diamantes –, contudo, é uma obra de grandes dimensões, cujo valor aumenta quando se tem em conta que pertenceu a Calouste Gulbenkian. Além desses fatores, a *Libélula* integra o período áureo da criação de Lalique, sendo umas peças mais conhecidas e requisitadas para figurar em exposições pelo mundo fora. Tendo em conta o valor apresentado acima – €780.000 –, que foi, até agora, a quantia mais elevada alcançada por uma joia do artista, e considerando o valor artístico-cultural da *Libélula*, arriscamo-nos a afirmar que a base de licitação desta obra-prima seria, no mínimo, de aproximadamente €1.000.000.





## CONSIDERAÇÕES FINAIS

René Lalique dedicou-se à arte como um verdadeiro homem do Renascimento. As suas obras resultaram de um saber pluridisciplinar, envolvendo noções de botânica, biologia e até de química, às quais se acrescentaram conhecimentos sobre literatura e mitologia. Enquanto joalheiro, destacou-se pela singularidade e criatividade, dando a esta arte uma lufada de ar fresco, tanto ao nível dos materiais como dos temas. No vidro, sobressaiu pela elegância e luminosidade das suas peças, revelando como um material tão simples, além de servir uma multiplicidade de funções, pode originar as mais belas obras de arte. Em todos os aspetos da sua obra, Lalique primou pela originalidade, mas aquilo que mais marcou o seu nome foi a excentricidade das suas criações. O artista concebeu um cosmos autónomo, onde a realidade se fundiu com a imaginação. Figuras como a *Libélula* são exclusivas da sua obra, mas até mesmo os motivos que podem ser observados nas criações de outros artistas, como as ninfas ou as flores, surgem nas peças de Lalique com uma aura inconfundível.

O capítulo II da presente dissertação, dedicado ao artista e à sua obra, é revelador da grandeza do seu génio. Através de uma descrição profusa dos materiais e técnicas por si utilizados, à qual acresce uma análise das inovações estéticas, procurámos dar a conhecer todos os elementos formais que fizeram da sua obra um paradigma. Assim, este capítulo permite uma melhor compreensão da capacidade de inovação do artista, bem como do seu conhecimento sobre as matérias utilizadas e os processos de trabalho que as mesmas envolvem. O entendimento sobre os materiais e os métodos de elaboração das obras, sobretudo no que respeita às diferenças entre a joalheria e o vidro, é um elemento importante na interpretação das características comerciais das obras de Lalique. Como tal, para compreender a sua posição no mercado da arte é importante conhecer os aspetos formais da sua obra. Este capítulo leva-nos a concluir que nunca é demais elogiar o artista pelas suas habilidades criativas. Desde da conceção da ideia à elaboração das peças, Lalique demonstrou as suas capacidades enquanto desenhador, pintor, escultor e, até, como arquiteto. Acima de tudo, soube dominar os materiais magistralmente, dando vida à sua imaginação. Fê-lo com tal sublimidade que tornou impossível a indiferença do público perante as suas obras.

Essa imaginação foi tão importante para a construção da imagem de Lalique quanto os aspetos formais da sua obra. Por essa razão, foi-lhe dedicado o capítulo III. Em primeiro lugar, a análise das diferentes fontes de inspiração do artista foi fulcral para entender o todo da sua criação. Embora apresente um variado conjunto de temas e motivos nas suas obras, a Natureza e a figura feminina são uma constante indiscutível. Seja através de um tema mitológico, literário, ou puramente naturalista, essas figuras estão presentes na sua obra, prontas para intrigar e enfeitiçar o observador. Assim, Lalique recolheu a influência das mais diversas fontes de inspiração, unindo-as na construção do seu próprio mundo. Nesse mundo, encontramos um sem número de referências ao sagrado feminino e à soberania da Natureza. Considerando a atmosfera da época, nomeadamente a presença do Ocultismo e do Esoterismo, é possível que Lalique tenha representado esses temas com o objetivo de uniformizar a sua

obra e a mensagem que a mesma transmite. Ademais, procurámos também explorar o significado da luz nas peças do artista, completando a abordagem realizada no capítulo II, onde analisamos a presença da luz como um elemento estético, tanto nas joias como nos vidros.

A elaboração do capítulo III foi um complemento essencial ao entendimento da obra de Lalique, pois, conhecer o significado das figuras representadas é fundamental para apreciar a integralidade de cada peça. Além disso, a noção da origem de determinados motivos possibilita uma melhor assimilação de certos aspetos do mercado, nomeadamente a relação entre os temas representados e o tipo de clientes. No que respeita à figura de Lalique enquanto místico, por falta de informações mais concretas, não nos foi possível confirmar a ligação do artista aos aspetos mais religiosos do culto da Natureza. Contudo, consideramos que os indícios dessa conexão, além de reforçarem o aspeto simbólico da sua obra, são um elemento importante a explorar em futuras investigações. Por fim, consideramos que o nosso objetivo de reconhecer a presença de motivos inspirados na arte celta foi cumprido com sucesso. Todavia, reconhecemos que este assunto precisa de ser aprofundado e suportado com um maior número de evidências, algo que pretendemos efetuar numa outra investigação, que já se encontra em desenvolvimento.

O último capítulo da presente dissertação, que incide nas questões financeiras e empresariais da obra de Lalique, corresponde à parte mais importante do nosso estudo, através da qual pretendemos dar o nosso contributo à investigação em Mercados da Arte. O capítulo IV aborda várias problemáticas relacionadas com a questão comercial das obras de arte. Em primeiro lugar, debruçámo-nos sobre o percurso que o artista realizou nesse mundo, desde a sua primeira venda à abertura de lojas na Europa e na América. O nosso intuito foi demonstrar como Lalique, desde cedo, se preocupou com o lado comercial da sua arte. Essa preocupação culminou com a sua adesão à arte industrial, onde se destacou como um dos poucos artistas capazes de fazerem tal transição sem que isso influenciasse o teor artístico das suas obras. A passagem do artesanato para a indústria foi um dos pontos mais importantes da sua carreira. Além de ter revelado a capacidade de adaptação do artista, foi também uma forma de demonstrar o seu interesse pela elaboração de uma estratégia comercial mais rentável. Ademais, através das obras de produção massificada, Lalique revelou, igualmente, a sua atenção para com as questões sociais e a ideia de democratização da arte. Dessa forma, este ponto de viragem na sua carreira teve uma importante influência na receção da sua obra por parte do público e, conseqüentemente, na dimensão cultural da mesma.

Num segundo momento, procurámos entender a posição de Lalique no mercado da arte contemporâneo. Para tal, foi essencial proceder à análise dos valores obtidos pelas suas obras no mercado atual. Todavia, esse estudo apenas ficou completo graças à informação que conseguimos recolher no Arquivo Calouste Gulbenkian, em documentos relacionados a compra das obras de Lalique por parte do colecionador. O cruzamento desses dados possibilitou a comparação dos valores obtidos na época, numa situação de mercado primário, com os valores obtidos nos dias de hoje, em mercado secundário. Nesse sentido, foi-nos possível compreender em que medida a arte de Lalique valorizou,

financeira e culturalmente, e de que forma a sua posição no mercado da arte evoluiu ao longo do tempo. Esse entendimento, por sua vez, permite-nos concluir que Calouste Gulbenkian soube reconhecer o potencial de Lalique enquanto artista, quando apostou na aquisição das suas criações. Dessa forma, o colecionador constituiu uma das mais importantes coleções de obras de René Lalique em todo o mundo, onde se incluem algumas das suas principais criações. Este facto ganha ainda maior relevância se tivermos em consideração que o colecionador e o artista eram contemporâneos, logo, Gulbenkian não poderia ter qualquer certeza sobre a valorização, financeira ou cultural, da obra de Lalique. Ainda assim, é de sublinhar o apreço do colecionador por estas obras, o que nos revela que a valorização das mesmas foi apenas uma vantagem e não o seu principal objetivo.

É com enorme satisfação que observamos que a grande maioria dos nossos objetivos foi cumprida ao longo da presente dissertação. Nesse sentido, e de acordo com o que mencionámos na introdução do nosso estudo, salientamos que os objetivos definidos foram, por um lado, de encontro às metas estabelecidas pela investigação em Mercados da Arte e, por outro, coincidentes com os propósitos da nossa investigação pessoal em História da Arte. Esta duplicidade do nosso estudo permitiu criar uma abordagem mais completa à obra de René Lalique. Não só foram analisados os aspetos técnicos, formais e estéticos da sua obra, mas também as questões relacionadas com a iconografia e a simbologia, assim como a perspetiva comercial. Dessa forma, a nossa dissertação apresenta uma análise mais abrangente à obra do artista, sendo que é pouco comum encontrar estas três abordagens reunidas num único estudo.

Por fim, sublinhamos a nossa pretensão em prosseguir com esta investigação, com o intuito de aprofundar alguns dos temas abordados no capítulo III. Apesar da grande diversidade de literatura existente sobre Lalique e a sua obra, existem, no nosso entender, alguns assuntos que carecem de uma pesquisa mais detalhada. Por diversos motivos, não nos foi possível trabalhar esses conteúdos na presente dissertação e, por essa razão, pretendemos concretizar esse objetivo através de futuros artigos e, quem sabe, numa possível investigação de doutoramento.



## FONTES, BIBLIOGRAFIA E WEBGRAFIA

### Fontes Manuscritas

ACG – ARQUIVO CALOUSTE GULBENKIAN (Lisboa) – *Mr. CSG's Correspondence* – Londres, caixas LDN 00005 a LDN 00603.

ACG – ARQUIVO CALOUSTE GULBENKIAN (Lisboa) – *Paris – Coleção Gulbenkian: Obras de René Lalique*, ficheiros eletrónicos MCG 00901 a MCG 01758.

### Fontes Impressas

LÉOBARDY, Catherine de, MARITCH-HAVILAND, Nicole – *Lalique – Haviland – Burty*, Limoges: Les Ardents Éditeurs, 2009.

THIÉBAUT, Philippe (ed.) – *René Lalique: Correspondance d'un Bijoutier Art Nouveau 1890 – 1908*, Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2007.

### Estudos

ABDY, Jane – “Sarah Bernhardt and Lalique: a Confusion of Evidence”, in *Apollo*, n 303, mai 1987, pp. 325-330.

ALMASQUÉ, Isabel, VELOSO, A. J. Barros. – *O Azulejo Português e a Arte Nova*, Lisboa: Edições Inapa, 2000.

BARRINGER, Tim – *Reading the Pre-Raphaelites*, New Haven: Yale University Press, 2012.

BARTEN, Sigrid – *René Lalique. Schmuck und Objets d'art 1890-1910. Monographie und Werkkatalog*, Munique: Prestel, 1977.

BARTEN, Sigrid – “Materials and Techniques in the Jewelry of René Lalique”, in BRUNHAMMER, Yvonne (ed.), *The Jewels of Lalique*, Paris: Flammarion, 1998.

BAYER, Patricia, WALLER, Mark, *The Art of René Lalique*, Londres: Quintet Publishing Limited, 1988.

BECKER, Vivienne, *Art Nouveau Jewellery*, Londres: Thames & Hudson, 1985.

BENJAMIN, Walter – “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” in *A Modernidade: obras escolhidas de Walter Benjamin*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

BOOIJ, Lennart – *The Reception of the Work of René Lalique (1860-1945) in the Netherlands*, Dissertação de Doutorado, Universidade de Leiden, 2013.

BRIOT, Marie-Odile – “The Physics and the Metaphysics of Jewelry: something that has never been seen before”, in BRUNHAMMER, Yvonne (ed.), *The Jewels of Lalique*, Paris: Flammarion, 1998.

BROWN, Alison. – “The Glasgow Style, the Four, and the Controversial Poster Ghouls” in *Alphonse Mucha: In Quest of Beauty*, Praga: Mucha Foundation Publishing, 2015.

BRUMM, Véronique (ed.) – *Lalique: Glorious Glass, Magnificent Crystal*, 8 vols., Milão: 5 Continents Editions/Musée Lalique, 2017.

BRUNHAMMER, Yvonne (ed.) – *René Lalique*, Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1991.

BRUNHAMMER, Yvonne (ed.) – *The Jewels of Lalique*, Paris: Flammarion, 1998.

BRUNHAMMER, Yvonne – “The Lalique Epoch”, in BRUNHAMMER, Yvonne (ed.), *The Jewels of Lalique*, Paris: Flammarion, 1998.

- BRUNHAMMER, Yvonne (ed.) – *René Lalique, Bijoux d'Exception 1890-1912*, Paris: Skira, 2007.
- CARVALHO DIAS, João – “Um Inusitado Empreendimento. O Projecto da «Grande Porta» para Calouste S. Gulbenkian”, in *ARTIS – Revista de História da Arte e Ciências do Património*, s. 2, n 3, 2015, pp. 99-107.
- CASTEL-BRANCO PEREIRA, João, VASSALLO E SILVA, Nuno – *O Gosto do Coleccionador: Calouste S. Gulbenkian 1869-1955*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- CUNLIFFE, Barry – *The Celts: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- CUNLIFFE, Barry – *The Druids: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2010.
- DAVIES, Owen – *Paganism: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2011.
- DIAS, Aida Sousa, MACHADO, Rogério – *A Cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro*, Porto: Lello e Irmão, 1987.
- DUNCAN, Alastair – *Art Deco*, Londres: Thames & Hudson, 1988.
- DUNCAN, Alastair – *The Paris Salons 1895-1914: Jewellery*, 2 vols., Woodbridge, Suffolk: Antique Collector's Club, 1994.
- EARLE, Joe – *An Introduction to Netsuke*, Londres: Victoria & Albert Museum/The Compton Press/Pitman House, 1980.
- ELIADE, Mircea – *O Sagrado e o Profano*, Lisboa: Relógio d'Água, 2016.
- ELLIOT, Kelley Jo – *René Lalique: Enchanted by Glass*, Nova Iorque: The Corning Museum of Glass/New Haven, Londres: Yale University Press, 2013.
- FAHR-BECKER, Gabriele – *A Arte Nova*, Colónia: Könemann, 2000.
- FERREIRA, Maria Teresa Gomes – *Lalique – Jóias*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- FIDALGO, Manuela, FIGUEIREDO, Maria Rosa – “O Tempo de Calouste Gulbenkian” in CASTEL-BRANCO PEREIRA, João, VASSALLO E SILVA, Nuno – *O Gosto do Coleccionador: Calouste S. Gulbenkian 1869-1955*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, pp. 76-95.
- GALOPIM DE CARVALHO, Rui – “As Gemas nas Jóias de René Lalique” in *Lalique - Jóias*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, pp. 363-371.
- GARY, Marie-Noël de – “Le Livre de Vérité, les Dessins de Bijoux”, in BRUNHAMMER, Yvonne (ed.), *René Lalique*, Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1991.
- GERE, Charlotte – “René Lalique and his Patrons”, in *Apollo*, v 125, n 303, mai 1987, pp. 320-324.
- GUIRAND, Félix (dir.) – *História das Mitologias*, 2 vols., Lisboa: Edições 70, 2006.
- JONES, Owen – *The Grammar of Ornament*, Londres: Day and Son, Limited, 1865.
- JOUBE, Séverine – “Femme” in AAVV, *L'abcaire dy Symbolisme et de l'Art Nouveau*, Paris: Flammarion, 2013, p.46.
- KNOWLES, Eric – *Lalique*, Oxford: Shire Publications, 2011.
- LALIQUE, Marc, LALIQUE, Marie Claude – *Lalique par Lalique*, Lausanne, 1977.
- LEITE, Maria Fernanda Passos – *René Lalique no Museu Calouste Gulbenkian*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Skira, 2008.
- MACKINTOSH, Alastair – *Symbolism and Art Nouveau*, Londres: Thames & Hudson, 1975.
- MADSEN, Stephan Tschudi – *Art Nouveau*, Porto: Editorial Inova, 1967.
- MADSEN, Stephan Tschudi – *Sources of Art Nouveau*, Nova Iorque: De Capo Press, 1975.
- MARCILHAC, Félix – *R. Lalique, Maître Verrier, Analyse et Catalogue Raisonné de l'Oeuvre de Verre*, Paris: Amateur, 1989.
- MARCILHAC, Félix – “René Lalique, un Architecte du Verre”, in BRUNHAMMER, Yvonne (ed.), *René Lalique*, Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1991.

- MARX, Roger – “Les Maitres Décorateurs Français: René Lalique” in *Art et Décoration*, n 6, jun-dez 1899, Paris, pp. 13-22.
- MICHELET, Jules – *La Sorcière*, Bruxelles: A. Lacroix, Verboeckhoven et C<sup>ie</sup>, 1867, 1<sup>a</sup> edição: 1862.
- MONTESQUIOU, Robert – *Les Paons*, Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1901.
- MORTIMER, Tony L. – *Lalique – Jewellery and Glassware*, Londres: Octopus Publishing Group, 1989.
- MUNN, Geoffrey – “The jewelry of René Lalique” in *Antiquities*, v 131, n 6, jun 1987, pp. 1288-91.
- NADLER, Steven – *Spinoza’s Ethics, An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- NEVEUX, Pol – “René Lalique” in *Art et Décoration*, n<sup>o</sup>. 8, 1900;
- NEWMAN, Harold – *An Illustrated Dictionary of Jewelry*, Londres: Thames and Hudson, 1981.
- OLIVIÉ, Jean-Luc – “De l’Atelier à l’Usine: les Métamorfoses du Verre”, in BRUNHAMMER, Yvonne (ed.), *René Lalique*, Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1991.
- OLIVIÉ, Jean-Luc – “Objets d’Art and Glassmaking: René Lalique’s contribution in the early twentieth century”, in BRUNHAMMER, Yvonne (ed.), *The Jewels of Lalique*, Paris: Flammarion, 1998.
- PERCY, Christopher Vane – *The Glass of Lalique: a Collector’s Guide*, Londres: Studio Vista, 1977.
- PIERRE, José – “Des Bijoux de Lalique comme Expression Symbolique”, in BRUNHAMMER, Yvonne (ed.), *René Lalique*, Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1991.
- POSSÉMÉ, Évelyne – “Lalique Créateur et Magicien”, in BRUNHAMMER, Yvonne (ed.), *René Lalique*, Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1991.
- POSSÉMÉ, Évelyne – “Landscape in the work of René Lalique”, in BRUNHAMMER, Yvonne (ed.), *The Jewels of Lalique*, Paris: Flammarion, 1998.
- RIO-CARVALHO, Manuel – “Jóias de Lalique da Coleção Calouste Gulbenkian” in *Colóquio*, s 1, n 43, Lisboa, 1967, pp. 20-25.
- SATO, Tomoko – *Alphonse Mucha*, Colónia: Taschen, 2015.
- SALON de l’Art Nouveau: Galerie Samuel Bing – Premier Catalogue*, Paris: Chamerot et Renouard, 1895-96;
- SPEEL, Erika – *Dictionary of Enamelling*, Vermont: Ashgate, 1998.
- UTT, Glenn, UTT, Mary Lou – *Lalique: Les Flacons a Parfum*, Paris: La Bibliothèque des Arts, 1991.
- VARANDAS, Angélica – *Mitos e Lendas Celtas – Irlanda*, Lisboa: Livros e Livros, 2006.
- VASSALLO E SILVA, Nuno – “As Primeiras Aquisições”, in *O Gosto do Coleccionador: Calouste S. Gulbenkian 1869-1955*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, pp. 37-47.
- VEVER, Henri. – *French Jewelry of the Nineteenth Century*, Londres: Thames and Hudson, 2001, 1<sup>a</sup> edição: 1906-08.
- WALKER, Barbara G. – *The Woman’s Encyclopedia of Myths and Secrets*, Nova Iorque: HarperCollins, 1983.
- WERNES, Hope B. – *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art*, Londres, Nova Iorque: Continuum, 2003.
- WICHMANN, Siegfried – *Japonisme*, Londres: Thames & Hudson, 1985.
- WOLF, Norbert – *Art Nouveau*, Munique: Prestel Verlag, 2015, 1<sup>a</sup> edição: 2011.

## Websites

### CHRISTIE'S

<https://www.christies.com/Results/PrintAuctionResults.aspx?saleid=27486&lid=1>

Consultado a 9 de outubro de 2018 às 22h:20m

<https://www.christies.com/Results/PrintAuctionResults.aspx?saleid=27520&lid=1>

Consultado a 9 de outubro de 2018 às 23h:05m

<https://www.christies.com/Results/PrintAuctionResults.aspx?saleid=27768&lid=1>

Consultado a 9 de outubro de 2018 às 22h:15m

<https://www.christies.com/lotfinder/lot/cluny-vase-no-961-5787834->

[details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5787834&sid=ecce16ec-380d-45b6-963a-38386367156f](https://www.christies.com/lotfinder/lot/cluny-vase-no-961-5787834-)

Consultado a 11 de outubro de 2018 às 21h:20m

<https://www.christies.com/lotfinder/jewelry/an-art-nouveau-cultured-pearl-and-enamel-6091561->

[details.aspx?from=searchresults&intObjectID=6091561&sid=1fdc5d4f-0002-41f3-b093-2824d5ad296c](https://www.christies.com/lotfinder/jewelry/an-art-nouveau-cultured-pearl-and-enamel-6091561-)

Consultado a 23 de outubro de 2018 às 11h:30m

<https://www.christies.com/lotfinder/jewelry/an-art-nouveau-galalith-enamel-and-pearl-6091574->

[details.aspx?from=salesummery&intObjectID=6091574&sid=65dca5f8-da6f-4ceb-a30b-3cdedba0e0aa](https://www.christies.com/lotfinder/jewelry/an-art-nouveau-galalith-enamel-and-pearl-6091574-)

Consultado a 11 de outubro de 2018 às 21h:25m

### HISTORICAL STATISTICS

<http://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html>

Consultado a 10 de outubro de 2018 às 18h:25m

### SOTHEBY'S

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/important-design-n09764/lot.107.html?locale=en>

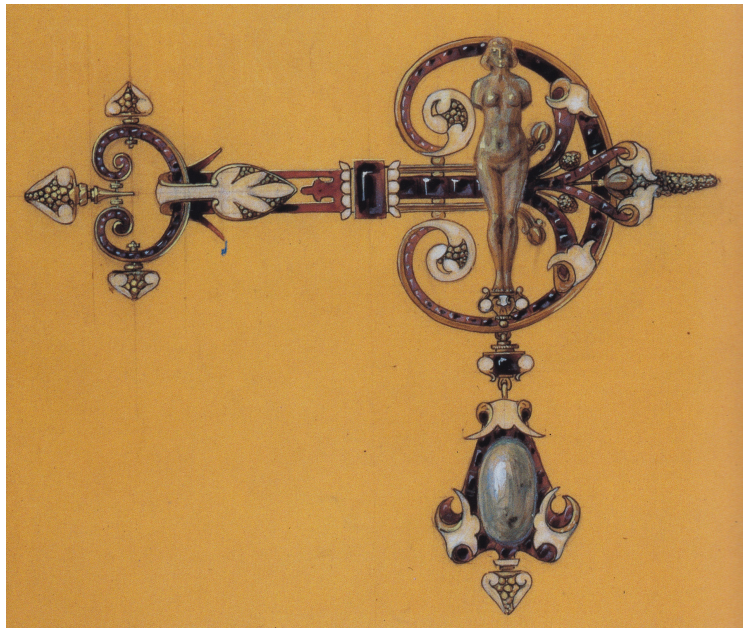
Consultado a 11 de outubro de 2018 às 22h:45m



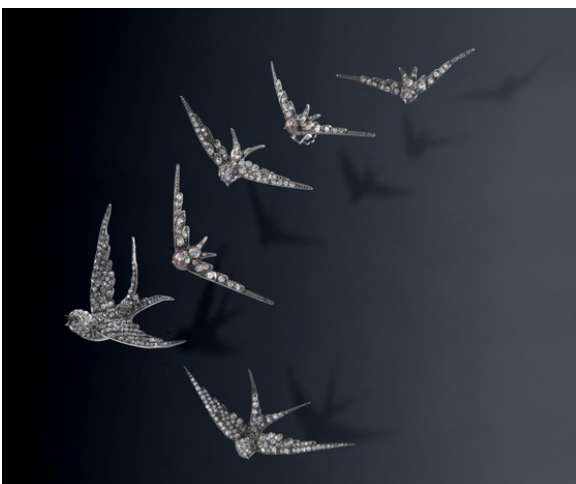
ANEXO 1 • IMAGENS



**Figura. 1.1.** René Lalique (1860-1945).



**Figura. 1.2.** Desenho preparatório para uma fivela *Renascença*, c. 1893-94; lápis, tinta da china, aguarela e guache; 28x22cm; Coleção Lalique SA.



**Figura. 1.3.** *Voo das Andorinhas*, c. 1887; ouro, prata, diamantes e rubis; vários tamanhos; Coleção Privada.



**Figura. 1.4.** René Lalique, c. 1920-40.



← **Figura. 1.5.** Desenho para o peitoral *Pavão*, lápis, tinta-da-china e guache sobre papel, 21,7x28,1 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.6.** Peitoral *Libélula*, c. 1897-1898; ouro, esmalte, crisoprásio, calcedônia, pedra-da-lua e diamante, 23x26,5 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.7.** Peitoral *Serpentes*, c. 1898-1899; ouro e esmalte; 21x14,3 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.8.** Diadema *Orquídeas*, c. 1903-1904; ouro, marfim, chifre e citrino, 14,5x16 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.9.** Pendente *Orquídea*, c. 1899-1900; ouro, esmalte e vidro, 7,4x5,4 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.10.** Espelho *Serpentes*, c. 1899-1900; bronze, 169 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.11.** Peitoral *Pavão*, c. 1898-1900; ouro, esmalte, opalas e diamantes, 9,3x18,7 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.12.** Pulseira *Espiga de Trigo*, c.1900; ouro, 4x44 cm, Musée Lalique, Wingen-sur-Moder.





**Figura 1.13.** Pendente *O Beijo*, c. 1904-1905; ouro, esmalte e cristal de rocha, 4,7x5,9 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.14.** Diadema *Galo*, c. 1897-1898; ouro, esmalte, chifre e ametista, 9x15 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.15.** Anel com ornamentos medievais, c. 1900; ouro, esmalte e pérola de cultura, Coleção Privada.  
Fotografia: *Christie's*



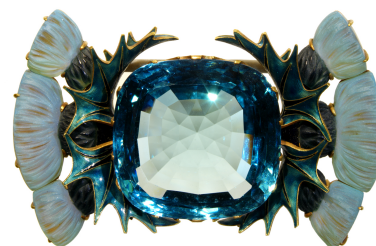
**Figura 1.16.** Pendente *Cisnes e Flores de Lótus*, c. 1898-1900; ouro e esmalte, 5,7x3,8 cm, Musée Lalique, Wingen-sur-Moder.



**Figura 1.17.** Pendente *Jovem com Dente de Leão e Morcegos*, c. 1897-1898; ouro, opala, esmalte e diamantes, 7x5,8 cm, Musée Lalique, Wingen-sur-Moder.



**Figura 1.18.** Broche *Fada*, c. 1897-1898; ouro, platina e esmalte, 2x6,8 cm, Musée Lalique, Wingen-sur-Moder.



**Figura 1.19.** Broche *Água-marinha e Flores de Cardo*, c. 1905-1906; ouro, esmalte, vidro e água-marinha, 6x8,7 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.20.** Pendentes *Figuras Medievais*, c. 1900-1902; ouro, esmalte, marfim, safira e diamantes, 5,2x7,3 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.21.** Broche *Opalas*, c. 1900-1902; ouro, esmalte, marfim, opalas e diamantes, 5,7x5,8 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.22.** Placa de gargantilha *Arvoredo*, c. 1898-1899; ouro, esmalte, opalas e diamantes, 5x12,5 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.23.** Pendente com ninfa e heras, c. 1899-1901; marfim, esmalte, ouro e pérola, 11,5 cm (a), Coleção Privada  
Fotografia: *Christie's*



**Figura 1.24.** Pendente *Ninfa*, c. 1899-1900; marfim, esmalte, ouro e ágata, 7,5x4,7 cm, Museu Calouste Gulbenkian.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian



**Figura 1.26.** Fimal *Peixes e Níades*, c. 1899-1901; prata e marfim, 9,9x15,5 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.27.** Peitoral *Cantáridas*, c. 1903-1904; ouro, prata, vidro, esmalte e turmalina, 5,2x16 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.28.** Pendente *Pavões*, c. 1902-1903; ouro, esmalte e opala, 6x8,5 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.29.** Gargantilha *Gatos*, c. 1906-1908; cristal de rocha, ouro e diamantes, 5,4x33,8 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.30.** Broche *Oferenda*, c. 1900-1901; marfim, ouro, esmalte e diamantes, 7,5x6,4 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.



**Figura 1.31.** Fimal *Torneio*, c. 1903-1904; vidro, ouro e esmalte, 6,7x17,2 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.





**Figura 1.32.** Pendente *Cavaleiro* (frente e verso), c. 1900-1902; ouro, marfim, esmalte e opalas, 8,5x7 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.33.** Broche *Esfinge*, c. 1893; ouro e esmalte, 3,9x4,1 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.



**Figura 1.34.** Pendente *Salomé* ou *Salammô*, c. 1905; ouro, esmalte, vidro e pérola.



**Figura 1.35.** Jarra *Cluny*, 1925; vidro e bronze, 26x30,6 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.



**Figura 1.36.** Pente *Zangãos e Umbelas*, c. 1901-1902; chifre, esmalte e ouro, 16x11,5cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.37.** Cálice *Hastes de Videira*, c. 1898-1900; metal (níquel), vidro, marfim e esmalte, 22x10,8 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.



**Figura 1.38.** Cálice com motivos de videira e figuras, c. 1899-1901; vidro, prata e bronze, 21x12 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.



**Figura 1.39.** Placa de gargantilha *Anjos entre Folhagens*, c. 1901-1903; ouro, esmalte, vidro e águas-marinhas, 5,2x8,4cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu Calouste Gulbenkian.



**Figura 1.40.** Perfume *L'Effleur* (Coty), c. 1912, vidro, Musée Lalique, Wingen-sur-Moder.



**Figura 1.41.** Perfume *Bouchon Fleurs de Pommier*, 1919, vidro, 13,5x6,4 cm, Coleção Benjamin Gastaud, Paris.



**Figura 1.42.** Ornamento de capot *Victoire*, c.1928; vidro, 16,2x25,6 cm, Musée Lalique, Wingen-sur-Moder.



**Figura 1.43.** Perfume *Dans le Nuit* (Worth), 1924, vidro patinado, 14 cm (a), Coleção Benjamin Gastaud, Paris.



**Figura 1.44.** Jarra *Druída*, 1924; vidro, 18 cm (a).



**Figura 1.45.** Relógio *Náiades*, 1926, vidro opalescente, 11,4 cm (a).



**Figura 1.46.** Jarra *Bacantes*, 1927; vidro, 24,2x18,7cm.



**Figura 1.47.** Jarra *Grandes Escaravelhos*, 1923; vidro, 29x27,2 cm, Musée Lalique, Wingen-sur-Moder.



**Figura 1.48.** Jarra *Serpente*, 1924; vidro, 26 cm (a), Musée Lalique, Wingen-sur-Moder.



← **Figura 1.49.** Jarra *Ratos entre folhagens*, c.1913, vidro, 18,5 cm (a), Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

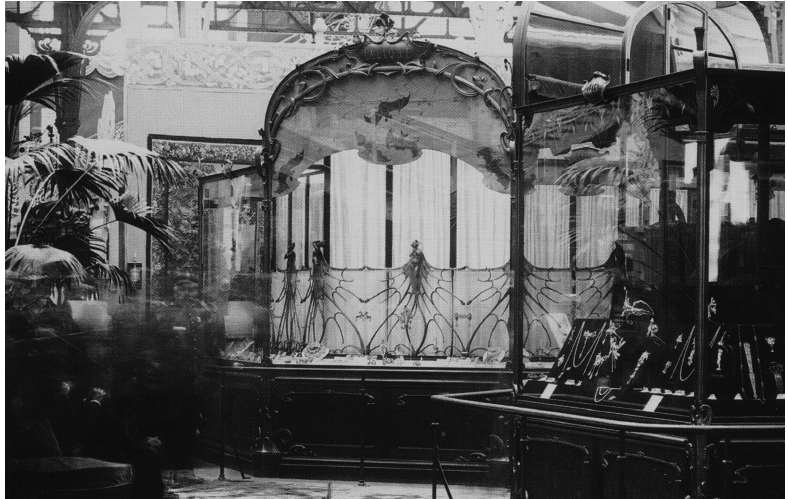
→ **Figura 1.50.** Perfume *Le Jade* (Roger & Gallet), 1926, vidro, 8,1x6 cm, Coleção Benjamin Gastaud, Paris.







**Figura. 1.51.** Estatueta *Suzanne*, 1925, vidro opalescente, 23x18cm, Musée Lalique, Wingen-sur-Moder.



**Figura. 1.52.** Montra de René Lalique na *Exposition Universelle*, 1900,



**Figura. 1.53.** Desenho preparatório para a estatueta *Suzanne*, c.1925, grafite sobre papel, 14x8,3cm, Musée Lalique, Wingen-sur-Moder.



**Figura. 1.54.** Fonte *Les Sources de France*, 1925, *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris.



**Figura. 1.55.** Capa de Música *A Valquíria* (detalhe), c.1893-94, marroquim, marfim e prata, 50x40cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.



**Figura. 1.56.** Desenho preparatório para *Besouro de asas abertas*, c.1898, grafite, tinta-da-china, aguarela e guache sobre papel, 22,5x22cm, Musée Lalique, Wingen-sur-Moder.





## ANEXO 2 · FORTUNA CRÍTICA

### 2.1. Henri VEVER, Descrição do expositor de René Lalique na Exposição Universal de Paris de 1900, in *La Bijouterie Française au XIX<sup>e</sup> Siècle*, v. 3, 1908, pp. 734-738.

“Ses bijoux, où l’émail domine, sont présentés sur du verre dépoli reposant sur de la moire blanche. L’arrière-plan de son étalage est limité par une sorte de grille ornementale en fer forgé, avec de jolies statuettes de femmes en bronze patiné, du plus heureux effet. Cette grille se détache sur une gaze claire, plissé, qui forme rideau de fond. Des lambrequins de nuance grise, sur lesquels se jouent des chauve-souris en velours appliqué, décorent le haut des glaces. A l’intérieur, le tapis, les tentures sont également de nuance grise. Sur le mur, un grand panneau peint par Georges Picard, représente des sylphes enfants qui s’ébattent au clair de lune, parmi les arbres, au bord d’un lac encerclé de roseaux- C’est d’une harmonie extrêmement distinguée. Une psyché-miroir, formée d’une glace étroite et haute, encadrée par deux serpents de bronze de la grosseur du poignet, complète un ensemble original et raffiné.

Et que de belles choses exposées: ici vingt peignes en corne, avec émaux, chrysoptères, améthystes et opales, d’une variété extrême, des colliers, des diadèmes; là des serpents enlacés, sur lesquels l’émail se joue, vomissent de leurs gueules menaçantes des cascades de perles baroques et donnent l’impression d’une tête de Gorgone. On en éprouve comme un frisson, mais Boileau n’a-t-il pas dit :

«Il n’est pas de serpent, ni de monstre odieux,  
Qui, par l’art imité, ne puisse plaire aux yeux.»

Partout, une profusion de gemmes, heureusement et habilement agencées et taillées, disposées avec un goût parfait; des plaques de cou, des bracelets, mille autres objets divers. On croit rêver en présence de ces jolies choses, qui ne plaisent pas toutes également sans doute, mais qui sont si imprévues, si réussies: ce coq tenant fièrement dans son bec un énorme diamant jaune; cette grande libellule au corps féminin, aux ailes diaphanes; ces paysages d’émail où scintille une rosée de diamants; ces ornements empruntés aux pommes de pin, que sais-je encore! Il y a là des choses d’inspiration et d’habileté japonaises et qui sont cependant de sentiment bien français. Cet homme est un grand artiste, un chef d’école, dont l’exposition nous rend tout joyeux et fait briller au premier rang, sans conteste, la bijouterie française.”

**2.2. Robert MONTESQUIOU, “Huitième Gemme – CCXI”, in *Les Paons*, 1901, p. 348.**

“Je sais un bijoutier amoureux des opales.  
En vain le tenterait le plus pur diamant,  
Il ne cisèlera que la gemme aux feux pâles  
Dont l’irisation l’a choisi pour amant.

L’arc-en-ciel enfermé dans la mystique pierre,  
Nuit et jour le poursuit de ses rayons nacrés.  
C’est elle qu’il revoit en rouvrant la paupière  
Et qui, la nuit, le hante en des songes sacrés.

Il en fait des oiseaux-mouches et des rosées,  
Des insectes, des fleurs d’iris au bord des eaux,  
Sur lesquelles des libellules sont posées  
Et dont vous compteriez les délicats réseaux.

Et le joaillier fol en butte au maléfice  
Qui réside en l’opale ignore son malheur:  
Fasciné de reflets, envouté de couleur,  
Il poursuit longuement son délicat office.

Et les femmes s’en vont chez d’autres sertisseurs  
Acheter des bijoux stupides par centaines,  
Abandonnant le nôtre en proie aux incertaines  
Nuances de sa gemme aux charmes obsesseurs.

Et le joaillier meurt sur sa troublante opale  
Que nul ne lui dispute et dont le feu moqueur  
Lui miniaturise, à ce Sardanapale,  
Le cristallin Bûcher qui consume son cœur!”

**2.3. Roger MARX, Excerto retirado de “Les Maitres Décorateurs Français: René Lalique”, in *Art et Décoration*, 1899, n 7, pp. 17-18.**

"Pour M. René Lalique, la nature est le temple à vivants piliers où l'homme

*... passe à travers des forêts de symboles.*

Les choisir, les approprier, tel est le but auquel il vise. La vertu suggestive constitue une des caractéristiques de sa production; par cette volonté de signifiante, par cette invite à la méditation M. René Lalique se rapproche de M. Émile Gallé, et je ne sais non plus que le maître lorrain pour professer un culte de la flore aussi fervent et aussi intellectuel; les interprétations que M. Lalique en donne, loin de rien offrir de la roideur formulaire, gardent un charme ému, attristé; mais l'artiste n'interroge pas seulement le sol et le ciel, les plantes et les arbres; la créature humaine, le visage et le corps féminin «souef et moelleux», savent encore l'inspirer, et de même la faune chimérique ou réelle. N'est-ce pas dire qu'il fait appel sans distinction à tous les éléments de décor, comme l'exige sa conception d'art naturaliste et visionnaire, infinie comme le rêve et vaste comme la beauté? Notez que cet intuitif se double d'un érudit; ce moderniste affiné s'avère un curieux informé et documenté à merveille sur les variations du bijou à travers les âges. Il n'ignore ni les découvertes des fouilles égyptiennes, grecques ou étrusques, ni les trésors du Moyen Age et de la Renaissance, ni les créations si particulières de Byzance, du Caucase, de l'Extrême-Orient, voire même de l'Amérique; mais s'il a puisé quelque enseignement dans le regard de ces exemples, c'est à la façon des abeilles, qui, selon Montaigne «pillotent de çà, de là les fleurs et en font après le miel qui n'est plus ni thym, ni marjolaine». Ainsi, les pièces empruntées d'autrui, il les transformera et confondra pour faire un ouvrage tout sien.”



## ANEXO 3 • VALORES

### 3.1. Valores de aquisição de algumas das peças da Coleção Lalique do Museu Calouste Gulbenkian

A presente listagem foi elaborada com base nas informações recolhidas no Arquivo Calouste Gulbenkian, que poderão ser encontradas nos documentos MCG 00901 a MCG 01758.

#### 1. Peitoral *Pavão*

Ouro, esmalte, opalas e diamantes  
9,3 x 18,7 cm | Inv. n.º 1134  
Adquirida em 1900 por 5.300 francos  
Valor atual equivalente: €285.988



#### 4. Faca para papel

Marfim, ouro e esmalte  
A. 39,5 cm | Inv. n.º 1158  
Adquirida em 1901 por 3.000 francos  
Valor atual equivalente: €160.920



#### 2. Pendente *Ninfa*

Ouro, marfim, esmalte, ágata  
7,5 x 4,7 cm | Inv. n.º: 1146  
Adquirida em 1901 por 1.000 francos  
Valor atual equivalente: €53.640



#### 5. Açucareiro *Serpentes*

Prata e vidro  
22 x 29 cm | Inv. n.º 1162  
Adquirida em 1902 por 2.000 francos  
Valor atual equivalente: €105.660



#### 3. Pendente *Orquídea*

Ouro, esmalte e vidro  
7,4 x 5,4 cm | Inv. n.º 1149  
Adquirida em 1901 por 650 francos  
Valor atual equivalente: €34.866



#### 6. Firmal *Peixes e Náiades*

Prata e marfim  
9,9 x 15,5 cm | Inv. n.º 1172  
Adquirida em 1902 por 1.000 francos  
Valor atual equivalente: €52.830



### 7. Peitoral *Libélula*

Ouro, esmalte, crisoprásio, pedras-da-lua e diamantes

23 x 26,5 cm | Inv. n.º 1197

Adquirida em 1903 por 6.000 francos

Valor atual equivalente: €315.660



### 8. Gancho *Ramo de Hera*

Chifre

14,3 x 4,5 cm | Inv. n.º 1205

Adquirida em 1904 por 200 francos

Valor atual equivalente: €10.226



### 9. Centro de mesa *Figura Feminina*

Prata e vidro

59 x 65 cm | Inv. n.º 1214

Adquirida em 1905 por 15.800 francos

Valor atual equivalente: €782.258



### 10. Peitoral *Serpentes*

Ouro e esmalte

21 x 14,3 cm | Inv. n.º 1216

Adquirida em 1907 por 5.000 francos

Valor atual equivalente: €222.450



### 11. Caixa *Serpentes*

Cobre, prata e esmalte

4,5 x 7 cm | Inv. n.º 1220

Adquirida em 1909 por 1.000 francos

Valor atual equivalente: €42.710



### 12. Jarra *Ratos entre Folhagens*

Vidro branco patinado

A. 18,5 cm | Inv. n.º 1229

Adquirida em 1914 por 1.500 francos

Valor atual equivalente: €54.375



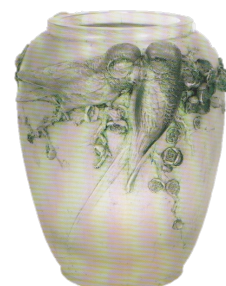
### 13. Jarra *Piriqitos*

Vidro branco e patinado

A. 25 cm | Inv. n.º 1234

Adquirida em 1916 por 3.000 francos

Valor atual equivalente: €75.690



**14. Estatueta *Fauno***

Vidro branco patinado

A. 21,5 cm | Inv. n.º 1245

Adquirida em 1920 por 800 francos

Valor atual equivalente: €3.920



**18. Espelho *Serpentes***

Bronze

A. 169 cm | Inv. n.º 1263

Adquirida em 1922 por 8.800 francos

Valor atual equivalente: €54.648



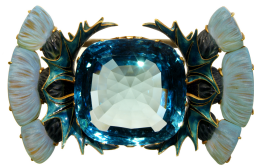
**15. Broche *Água-marinha e Flores de Cardo***

Ouro, esmalte, vidro e água-marinha

6 x 8,7 cm | Inv. n.º 1261

Adquirida em 1920 por 8.800 francos

Valor atual equivalente: €43.120



**19. Cálice *Anémons***

Vidro branco e opalescente

A. 18,8 cm | Inv. n.º 1264

Adquirida em 1922 por 1.650 francos

Valor atual equivalente: €10.247



**16. Pendente *Sereias***

Vidro

6 x 4,5 cm | Inv. n.º 1599

Adquirida em 1920 por 100 francos

Valor atual equivalente: €490



**20. Jarra *Cluny***

Vidro e bronze

26 x 30,6 cm | Inv. n.º 1268

Adquirida em 1926 por 2.500 francos

Valor atual equivalente: €5.975



**17. Travessa *Glicínias***

Chifre, ouro, esmalte, vidro e diamantes

9,3 x 9,6 | Inv. n.º 1278

Adquirida em 1921 por 1.700 francos

Valor atual equivalente: €8.041



### 3.2. Conversão relativa do franco francês antigo (1899-1927) para o euro (2015)

A tabela apresentada pretende demonstrar o valor relativo que a quantia de 100 francos franceses antigos deteve nos anos entre 1899 e 1927, utilizando como termo de comparação o valor do euro em 2015. Para o cálculo da conversão, utilizámos o número de horas de trabalho necessárias na Suécia para obter a quantia de 100 francos, nas datas referidas. De seguida, verificámos qual a quantia que o mesmo número de horas de trabalho permitia obter em euros, no ano de 2015.

Ano	Nº de horas de trabalho necessárias para obter 100 francos	Valor correspondente em 2015 (€)
1899	249	5.570
1900	241	5.396
1901	240	5.364
1902	236	5.283
1903	235	5.261
1904	229	5.113
1905	221	4.951
1907	199	4.449
1909	191	4.271
1910	181	4.043
1911	177	3.964
1913	167	3.730
1914	162	3.625
1916	113	2.523
1917	80	1.795
1920	22	490
1921	21	473
1922	28	621
1923	22	483
1924	18	403
1926	11	239
1927	13	292

**Tabela 1:** Valor relativo de 100 francos franceses antigos em euros.

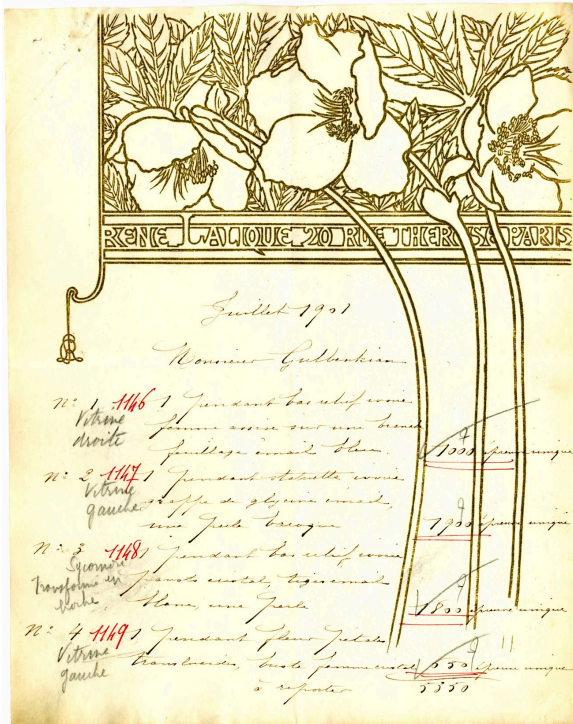
**Nota 1:** Estes cálculos foram realizados com o auxílio do seguinte website:

<http://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html>

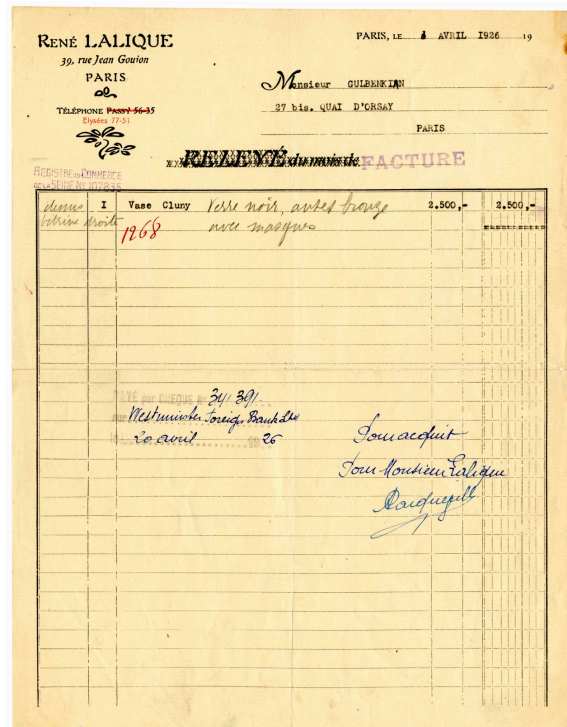
**Nota 2:** Os valores encontram-se arredondados segundo a unidade.



### 3.3. Registos de compra do Pendente *Ninfa* e da Jarra *Cluny* do Museu Calouste Gulbenkian



**Figura 3.1.** Fatura relativa à compra de diversas obras de René Lalique por parte de Calouste Gulbenkian. Entre as obras listadas consta o pendente *Ninfa* (Inv. n.º 1146).  
Fotografia: Arquivo Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Ficheiro: MCG 00906



**Figura 3.2.** Fatura relativa à compra da jarra *Cluny* (Inv. n.º 1268).  
Fotografia: Arquivo Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
Ficheiro: MCG 00958

