



Discurso proferido no simpósio internacional »Novos Mundos – Neue Welten. Portugal e a Época dos Descobrimentos« no Deutsches Historisches Museum, em Berlim, 23 a 25 de Novembro de 2006.

Todos os discursos estão publicados em alemão no catálogo da exposição com um resumo em língua portuguesa.

A Arte Namban no contexto dos impérios ibéricos

Alexandra Curvelo

Historiadora de Arte do quadro do
Instituto Português de Conservação e Restauro,
Investigadora do Centro de História de Além-Mar*

»Não sei onde tomara esta Carta o meu charissimo Padre, se En Roma, se En espanha, se na yndia, se yndo, se vindo pera nos (...)«¹.

Assim começa uma missiva escrita pelo Jesuíta Pero Gomes em Usuki, no Japão, em Novembro de 1583, e enviada a Alessandro Valignano (1539-1606), responsável por todas as missões da Companhia de Jesus na Índia, Japão e China entre 1573 e 1606². Como tantas outras, mas de forma talvez mais eloquente, permite-nos entrever a vida errante de muitos dos europeus que se encontravam na

* Historiadora de Arte do quadro do Instituto Português de Conservação e Restauro, doutoranda do Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia, investigadora do Centro de História de Além-Mar – FCSH/UNL.

Ásia nos séculos XVI e XVII, tanto religiosos, como mercadores, fidalgos ou militares.

Era um mundo dinâmico, em que apesar das longas distâncias que separavam Goa, Macau, Nagasaki ou Manila de cidades europeias como Lisboa, Sevilha, Madrid ou Roma, as gentes, ideias e objectos cruzavam o globo mais rapidamente do que se poderia supor. Paradoxalmente, e consoante a perspectiva que queiramos adoptar, a este tempo veloz corria em paralelo um outro mais lento. A viagem padrão de Lisboa a Nagasaki demorava entre dois anos a dois anos e meio. Saindo-se do estuário do Tejo em Março ou Abril, partia-se da Índia em direcção à China passado um ano, chegando-se a Macau ao fim de quatro meses. Depois de dez a onze meses de espera, devido à feira sazonal de Cantão, onde se adquiria a tão cobiçada seda chinesa, iniciava-se finalmente o trajecto em direcção ao Japão. No sentido Nagasaki-Lisboa, a viagem poderia demorar apenas 22 a 23 meses quando os viajantes saíam do porto japonês em Outubro ou Novembro, o que lhes permitia embarcar em Janeiro em Macau e um ano depois rumar da Índia para Portugal, onde chegariam no final do Verão seguinte. Assim, o despacho da correspondência em Roma das cartas provenientes do Japão e respectivas respostas por via da Índia portuguesa demorava, em média, de cinco a seis anos³.

Vista desta perspectiva, a presença europeia, sobretudo portuguesa, no mundo asiático dos séculos XVI e XVII, adquiriu contornos muito próprios, protagonizando adaptações, acomodações, transgressões e experimentalismos. Quer para as Ordens religiosas, como para a heterogénea população laica que compunha este universo, a própria vivência do quotidiano resultou num hibridismo que surpreendia os viajantes ocidentais recém-chegados. A alimentação, o vestuário, o cerimonial, a forma de habitar o espaço e os objectos de que se rodeavam, espelhavam novos hábitos nascidos do contacto com outros ambientes naturais e civilizacionais.

A nau do trato que ligava Macau ao Japão era um microcosmos deste mundo. O grande navio negro transportava não apenas uma carga que incluía produtos originários de vários continentes, como uma tripulação multiracial composta por diferentes estratos sociais, em que se predominava o elemento

europeu, não excluía o africano, gujarate, chinês ou malaio, este último utilizado maioritariamente como intérprete⁴.

A bordo do Navio de Amacao, que a partir de 1570 passou a aportar preferencialmente em Nagasaki, cidade que veio a ser cedida à Companhia de Jesus, entrava-se na derradeira fronteira desta geografia, num mundo ao revés, tantas vezes enunciado por aqueles que mais de perto o presenciavam: «(...) per serem as cousas desta pro/vincia as mais exquesitas e oppositas aas nossas do que se pode ijmaginar (...) He Impossivel/somente por cartas poder dellas .V.P. ser Imformado (...)»⁵, escrevia Luís Fróis em 1584.

E foi aqui, num dos locais mais afastados das cortes de Lisboa ou Madrid e da Roma papal, num país onde os Portugueses nunca exerceram a plena soberania em nenhuma das cidades por onde passaram, onde permaneceram um século (1543-1640) pontuado por importantes incidentes e ambiguidades políticas e diplomáticas, que se originou a nível artístico um dos fenómenos mais ricos, interessantes e duradouros das artes luso-asiáticas: a arte *namban*. A possibilidade de tal ocorrência só foi possível devido à convergência de inúmeros factores, nomeadamente a situação geográfica limite do arquipélago no contexto asiático, os contactos já estabelecidos pelos Portugueses em África, no sub-continente indiano, sudeste asiático e Brasil, a realidade política e artística japonesas no período coincidente ao da chegada dos Portugueses e a política desenvolvida pelos Padres da Companhia de Jesus, a principal ordem religiosa a operar no território.

A curiosidade que despontou imediatamente de ambos os lados surge manifesta na documentação escrita europeia, por um lado, e nos biombos *namban*, por outro. A par de temas caracteristicamente nipónicos, os *namban-jin*, ou bárbaros do sul, tornaram-se num curto espaço de tempo objecto de representação eleito por uma das principais escolas de pintura a trabalhar para a elite dirigente. Desta forma, a Escola de pintura Kano foi a primeira a inaugurar um repertório que depressa se transformou em tema predilecto de um público interessado pelo exotismo destas gentes e do que através eles entrava no país. As armações portáteis, cuja palavra portuguesa tem origem no vocábulo japonês – *byōbu* – foram, aliás, cedo descritas pelos Jesuítas, cabendo a Gaspar Vilela uma das descrições mais completas:

«(A casa) estava pintada com huns paineis chamados beobus, de altura de hum homem. Cada hum destes deobus tinha quatro paineis, ficando estes quatro em hum quando os fechavão. Erão feitos de pao e por riba com papel com suas pinturas, e postos e arrimados, as paredes ficavão cubertas com elles e ao modo que em Europa se poem godomicins. Tinhão estes beobus polas bordas huma pregadura dourada e em si erão pintados de diversas cousas que produz o verão, inverno, outono, pintadas de modo que quem as via parece estar vendo ao proprio o que via pintado.» (CE I, fl.320v-321)

Estas pinturas de cores brilhantes e nuvens douradas transportam-nos para um tempo e um espaço que como Fróis observou “He Impossivel/somente por cartas poder dellas ser Imformado”, convidando-nos a participar de uma narrativa visual que ecoa os encontros realizados há cerca de 400 anos. Nelas podemos ver a nau do trato e a sua tripulação, cuja perícia nos mastros, vergas e gáveas tanto espantou os japoneses. As mercadorias transportadas e desembarcadas pelos batéis na praia, que incluía sedas, brocados, peças de mobiliário - como as cadeiras “em tesoura” chinesas -, objectos lacados, cavalos da Arábia e camelos. O cortejo dos Portugueses com os seus traços físicos tão característicos e os trajes⁶ resultantes da acomodação a novos climas e fruto de novos gostos. Os acessórios da indumentária, como os lenços, rosários, apitos, ou, talvez o mais espantoso de todos, os óculos, nunca antes vistos no Japão, e cuja gente simples, no dizer de Fróis, “(...) totalmente se persuadiu (...) que o Padre tinha 4 olhos, dous no logar comum, onde os tem naturalmente todos os homens, e outros dous, com alguma distancia deitados para fora, que reluzião como espelho e que era couza temeroza de ver”⁷.

Este cortejo, alvo do olhar atento e perscrutador dos habitantes locais, era composto pelo Capitão-Mor, fidalgos, mercadores, religiosos, escravos e intérpretes. A vertente comercial aliava-se inexoravelmente à vertente religiosa, nessa linha de força que marcou desde o início a presença portuguesa no Japão.

Já não em composições de carácter narrativo, mas isolados em figuras individuais ou em pequenos grupos, os *namban-jin* entraram igualmente no repertório das lacas japonesas, a maioria das quais destinava-se não tanto a um público nipónico, mas europeu, estivesse ou não estabelecido no arquipélago. A este *corpus* de objectos junta-se uma quantidade verdadeiramente impressionante

de peças de dimensões variáveis, raramente grandes, em que ao modelo formal europeu alia-se uma técnica de revestimento nipónica (o *uruxi*, ou laca) e uma ornamentação de iconografia zoofitomórfica híbrida. Os baús, arcas, arquetas, escritórios, escrivaninhas, mesas, tabuleiros, são produzidos em número verdadeiramente notável, como atestam tanto a documentação coeva, como os exemplares remanescentes espalhados um pouco por todo o mundo em colecções museológicas, religiosas e particulares. A este núcleo juntam-se ainda as peças de cariz marcadamente religioso, como atris (estantes de leitura), caixas para hóstias ou altares portáteis.

Estes últimos adquirem particular relevância no contexto da arte *namban*, na medida em que nos introduzem no campo de actuação cultural e artística da Companhia de Jesus, na tentativa efectiva que procurou realizar em solo japonês da utilização da arte ao serviço da fé. A contribuição decisiva no iniciar e desenvolvimento desta estratégia coube a Alessandro Valignano que protagonizou o método da acomodação e da educação como os modelos a adoptar na missão do Japão.

Aspecto fundamental nesta questão, e considerando que um dos maiores obstáculos com que se defrontava no Japão era o reduzido número de pessoas na missão, problema que já não podia ser resolvido através do envio de gente das províncias da Índia e da Europa, Valignano viu no treino dos habitantes locais a única forma possível de aumentar o contingente missionário. Neste sentido, os nativos deveriam ser admitidos na Sociedade em pé de igualdade com os Europeus e aqueles que preenchessem os requisitos deveriam receber os votos⁸.

Dentro do espírito da “acomodação”, nos seus *Advertimentos*, as normas ou guia prático para o dia-a-dia dos missionários, redigido após a Consulta realizada em 1580, Valignano chegou mesmo a advogar a imitação dentro da Sociedade de Jesus da organização social e da estrutura interna do templo Nanzenji em Kyoto, proposta que foi objecto de alguma crítica em Roma e que obrigou a uma nova versão da obra⁹.

Elemento representativo desta política de actuação foram as próprias igrejas. Construídas maioritariamente seguindo os modelos arquitectónicos japoneses, as igrejas cristãs então edificadas albergavam no entanto no seu interior uma decoração que consistia fundamentalmente em frontais de altar de seda bordada e

retábulos representando a Visitação, a Natividade, a Virgem com o Menino nos braços, Nossa Senhora da Graça ou o Triunfo da Glória da Ressurreição de Cristo. Se a maioria destes quadros vinha da Europa, rapidamente porém formaram-se artistas japoneses exímios em copiar os modelos fornecidos. Assim, em Sawa, Dario Takayama fez reproduzir uma imagem de Cristo ressuscitado que, no dizer de Almeida, era tão devota como o próprio original, e em Sakai foram fabricados dois retábulos, um da Natividade e o outro da Ressurreição, que os Japoneses acreditavam terem vindo de Portugal¹⁰.

A introdução da pintura ocidental no Japão ocorreu, aliás, imediatamente em 1549, ano em que São Francisco Xavier chegou a Kagoshima, marcando desta forma o início da introdução do Cristianismo no país. A Shimazu Takahisa, *daimyo* (senhor) de Satsuma foi oferecida uma pintura da Virgem com o Menino de que rapidamente surgiu uma cópia, prenunciando deste modo uma prática que se tornou corrente.

Ciente da necessidade de explorar este campo, Valignano foi o responsável pela chegada ao Japão, em 1583, de Giovanni Niccolò, pintor italiano escolhido para esta missão pelos seus dotes artísticos.

O Seminário que fundou, e que teve uma vida itinerante na ilha de Kyushu até 1603, ano em que se estabeleceu em Nagasaki, foi centro de realização de inúmeras obras e núcleo de formação de vários pintores de origem japonesa e chinesa¹¹, nomeadamente Mancio Ota; Thaddeus (Giovanni Mancio); Leonardo Kimura; Mancio Taichiku; Luís Shiozuka (pintor, organista e mestre de capela em Nagasaki); Giovanni Niva (Ni Yi ceng) e Emanuel Pereira (You Vem hui)¹².

O repertório pictórico que chegou até aos nossos dias, que se compõe seguramente de um leque reduzido de um conjunto bastante mais vasto, compõe-se de pinturas maioritariamente a óleo, como as que podem ser observadas na Sacristia da Igreja de Gesù, em Roma, representando os martírios católicos no Japão, permitindo-nos vislumbrar o estilo que se ensinava no seminário.

No Japão, porém, e ao contrário do que sucede no continente europeu ou nos Estados Unidos da América, encontram-se inúmeros biombos cartográficos e com cenas de género, riquíssimos nos significados que encerram, e que conduzem a um entendimento mais abrangente do verdadeiro impacto do Seminário de pintura, tanto do ponto de vista estético como didáctico.

Fora de território japonês, é necessário entrar em Macau e dentro da China para ver a continuidade do trabalho iniciado por Niccolò.

Este ante-porto de Cantão, que a partir de 1557 adquiriu o estatuto de entreposto principal para o comércio sino-nipónico, assumiu-se durante quase um século como entreposto mercantil que congregou os interesses da Coroa e de particulares e actuou base estratégica fundamental para a Companhia de Jesus, que aí fundou Residência em 1565 e ergueu o Colégio da Madre de Deus em 1594¹³. Cidade cosmopolita, onde a comunidade japonesa tinha um peso significativo¹⁴, foi para aqui que se retirou o contingente mais numeroso dos religiosos expulsos do Japão em 1614, incluindo Giovanni Niccolò, que neste porto morreu em 1626.

De entre todos os seus discípulos e continuadores, o que mais se destacou foi Giacomo Niva, cujo verdadeiro nome era Ni Yi Ceng. Nascido no Japão de pai chinês e mãe japonesa, estudou na escola de Niccolò, tendo sido posteriormente transferido por Valignano para a China, onde trabalhou até ao fim da vida protegido por Matteo Ricci, tendo pintado alguns quadros para a igreja de São Paulo. Já em Pequim, pintou a Virgem que, como o próprio Matteo Ricci testemunha, causou enorme admiração entre os chineses. Mais tarde foi autor de um Salvador no templo budista de Pequim que havia sido dado aos cristãos para fazerem dele a capela funerária de Ricci.

Com ele estava um outro chinês, You Ven hui, a quem os portugueses deram o nome de Pereira, o provável autor do retrato de Ricci que Pasquale d'Elia crê ser o que se encontra na Sacristia da Igreja de Gesù em Roma¹⁵.

Uma das outras vias alternativas a Macau após 1614, foi Manila, verdadeira placa giratória entre a China (Macau), o Japão e a Nova Espanha. Curiosamente, esta rede de contactos encontra-se bem delineada nalgumas das missivas dos missionários, de que é exemplo a carta enviada por Matteo Ricci a Claudio Acquaviva, escrita em Pequim em 1608, quando dá notícia de que lhe chegaram as obras de Santo Agostinho e o *Theatrum Orbis Terrarum* por via das Índias orientais, bem como um relógio fabricado na Flandres e que, enviado por via da Nova Espanha, “andou por várias mãos nas Filipinas e no Japão e não quis Deus que se perdesse, como eu já imaginava”¹⁶. Também o Agostinho Frei Juan González de Mendoza, autor da *Historia de las cosas más notables, ritos y*

*costumbres del gran Reino de la China*¹⁷, nomeado bispo de Chiapa em 1607, escreve que «Un religioso descalzo de la Orden de S. Francisco que estaba en Macao, sabiendo el buen deseo de este rey [de Tonkin ou *Tuquin*], le envió un paño grande en que estaba pintado el Juicio y el Infierno de muy buena mano, con ciertos mercaderes portugueses que trataban en su Reino, y una carta por la cual se significaba tener grandísimo deseo de ir con algunos compañeros a su Reino a predicar el Santo Evangelio. Recibido todo por el dicho rey, e informado de lo que significaba la pintura y del religioso que la enviaba, se holgó en extremo con el presente, enviando otros muy buenos en retorno al dicho religiosos y carta muy comedia, aceptando el ofrecimiento que por la suya le había sido hecho, y prometiendo por ella a los que fuesen todo buen tratamiento y de hacerles luego casa junto a la suya.»

De facto, a rota Macau – Manila – Nova-Espanha - Sevilha, apesar das proibições régias, era uma via alternativa à rota do Cabo, encurtando consideravelmente o tempo de viagem, por vezes para metade. Assim, o martírio de Nagasaki de 5 de Fevereiro de 1597 foi conhecido em Sevilha em Junho de 1598¹⁸. No entanto, esta foi uma questão que despoletou discussões aceras e que revelou uma profunda contradição na política de monopólio que os Jesuítas sustentavam relativamente ao Extremo Oriente. Se é verdade que os religiosos da Companhia defendiam simultaneamente a impossibilidade das Filipinas comerciarem com a China e o Japão e de os seus missionários passarem para os territórios sob a influência do Padroado Português do Oriente, não deixavam porém de utilizar e fomentar o canal espanhol, o que só era possível se se mantivesse a comunicação entre os dois impérios ibéricos¹⁹.

À “Rota do Cabo”, a que ligava Lisboa ao Atlântico sul, Índico, China e Japão, contrapunha-se a do Pacífico ou do Galeão de Manila, igualmente conhecido como Galeão de Acapulco ou Nau da China, e que num período de funcionamento que tem como limites os anos de 1565-1815, assegurou uma das rotas mundiais de maior longevidade. Navio imenso, construído nos estaleiros de Cavite por artesãos e aprendizes indígenas e chineses sob a responsabilidade do governador de Manila, era um verdadeiro “tesouro flutuante”²⁰, transportando como principal mercadoria a seda chinesa. Através dele ligava-se a Ásia a um outro Ocidente, o México. Desta perspectiva, dinâmica e não centralizada,

Sevilha, e não apenas Lisboa, surge como o porto de entrada e saída de bens, e mais tarde, a partir de 1785 e com a aprovação da constituição da Companhia das Filipinas pela Coroa Espanhola, Cádiz tornar-se-á a nova sede do monopólio ultramarino espanhol com rotas de ligação a Manila através do cabo da Boa Esperança e, alternativamente, do cabo Horn, com escala em Montevidéu ou El Callao. No Pacífico, Manila “señora de muchos mares, capital de muchos archipiélagos y centro y depósito de Oriente”, emergiu como plataforma centrífuga e centrípeta de um comércio de amplas e intrincadas redes, local de fixação dos *Sangleyes*, comerciantes chineses estabelecidos no território, que introduziram na capital filipina uma enorme gama de produtos Chineses, mas também Japoneses, Indonésios, do Sião, Birmânia, Índia, Ceilão e Pérsia. Da China chegavam sedas, marfins, leques e porcelanas; da Indonésia a pimenta, o cravinho e a noz-moscada; do Sião o benjoim, da Birmânia as grandes ânforas designadas de Martabão, do Ceilão a canela e do Japão biombos e móveis lacados. Sobre estes últimos, e de acordo com António de Morga na sua obra *Sucesos de las Islas Filipinas* (México, 1609)²¹, às Filipinas chegavam cada ano de Nagasaki «biouos al olio y dorados, finos y bien guarnecidos”.

Na verdade, foi o estabelecimento da rota do Galeão de Manila de regresso a Acapulco que determinou em larga medida os primeiros contactos com o Japão, uma vez que era necessário uma aproximação ao arquipélago para apanhar o caminho mais rápido que conduzia ao continente americano.

Se os primeiros contactos estiveram longe de se poderem considerar um êxito, as diligências encetadas posteriormente a nível oficial revelaram-se mais promissoras. Foi o caso da embaixada japonesa²² enviada pelo Senhor de Sendai – Date Masamune – e liderada por Hasekura Tsunegaga, que por via da Nova Espanha, onde chegou a 25 de Janeiro de 1614, rumou a Sevilha a 25 de Novembro do mesmo ano e, algum tempo depois, a Roma, onde foi escoltada em procissão solene até São Pedro.

No México, mundo de fronteira, o Pacífico (Acapulco) e o Atlântico (Vera Cruz) uniam-se através de vias terrestres por onde circulavam peças exóticas, estranhas. O “caminho da Ásia”, nome por que ficou conhecido o trajecto entre a Cidade do México – antiga Tenochtitlán – e Acapulco, evoca precisamente essa realidade que perdurou através de biombos e lacas japonesas, marfins, leques,

porcelanas, papéis pintados, tecidos de seda chineses e móveis. Mas a Nova Espanha não foi apenas ponto de passagem de toda esta miríade de objectos provenientes do continente asiático, como os assimilou e integrou progressivamente na sua cultura material.

Em terras de Aztecas e Maias — cujo legado predispôs e determinou hibridismos formais e vivenciais, à semellhança do que sucedeu com as civilizações asiáticas com que os portugueses entraram em contacto —, assistiu-se a um duplo fenómeno com características semelhantes às que se podem observar em Portugal no mesmo período: a importação/encomenda de peças orientais, na maioria das vezes adaptadas ao gosto e necessidades europeias e, posteriormente, o surgimento de objectos fabricados localmente com reminiscências orientais, não tanto na procura da mera imitação ou cópia de um modelo distante, mas na sua apropriação autónoma e própria.

Caso paradigmático foi o que se verificou no campo da pintura mexicana. A transição do século XVII para o XVIII, período de charneira no panorama pictórico com uma passagem gradual de influências italianas, flamengas e espanholas para o domínio quase absoluto do maneirismo italiano, a par da influência de uma corrente pictórica espanhola de carácter mais austero e das obras de Rubens, destacaram-se os pintores Miguel e Juan González. Com obras assinadas e datadas de 1698, inserem-se, segundo expressão de Manuel Toussaint²³, no “barroquismo pictórico” que veio a caracterizar as obras dos mais destacados artistas de então, como os Correa (Juan, Nicolás, José e Mateo); os Villalpando (Cristóbal e Carlos); os Miranda (José Juan e Ventura); os Arellano (Antonio e Manuel) e os Rodríguez Juárez (Nicolás e Juan).

Uma das manifestações mais significativas da pintura desta época e a que se encontram associados os González foi a pintura com incrustações de concha nácar. Através de uma investigação levada a cabo por Toussaint no Archivo de los Alcaldes ordinarios y Corregidores de la ciudad de Mexico, entre os anos 1692 e 1752 encontraram-se 20 testamentos em que se referem trabalhos em concha nacar, denominados indistintamente de “cuadros”, “lienzos”, “imágenes”, “tableros” e “láminas”. A pintura que se utilizava nestes quadros embutidos de concha chamava-se “maque“, ou seja, uma imitação da laca. Tratava-se de uma técnica de “lacar” a pintura através de vários procedimentos, alguns dos quais de

raízes indígenas, para lhe conferir o aspecto esmaltado das lacas, tendo sido igualmente aplicado a móveis e objectos de pequenas dimensões.

Ao cruzamento da influência europeia com as tradições locais, juntou-se ainda, e de forma claramente perceptível, uma estética devedora das obras japonesas fabricadas em *uruxi*, nomeadamente as designadas lacas *namban*. Não se trata tanto da técnica propriamente dita, ainda que haja paralelismos interessantes na conjugação dos diferentes materiais, mas de uma ornamentação floral que tem a sua origem nas peças provenientes do arquipélago japonês. O facto de surgirem inúmeros biombos fabricados no México com a aplicação desta arte mais valida esta linha de interpretação.

O termo biombo surge na documentação coeva nova-espanha como uma palavra genérica que em contextos específicos permite distinguir a utilização que era dada a estas armações. Assim, aparecem designações como “biombo de cama” para a alcova; “rodastrado” para o biombo que limitava o lugar do estrado na sala; ou “arrimador”, expressão coloquial para designar biombo. Tratando-se de móveis de utilização profana, na documentação não surge nenhum que representasse temas religiosos e mesmo quando versavam temas bíblicos era por forma a passar por anedóticos. Privilegiou-se a mitologia, a história de D. Quixote de la Mancha, cenas de caça (“de montería”) ou paisagens (“de paizería”). Um lugar de destaque é ocupado pelas representações de guerras e batalhas, como os biombos de 10 folhas com episódios da Conquista e vista da Cidade do México (autoria desconhecida, Museu Nacional do México e Colecção do Duque Almodovar del Valle, Madrid). Curiosamente, subsite um exemplar que constitui uma excepção a esta regra, servindo então para a confirmar, que não apenas representa “O Dilúvio”, como terá sido fabricado não na Nova Espanha, mas em Macau, pela mão de um artista local que denuncia claramente uma aprendizagem da pintura ocidental.

Numa época em que às constantes rivalidades entre potências inimigas e às trocas de poder internas nos diferentes reinos ocidentais e orientais; ao aparecimento de Holandeses e Ingleses nas águas do Índico e nos Mares da China e do Japão; ao surgimento das Companhias de Comércio, com especial relevância para a VOC — *Verenigde Oost Indische Compagnie* (Companhia das Índias Orientais); aos inúmeros interesses em causa – da Coroa, de Ordens religiosas, de

privados –, à união e posterior separação das Coroas ibéricas; às profundas e por vezes radicais mudanças no domínio do saber científico e tecnológico com efeitos em campos como o da Filosofia e da teorização política; correspondeu uma real e profícua troca de mercadorias e de objectos, e com eles de saberes, tradições, crenças e vivências. O universo artístico que aqui cabe pressupõe, em território do Vice-reinado da Nova Espanha, não apenas a existência de objectos estudados no âmbito do espaço de influência e acção portuguesa – de que o *namban* merece especial destaque –, mas a sua continuidade em território mexicano. E é nesta capacidade de re-trabalhar e re-inventar por via da transposição e adaptação para peças do quotidiano de gramáticas decorativas diferentes que reside uma das maiores originalidades de uma arte verdadeiramente sem fronteiras.

¹ Arsi, JapSin 9-II, Carta de [Pero] Gomez, 2 de Nov. de 1583 Usuki [dirigida a Alessandro Valignano], fol. 177r.

² Para um esboço do perfil de Alessandro Valignano, *vide* Ürçeler 2003.

³ Costa 1998, p.468-469; Moran 1993, p.42 e ss.

⁴ Leitão 1994.

⁵ Arsi, JapSin 9-II, Carta de Fróis a Aquaviva, Nagasaqui, 15 Janeiro 1584 Fol.236r-241v.

⁶ Garcia 1994, p.199-216.

⁷ Fróis 1981, p.363.

⁸ Laures 1952.

⁹ Ürçeler 2003.

¹⁰ Bourdon 1993.

¹¹ Sobre a pintura ao estilo ocidental no Japão, *vide* Vlam 1976; Tucci 1941; Sorge 1988.

¹² D'Elia 1939.

¹³ Pires 1988.

¹⁴ Teixeira 1993.

¹⁵ Tucci 1941, p.9-13. Para a listagem dos alunos japoneses cf. Schurhammer 1911 e 1913.

¹⁶ *Opere Storiche del P. Matteo Ricci S.I.*

¹⁷ González de Mendoza 1944.

¹⁸ Costa 1998.

¹⁹ Idem, *Ibidem*.

²⁰ Lorente Rodríguez 1944

²¹ Citado por Alvarez-Taladriz 1953.

²² Scipione Amati 1954; Gil 1991.

²³ Toussaint 1952.

Bibliografia :

Alvarez-Taladriz 1953

J. L. Alvarez-Taladriz – “La pintura japonesa vista por un europeo a principios del siglo XVII”. Osaka: Osaka Gaikokugo Daigaku, 1953. (Cuadernillo suelto de *Más y Menos*, No.14, 1953), pp.31-44.

Bourdon 1993

Leon Bourdon – *La Compagnie de Jésus et le Japon 1547-1570. La Fondation de la mission japonaise par François Xavier (1547-1551) et les premiers résultats de la prédication chrétienne sous le supérieurat de Cosme de Tórees (1551-1570)*. Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian / Commission Nationale pour les Commemorations des Decouvertes Portugaises, Paris/Lisboa 1993.

Costa 1998

João Paulo Oliveira e Costa – *O Cristianismo no Japão e o Bispado de D. Luís Cerqueira*. Dissertação de doutoramento em História dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa. Vol.2, Lisboa, 1998.

D’Elia 1939

P. Pasquale D’Elia S.J. – *Le origini dell’arte cristiana cinese (1583-1640)*. Reale Accademia d’Italia, Roma 1939 [Col. Studi e Documenti, 9].

Fróis 1981

Luís Fróis - *Historia de Japam*, vol. 2, Biblioteca Nacional, Lisboa 1981.

Garcia 1994

Maria Madalena Farrajota Ataíde Garcia – “O Traje Português nos Biombos Namban”. *IV Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa*. Comissão Organizadora do ICOM (Conselho Internacional dos Museus), 1994, pp.199-216.

Gil 1991

Juan Gil – *Hidalgos y samuráis. España y Japón en los siglos XVI y XVII*. Madrid 1991.

González de Mendoza 1944

F. Juan González de Mendoza – *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran Reino de la China*. Edición, Prologo y Notas por el P. Felix Garcia, O.S.A.. Madrid s.d. [1944] (Col. España Misionera, Vol.2 [edição original editada em Roma, en la Stampa de Vincentio Accolfi, 1585]

Laures 1952

John Lares S.J. – “The Seminary of Azuchi”. *The Missionary Bulletin*, Vol. 5, No.5, September-October 1952, pp.141-147

Leitão 1994

Ana Maria Ramalho Proserpio Leitão – *Do Trato Português no Japão presenças que se cruzam (1543-1639)*. Dissertação de mestrado em História dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa. 1 vol., Lisboa 1994

Lorente Rodrigáñez 1944

Luis M^a Lorente Rodrigáñez – “El Galeón de Manila”. *Revista de Indias*. Instituto «Gonzalo Fernández de Oviedo». Dir. Antonio Ballesteros Bereta. Año V, Enero-Marzo, Madrid 1944, Núm. 15, pp.105-120.

Moran 1993

J. F. Moran – *The Japanese and the Jesuits. Alessandro Valignano in sixteenth-century Japan*. London / New York 1993

Opere Storiche del P. Matteo Ricci S.I.. Edite a cura del Comitato per le Onoranze Nazionali con prolegomeni note e tavole dal P. Pietro Tacchi Venturi S.I.. 2 Vols. Vol.I – I Commentarj della Cina. Vol. 2 – Le Lettere dalla Cina (1580-1610). Macerata 1911 e 1913.

Pires 1988

Benjamim Videira Pires S.J. – *Os extremos conciliam-se (Transculturação em Macau)*. S.l.e.: Instituto Cultural de Macau, 1988.

Schurhammer 1933

Georg Schurhammer – “Die Jesuitenmissionare des 16. und 17. Jahrhundert und ihr Einfluss auf die Japanische Malerei”. Jubiläums Band 1933, der Deutschen Gesellschaft für Natur – und Volkerkunde Ostasiens, Tokyo 1933

Scipione Amati 1954

Scipione Amati – *Historia Del Regno Di Voxx Del Giappone, Dell’Antichita, Nobilita, E Valore Del Svo Re Idate Masamvne*. Dedicata alla S.tá di N. S. Papa PAOLO V. Roma: MDCXV. Ed. Facsimilada da *Historia Del Regno Di Voxx Del Giappone, Dell’Antichita, Nobilita, E Valore Del Svo Re Idate Masamvne e de três relações de 1614,1615,1616*, Tokyo 1954

Sorge 1988

Giuseppe Sorge – *Il Cristianesimo in Giappone e il De Missione*. Bologna 1988

Teixeira 1993

Manuel Teixeira S.J. – *Japoneses em Macau*. Instituto Cultural de Macau/Comissão Territorial para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Macau 1993

Toussaint 1952

Manuel Toussaint – “La pintura con incrustaciones de concha nácar en Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Dir. Manuel Toussaint, N°20, México 1952, pp.5-20

Tucci 1941

Giuseppe Tucci – “Una scuola di pittura italiana a Nagasaki nel XVII secolo”. *Asiatica. Bollettino dell’Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente*, Dir. Giuseppe Tucci e Gino Ducci, Anno VII, Gennaio-Febbraio, Roma 1941, pp.9-13

Ürçeler 2003

M. Antoni Üçerler, S.J. – “Alessandro Valignano: man, missionary, and writer”. *Renaissance Studies*, Vol. 17, N. ° 3, September 2003. Special Issue: Asian Travel in the Renaissance, p.337-366.

Vlam 1976

Grace Vlam – *Western-style Secular Painting in Momoyama Japan*. PhD dissertation in History of Art. University of Michigan, 1976. [Texto policopiado]