

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



UNIVERSIDADE  
DE LISBOA



FACULDADE  
DE LETRAS

**ARTE NAMBAN: LITERATURA, FOLCLORE E RELIGIÕES,  
PARA UMA COMPREENSÃO ALARGADA DOS SIGNIFICADOS**

Bernardo Miguel Morais Espírito Santo dos Santos

Tese orientada pelo Prof. Doutor Luís Urbano de Oliveira Afonso,  
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em  
História da Arte e Património.

2024

## RESUMO

Esta dissertação constitui um estudo alargado dos motivos decorativos e das composições pictóricas em objetos namban de várias tipologias envolvendo peças que se encontram em contextos museológicos e do mercado da arte nos quais estes temas literários, folclóricos e religiosos se encontram representados, nomeadamente em catálogos de antiquários e coleções privadas. A abordagem inclui museus nacionais e internacionais como o Museu Nacional de Tóquio, o Museu Nacional de Arte Antiga, o Museu Municipal de Kobe, o Rijkmuseum de Amesterdão entre outros. Na literatura destaca-se maioritariamente o clássico Período Heian (794-1185) e as suas antologias poéticas e prosas. No folclore destaco sobretudo os espíritos animais e mitológicos que fazem sempre parte das representações artísticas pictóricas destes objetos, bem como os motivos vegetalistas e padrões geométricos. No que toca às religiões estuda-se a simbiose que foi feita entre as três confissões que entraram em contacto a partir do momento em que os portugueses chegaram ao Japão: o Xintoísmo, o Budismo e o Cristianismo.

**Palavras-chave:** Namban, Biombo, Laca, Cristianismo, *Kirishitan*, Budismo, Xintoísmo

## ABSTRACT

This dissertation constitutes an extensive study of the decorative motifs and pictorial compositions on namban objects of various types, involving pieces found in museum contexts and the art market, where these literary, folkloric, and religious themes are represented, namely in antique dealer catalogs and private collections. The approach includes national and international museums such as the Tokyo National Museum, the Museu Nacional de Arte Antiga, in Lisbon, the Kobe City Museum, the Rijksmuseum in Amsterdam, among others. In literature, the focus is predominantly on the classical Heian Period (794–1185) and its poetic anthologies and prose. In folklore, I mainly highlight the animal and mythological spirits, which are always part of the artistic pictorial representations of these objects, as well as vegetal motifs and geometric patterns. Regarding religions, the study explores the symbiosis that emerged between the three faiths that came into contact from the moment the Portuguese arrived in Japan: Shintoism, Buddhism, and Christianity.

**Keywords:** Namban, Screen, Lacquer, Christianity, *Kirishitan*, Buddhism, Shintoism

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, quero agradecer ao meu orientador, o Professor Luís Afonso, por me ter guiado da melhor maneira possível durante o tempo em que tive esta tarefa hercúlea em mãos.

À Professora Clara Moura Soares, pela sua persistência em conseguir que nós, os alunos, tivéssemos o direito a fazer aquele estágio curricular no último semestre da licenciatura, se não fosse, também por ela, muito provavelmente esta dissertação não existiria.

Agradeço a toda a gente na Galeria S. Roque, sobretudo ao Doutor Mário Roque, ao Jorge, ao António, à Catarina, à Marta à Professora Teresa Peralta e à Dr<sup>a</sup>. Leonor por todo o apoio que me deram e pelos livros que me recomendaram.

## ÍNDICE

<b>Resumo</b> .....	2
<b>Abstract</b> .....	3
<b>Agradecimentos</b> .....	4
<b>Introdução</b> .....	7

### CAPÍTULO I

1. Literatura Japonesa: Breve História.....	13
1.1. Literacia no Japão.....	14
1.2. Os contos mitológicos e de folclore.....	17
1.3. O <i>Man'yōshū</i> e o <i>Kokinshū</i> .....	22
1.4. Literatura Clássica, o <i>Genji Monogatari</i> .....	24

### CAPÍTULO II

2. A Arte Namban: o Estado da arte.....	29
2.1. O conceito <i>namban</i> no Ocidente vs Oriente.....	30

### CAPÍTULO III

3. A produção da Laca: as encomendas e as formas.....	37
3.1. Os encomendadores.....	38
3.2. Tipologias.....	41
3.3. Motivos decorativos como pista para o tipo de uso.....	42

### CAPÍTULO IV

4. Casos de estudo: cinco peças musealizadas e cinco peças de coleções privadas	
4.1. Peças musealizadas.....	44
4.1.1. Baú, Museu Metropolitano de Nova Iorque.....	44
4.1.2. Oratório, Museu Nacional de Kyushu.....	59
4.1.3. Medalha de Bronze com representação da Virgem Maria, Museu Nacional de Tóquio.....	65
4.1.4. Cruz Namban, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.....	70
4.1.5. Arca, Rijksmuseum, Amesterdão.....	73

4.2. Peças de coleções privadas.....	76
4.2.1. Baú Namban, Coleção privada.....	76
4.2.2. Caixa-Escritório, São Roque Antiquidades e Galeria de Arte, Lisboa.....	88
4.2.3. Yatate, Coleção privada.....	93
4.2.4. Cruz-Relicário, São Roque Antiquidades e Galeria de Arte, Lisboa.....	97
4.2.5. Mesa Namban, Coleção privada.....	101
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>107</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>109</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>113</b>

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado em História da Arte e Património tem como objetivo o estudo aprofundado do tema, que se intitula *Arte Namban: Literatura, Folclore e Religiões, para uma compreensão alargada dos significados*. A interseção entre a literatura japonesa e a arte Namban, aliada ao comércio, tanto interno como externo, das lacas, constitui um campo de estudo muito vasto que nos conduz por uma jornada através de várias épocas e culturas. Esta dissertação de mestrado, procura mergulhar nas profundezas dessa sinergia única, desvendando os fios que conectam a rica herança literária do Japão à expressiva arte Namban, procedendo também a uma exploração desse mesmo termo.

O Capítulo Um proporciona uma base sólida para compreender a literatura japonesa ao longo do tempo. Desde a literacia no Japão, importante para perceber muito a mentalidade do povo nipónico, até aos contos mitológicos e de folclore que permeiam a tradição e que desempenharam um papel crucial na formação da sua identidade cultural. Exploramos a evolução literária através de obras como as antologias poéticas do *Man'yōshū* e o *Kokinshū* e nas páginas da literatura clássica, representada pelo *Genji Monogatari*.

No Capítulo Dois, focamo-nos no conceito de arte Namban, cujo nome ressoa tanto no Ocidente quanto no Japão, explorando as diferentes perspetivas que surgem ao considerar a compreensão ocidental e a compreensão interna japonesa desse fenómeno artístico. Este capítulo busca estabelecer um pilar para a compreensão do contexto artístico Namban, delineando as suas características distintas e o diálogo entre as culturas que representa.

O Capítulo Três guia-nos pela produção das lacas, destacando não apenas os artistas talentosos, e as escolas a que pertenceram, e que deram forma a estas obras, mas também os encomendadores que, de maneira igualmente crucial, moldaram o curso dessa arte. A análise das tipologias da laca e a investigação dos motivos decorativos como pistas para seu uso fornecem uma perspetiva detalhada sobre a sua importância e significado cultural e social.

No Capítulo Quatro, aplicaremos através de casos de estudo, que ilustram as conexões entre a literatura e algumas peças pertencentes a este movimento artístico único, os conhecimentos explicados nos capítulos anteriores. Ao explorar cinco peças musealizadas e cinco peças de coleções privadas, procuramos desvendar as histórias únicas que cada uma dessas obras representa. Estas análises aprofundadas fornecerão uma visão abrangente e detalhada do papel desempenhado pela literatura japonesa na inspiração, criação e transação destas peças.

Ao longo desta dissertação, o objetivo é lançar umas luzes sobre a interação rica e complexa entre a literatura japonesa e a arte Namban, oferecendo uma contribuição significativa ao entendimento desses elementos como partes intrínsecas das trocas interculturais vividas nessa parte do mundo nos finais do século dezasseis e a primeira metade de dezassete.

A metodologia utilizada para a elaboração desta dissertação de mestrado decorreu da especificidade de cada um dos quatro capítulos que a formam. Cada um destes capítulos reúne um certo número de subcapítulos onde se exploram temas da máxima relevância para a compreensão dos objetos em estudo

No capítulo um, introduziremos o universo da literatura japonesa, este aspeto é essencial para compreender a riqueza cultural e histórica do Japão. A primeira secção deste capítulo oferece uma análise abrangente da literacia no Japão, destacando a sua evolução ao longo dos séculos. A conclusão desta secção proporciona uma exploração aos contos mitológicos e de folclore que moldaram a identidade literária e religiosa do país. A terceira secção deste capítulo, mergulha nas obras de antologia poética fundamentais do *Man'yōshū* e do *Kokinshū*, destacando a importância destas coletâneas na literatura japonesa. O aqui desenvolvido aprofunda a análise destas obras, explorando o seu impacto na sociedade e o seu papel na construção do cânone literário japonês, bem como muita da mentalidade deste povo. A quarta secção aborda a literatura clássica japonesa, concentrando-se no *Genji Monogatari*, considerado o primeiro romance do mundo. O texto que desenvolvemos nesta parte, examina esta obra, destacando elementos distintivos e a sua relevância no panorama artístico-literário nipónico.

O segundo capítulo desta tese, explora especificamente a arte Namban, um verdadeiro movimento artístico que transcende fronteiras. As secções em investigação abordam o conceito Namban tanto no Ocidente quanto no Japão, o que oferece um certo

alargamento de horizontes, relevante para discernir o que se compreende quando um europeu e um japonês designam uma certa peça como sendo *Namban*.

O terceiro capítulo concentra-se, sobretudo, na produção da laca. Aqui procurámos fazer uma análise aprofundada, examinando os encomendadores (tanto europeus como asiáticos) que impulsionaram o mercado e o aparecimento de diferentes tipologias e motivos decorativos, bem como a sua evolução, que caracterizam esta forma de arte e os usos que as pessoas lhes dariam. As secções em investigação que compõem esta terceira parte da tese, abrirão novas perspetivas sobre o contexto social e económico que moldou a produção da laca, já de si uma técnica milenar em uso no Japão.

No quarto e último capítulo, apresentamos uma abordagem prática, analisando casos específicos de cinco peças musealizadas e cinco peças de coleções privadas, onde cada secção desenvolve textos que mergulham profundamente na história e no significado cultural dessas peças, oferecendo uma compreensão detalhada do impacto da laca no cenário artístico e cultural, não só do Japão, como do continente europeu.

Ao sintetizar esses tópicos, esta introdução estabelece as bases para uma pesquisa aprofundada e uma análise rigorosa, explorando a interseção fascinante entre literatura, arte e comércio no contexto dos contactos iniciados no século dezasseis entre japoneses e europeus. O desenvolvimento destes pontos fornecerá uma contribuição valiosa para o entendimento global da cultura japonesa e europeia na arte *Namban*.

Atendendo ao título, *Arte Namban: Literatura, Folclore e Religiões, para uma compreensão alargada dos significados*, caracteriza-se como isso mesmo, um estudo alargado dos motivos decorativos e das composições pictóricas em objetos *namban* de várias tipologias. Irá envolver peças que se encontram em contextos museológicos e do mercado da arte nos quais estes temas literários, folclóricos e religiosos se encontram representados, tais como várias peças em catálogos de antiquários, nomeadamente a São Roque Antiguidades e Galeria de Arte e também de museus nacionais e internacionais como a Fundação Oriente, o Museu Nacional de Arte Antiga, o Museu Municipal de Kobe, o Rijkmuseum de Amesterdão entre outros.

Na literatura destaca-se maioritariamente os clássicos do Período Heian (794-1185), como o *Genji Monogatari*, que tem sido amplamente representado nas lacas desde

o período Muromachi (1336-1573)<sup>1</sup> e que foi um tema que teve sucesso nas lacas namban mais tardias. E também a lenda de *Urashima Taro e a Tartaruga*, um conto pertencente à compilação clássica japonesa *Nihon Shoki*.

No folclore destacamos, sobretudo, os espíritos animais e mitológicos que fazem sempre parte das representações artísticas pictóricas destes objetos, bem como os motivos vegetalistas e padrões geométricos, tal como o padrão das sete jóias, que poderá aludir para a mitologia xinto, que também podemos ver na arte cristã namban.

A ligar toda esta tese que aqui apresentamos está, sobretudo, a grande questão que é a seguinte, o que é o Namban, e o que significa. Quanto da cultura europeia se encontra nas obras que se inserem neste termo? E qual foi o seu impacto na cultura nipónica e ocidental, e, sobretudo, qual a maneira de como os japoneses de então viram todo este desenvolvimento artístico e cultural a desenrolar-se diante de si.

Muitos foram, e são, os investigadores que se dedicam ao estudo da arte Namban, e ao estudo da influência europeia no Japão. Com as suas perspetivas próprias, umas mais eurocêntricas e lusocêntricas, por assim dizer, do que outras, este nosso trabalho tem como objetivo último desenvolver o estudo e os conhecimentos que se tem acerca deste período de grande evolução e misturas de maneiras tão diferentes de ver o mundo e a arte.

Para os europeus o termo Namban é associado sobretudo aos Biombos (*Namban-Byōbu*), à primeira vista, não parece haver nada de errado, mas se explorarmos melhor o sentido em que este termo é muitas vezes utilizado, sobretudo em Portugal, poderá dar azo a controvérsia. O biombo, como tipologia artística e de mobiliário tipicamente asiática, sofreu uma grande revolução no Japão com a introdução de um novo tema de pintura na arte nipónica, no século dezasseis. Precisamente o tema da representação da chegada do *Kurofune* (navio negro – Nau do Trato), dos portugueses ao porto de Nagasáqui, bem como a representação, quase cómica, dos próprios portugueses e dos produtos que traziam na Carreira da Índia.

Ao leme da execução destas obras estava a escola de pintura Kanō, sem dúvida a mais importante da história da arte japonesa. Fundada no século quinze por Kanō Masanobu (1434-1530), começou com obras que denotavam a profunda influência chinesa na arte japonesa, pintando no estilo *Kara-e* (pintura de técnica tradicional

---

<sup>1</sup> Cf. VECCHIA, Stefano, *Japanese Art, Masterpieces in Painting, Sculpture and Architecture*, Barnes&Noble, 2007, p. 298.

chinesa) que se pautava pela simplicidade da representação de paisagens em tinta-da-china. Durante o período Azuchi-Momoyama (1568-1613), durante a grande vaga de construção de castelos opulentos e mansões grandiosas, sobretudo por parte de Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) e vários dos seus vassallos, levou a uma reforma nas técnicas que a escola Kano utilizava, passando a constar na sua gramática decorativa as cores berrantes como os verdes e os vermelhos, em contraste com um fundo dourado, misturando a técnica tradicional chinesa com a japonesa (*Yamato-e*), caracterizada pelos temas seculares inspirados na literatura clássica japonesa e contos de folclore, e pelo o uso de tons pictóricos mais fortes<sup>2</sup>.

A representação dos *namban-jin* faz parte deste estilo de pintura japonesa em que esta escola se especializou, os temas de género que representavam a vida quotidiana das pessoas. Para decorar o seu castelo de Nagoya, Hideyoshi terá tomado como ponto de partida, a encomenda de vários *namban-byōbu*<sup>3</sup>, o que mostra bem o interesse que as elites japonesas dotavam a estas obras, especialmente sendo conhecido que Hideyoshi desconfiava e muito dos ocidentais, o que não o impedia de, simultaneamente, ter participações nos negócios do *Kurofune*.

O Biombo, sendo uma forma intrinsecamente ligada ao contexto asiático, ganhou a designação de *namban* pelo simples facto de ter representações de europeus, bem como outras tipologias de peças tais como, caixas de escrita lacadas ou até garrafas, onde se encontram representações semelhantes. Ora, seguindo este raciocínio redutor, não poderíamos dizer, por exemplo que um baú, como aqueles que irão ser descritos mais á frente, são *namban*, o que não é verdade, pois a sua forma claramente europeia desmente-o, apesar de não ter representado qualquer ocidental.

Este problema levanta-se sobretudo por uma questão de mentalidade, pois enquanto para os ocidentais a arte *namban* seria aquela produzida exclusivamente para o mercado europeu, para os japoneses seriam todas as que eram produzidas internamente para o seu próprio mercado, mesmo que a sua forma fosse nativa e tradicional do Japão,

---

<sup>2</sup> Cf. OKAMOTO, Yoshitomo, *The Namban Art of Japan*, New York, Weatherhill/Heibonsha, 1972, p. 114.

<sup>3</sup> Cf. CURVELO, Alexandra, *Obras-primas dos Biombos Nanban*, Chandeigne, 2015, p. 7.

a partir do momento em que tivesse lá representado europeus ou a Nau do Trato, seria-lhe aplicado o termo, bem como as que importavam da Europa e exportavam<sup>4</sup>.

Apesar deste tema ter sido já alvo de estudo e comentários por parte de outros investigadores, tanto nacionais como internacionais, sinto que a nova perspetiva que aqui trazemos, vai contribuir para alargar o debate acerca deste período e deste movimento artístico.

Ao relacionar a sua cultura com a nossa, os japoneses criaram todo um movimento que ficou célebre na sua historiografia da arte, o “Romantismo Taisho” no Japão que, influenciado pelo europeu, procurou dar um maior relevo a este preciso período da sua história, que consideraram como um dos melhores, uma verdadeira época áurea.

Ao contrário dos povos europeus, os japoneses nunca dividiram as suas artes em maiores ou menores, para eles tudo se interliga. Um simples poema pode ser representado numa cena de pintura, uma simples pintura a tinta-da-china pode dar azo a um poema. Um edifício religioso pode albergar no seu interior todas as artes que se produz, sendo ele, também artisticamente perfeito na sua conceção, reunindo em si artes que no Ocidente nunca consideraríamos como a caligrafia, ou a simples carpintaria.

Sendo ainda hoje um dos povos mais alfabetizados do mundo, nesta altura era praticamente a exceção, e por isso, não é de se espantar que os artistas da Escola Kano fossem também, vários deles, e até aprendizes, os mesmos que elaboravam as composições pictóricas das lacas de exportação, e por isso, conhecendo os seus clássicos e poetas, representavam símbolos ligados a essa cultura visual e literária milenar, muitas vezes sob o olhar atento do próprio encomendador ou de um seu intermediário.

---

<sup>4</sup> Cf. FIGUEIREDO, Rafaela, *Namban: Mais do que Bárbaros. A Arte como testemunho de um encontro cultural*, Dissertação de Mestrado em História da Arte e Património, FLUL, 2022, p. 25.

## CAPÍTULO I

### 1. Literatura Japonesa: Breve História

A história literária japonesa é diversa, e cheia de documentos únicos e de grande importância para compreender as expressões artísticas deste território singular. Resultantes e influenciadas pela cultura chinesa, as histórias literárias nipónicas começaram a ser escritas com a introdução do *Kanji*<sup>5</sup> no Japão, nos finais do período Yayoi (1000 a.C. – 300 d.C.) através de emigrantes, sobretudo da Península da Coreia, que consigo traziam vários artefactos onde figuravam caracteres chineses (como moedas e espelhos)<sup>6</sup>.

A literatura japonesa tem raízes profundas que remontam a séculos, marcando a sua presença ao longo de diferentes períodos históricos. Uma das formas mais antigas de expressão literária no Japão é os *Kojiki* (Registos dos Assuntos Antigos) e o *Nihon Shoki* (Crônicas do Japão), ambos do século oitavo, que narram a mitologia e as origens divinas do país e da linhagem imperial.

Durante o período Heian (794-1185), designado por muitos de época áurea da cultura japonesa, floresceram os contos de prosa (*monogatari*) e as antologias poéticas, que se dividem em vários géneros, os mais conhecidos o *waka* e o *tanka*, com destaque para a obra “O Conto de Genji” de Murasaki Shikibu, considerado o primeiro romance do mundo, e que faz um retrato da vida na corte imperial.

O período medieval trouxe consigo o desenvolvimento da dramaturgia japonesa, com os períodos das ditaduras militares dos Xogunatos, paralelamente, as histórias de samurais ganham popularidade, com os “Contos de Heike” (*Heike Monogatari*), a obra emblemática narrativa das Guerras Genpei (1180-1185). Nesta época assistiu-se também a uma popularização da poesia clássica.

Com a chegada do período Edo (1613-1868), a literatura diversificou-se. O *haiku* de Matsuo Basho e a prosa cómica de Ihara Saikaku tornam-se influentes na sociedade, sobretudo nas elites. Durante este período, o teatro *kabuki* também surgiu como uma

---

<sup>5</sup> Sistema de escrita da língua japonesa que consiste na representação de ideogramas, onde cada símbolo é representante de uma ideia em vez de uma letra concreta. Estes caracteres derivam da China da época Han (206 a.C. – 220 d.C.).

<sup>6</sup> Cf. LURIE, David in *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge University Press, 2016, pp. 16-17.

forma de entretenimento popular, que aborda temas sociais e culturais, bem como a representação de contos e lendas do folclore nipónico.

A literatura japonesa, ao longo dos séculos, reflete a riqueza da cultura e da história do país, revelando uma notável capacidade de adaptação e inovação, sem nunca deixar de lado a sua génese marcadamente nipónica.

### **1.1. Literacia no Japão**

A História da literacia no Japão é complexa, pois reflete as mudanças políticas, sociais e económicas que ao longo dos séculos moldaram a história nipónica, fazendo evoluir toda uma sociedade. A literacia no Japão começa sobretudo com as origens da escrita neste território. Com forte influência chinesa, não se sabe realmente quando é que a escrita deste país vizinho chegou ao arquipélago japonês, mas pensa-se que a vinda do intelectual coreano Wani (originário do Reino de Baekje – 18 a.C.-600 d.C.), entre o final do século IV e inícios do V, marca o começo da literacia na Japão<sup>7</sup>.

É a partir desta altura que começamos a ver obras da mitologia tradicional xintoísta, serem compiladas, como os *Kojiki* (Registo das coisas antigas) e o *Nihon Shoki* (Crónicas do Japão). No século VIII, o Japão sofreu uma grande reforma político-administrativa, que resultou na formação de um estado centralizado baseado em códigos penais e civis, inspirado na China Tang (618-907). Este Estado denominado de *Ritsuryō*, era um sistema administrativo suportado por um conselho de estado, chamado de *Dajōkan*, composto pelo Chanceler e oito ministros, que tinham de governar um vasto território insular, composto por várias províncias, o que exigia a redação de inúmeros documentos escritos.

Devido à ideologia moral do Confucionismo e à introdução do Budismo, em que todo este sistema administrativo se baseava, foi necessário um grande número de funcionários públicos com conhecimentos dos clássicos confucianos, dos caracteres chineses (*Kanji*) e de prosa (*Kanbun*), elementos usados para redigir um documento oficial. Para atingir este objetivo, no final do século VII, foi criado o *Daigakuryō* (Universidade), especificamente para a educação de funcionários do estado na capital

---

<sup>7</sup> Cf. HALL, John Whitney (ed.), *The Cambridge History of Japan, Ancient Japan*, Vol. 1, Cambridge University Press, 2008, p. 453.

(que nesta altura era a cidade de Nara - 710-784). Eram admitidos nesta instituição tanto aristocratas, como os filhos de funcionários menores<sup>8</sup>.

Apesar da literacia continuar a ter sido largamente dominada pelos aristocratas, é sabido que se espalhou pelas províncias mais remotas. Através de evidências arqueológicas, como os *Mokkan*<sup>9</sup>, descobertos em antigos sítios onde se localizavam dependências de governos provinciais nos séculos VII e VIII, e onde se encontram inscritos excertos da literatura clássica chinesa, como por exemplo os *Analectos* de Confúcio, põe em evidência o facto de até os funcionários administrativos menos importantes das províncias mais remotas serem alfabetizados.

Com a mudança da corte imperial para a cidade de Quioto (Heian-kyo), no fim do período Nara, dá-se início a uma nova era da História nipónica conhecida por Heian (784-1185). Este período foi marcado por um relativo declínio do estado *Ritsuryō*, muito pelos excessos de influência que as escolas de Budismo vinham a exercer em Nara, e começou a notar-se, também, o aparecimento de aristocratas chamados de *ichimon futsū* e de *kanji o shirazu* (os que não sabem os caracteres chineses), mas que mesmo assim pertenciam à elite governativa do Japão<sup>10</sup>. Contudo a época Heian é considerada como o período áureo da cultura japonesa, devido muito ao facto do aparecimento de grandes obras literárias como o *Genji Monogatari*, de Murasaki Shikibu.

Nos finais do século XII, o Japão passou a ser dominado por uma espécie de ditadura militar, o Xogunato (*Bakufu*), que tinha a sua capital administrativa na cidade de Kamakura<sup>11</sup>. Uma das consequências que esta mudança política teve, foi a introdução de um maior pragmatismo na escrita de documentos oficiais. Este pragmatismo permitiu evoluir do chinês, que ainda permanecia a língua oficial da escrita, para um estilo híbrido, onde se combinava a língua chinesa e os caracteres de fonética silábica japonesa (que já vinham sendo usados durante o período Heian, nomeadamente, o *hiragana* e o *katakana*,

---

<sup>8</sup> *Op. Cit.* RUBINGER, Richard (ed.), *A Social History of Literacy in Japan*, Anthem Press, 2021, p. 17-18.

<sup>9</sup> Pequenas tábuas de madeira usadas por funcionários para treinarem a escrita nos seus tempos livres, cf. RUBINGER, Richard (ed.), *A Social History of Literacy in Japan*, Anthem Press, 2021, p. 18-19.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>11</sup> O Xogunato Kamakura, foi o primeiro de três *Bakufu*, e governou o Japão entre 1185 e 1333. Os outros dois xogunatos foram, respetivamente, o Ashikaga (1336-1573) e o Tokugawa (1603-1868).

na escrita dos romances de corte), numa forma que refletia as formas e convenções do japonês nativo, mais popular<sup>12</sup>.

Esta tendência de misturar caracteres chineses com a ortografia *kana*, intensificou-se com o passar dos séculos. O uso do *Hiragana*, espalhou-se por todo o território no final do século XIII, e ainda mais entre os séculos XIV e XV. No último quartel do século XVI, o chamado estilo *kana-marjibun*, uma fusão de caracteres chineses com *kana*, era já a norma na produção de documentos administrativos, juntamente com o estilo *sōrōbun* (estilo epistolar), o que facilitava a sua leitura. Estas eram as formas de comunicação utilizadas que a elite samurai e uma parte das classes baixas da sociedade japonesa começaram a aprender a aplicar durante este século que antecedeu o *Bakufu* dos Tokugawa<sup>13</sup>.

Nos meados do século XVI, em 1549, Francisco Xavier (1506-1552), dá início à missão do Japão. Acompanhado de três irmãos jesuítas japoneses, que Xavier convertera na Índia, durante os dois anos que permaneceu em solo nipónico fundou várias igrejas, nomeadamente em Kagoshima, Hirado e Yamaguchi. No caso japonês, os jesuítas portugueses utilizaram sobretudo a técnica em que faziam primeiro a conversão dos senhores feudais, como foi o caso do senhor Otomo de Bungo, que quando foi batizado adotou o nome Francisco. Nestas províncias do Japão, Francisco Xavier terá batizado cerca de oitocentas pessoas<sup>14</sup>.

Os próprios padres jesuítas em missão no arquipélago nipónico, oferecem-nos testemunhos valiosos para a compreensão do nível de literacia da população. João de Lucena (1549-1600), descrevia assim o que na Europa se pensava dos japoneses:

“(...) e assi é em todos o espírito animoso, o engenho esperto, o juízo repousado; no entendimento, que é tudo no homem, não lhes fazem ventagem os melhores de Europa; e deixa-se ver nos moços Japões que em menos tempo e muito mais facilmente aprendem a ler e a escrever na nossa letra e língua que os nossos próprios Portugueses (...)”<sup>15</sup>

Apesar de Lucena fazer esta descrição dos japoneses sem nunca ter pisado solo nipónico, é sabido que recebia informações e cartas acerca da missão do Japão, e

---

<sup>12</sup> *Op. Cit.* RUBINGER, Richard, *Popular Literacy in Early Modern Japan*, University of Hawai'i Press, 2007, p. 10.

<sup>13</sup> *Idem.* pp. 10-11.

<sup>14</sup> Cf. THOMAZ, Luís Filipe, *Namban-jin, os portugueses no Japão*, Gradiva Publicações S.A., 1ª ed., 2023, p. 153.

<sup>15</sup> *Idem. Op.cit.* p. 166.

atendendo ao facto também de isto ser um enorme elogio a um povo extraeuropeu, coisa que não se coadunava com a mentalidade eurocêntrica da época. É também prova que a introdução do catolicismo no Japão veio ajudar na evolução da literacia da população, pois foi aqui que a missionação teve mais sucesso no recrutamento de clérigos e, sobretudo, de crentes.

Outro testemunho da influência chinesa na literacia japonesa, vem de um dos primeiros portugueses a visitar o arquipélago, Jorge Álvares que nota em 1548 que os japoneses:

“(…) escrevem e lêem china e não a sabem falar; entendem-se com os chins por escrito; os chins não sabem falar japonês”<sup>16</sup>

## 1.2. Os Contos mitológicos e de folclore

As obras literárias (escritas) mais antigas da tradição cultural japonesa, remontam aos inícios do século VIII, na primeira década do período Nara. O *Kojiki* (datado de 712) e o *Nihon Shoki* (datado de 720), são os dois livros escritos mais antigos do Japão e as principais fontes do saber acerca da mitologia nipónica<sup>17</sup>. Com conteúdo de significativa importância, estas duas obras apresentam praticamente todas as formas de composição de texto presentes na cultura literária nipónica, uma mistura de mitos, lendas e história, combinadas com poesia. Tiveram uma grande influência em outras narrativas escritas acerca de incidentes ou instituições da história japonesa, durante os períodos Nara e Heian, sobretudo<sup>18</sup>. O *Kojiki* é uma coletânea de mitos, lendas e alguns factos históricos, que vão desde o aparecimento dos primeiros *Kami*<sup>19</sup>, até ao reinado da Imperatriz Suiko<sup>20</sup>. É dividido em três livros, o primeiro descreve a era antiga dos deuses, com os mitos de criação dos céus e da terra, que viria a ser governada pelos *Mikado*<sup>21</sup>, acabando com os

---

<sup>16</sup> Cf. THOMAZ, Luís Filipe, *Namban-jin, os portugueses no Japão*, Gradiva Publicações S.A., 1ª ed., 2023, p. 170.

<sup>17</sup> Cf. FRYDMAN, Joshua, *The japanese myths, a guide do Gods, Heroes and Spirits*, Thames&Hudson, 2022, p. 29.

<sup>18</sup> *Op. Cit.* SHIRANE, Haruo, TOMI, Suzuki e LAURIE, David (ed.), *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge University Press, 2016, p. 22.

<sup>19</sup> Deuses.

<sup>20</sup> Que segundo a tradição terá reinado entre 592 e 628.

<sup>21</sup> Soberanos (Imperadores).

contos da descida de Ninigi<sup>22</sup> á terra. O segundo livro retrata as origens da Casa Imperial nipónica, a começar com Ninigi, que depois adotou o nome de Jimmu, o primeiro Imperador do Japão (r. trad.: 660-585 a. C.) e a expansão que levou a cabo do território do Yamato<sup>23</sup>. Narra também cada reinado até ao lendário décimo quinto Imperador Ōjin (r. trad.: 270-310). O terceiro livro continua desde o reinado do décimo sexto Imperador, Nintoku (r. trad.: 313-399), até ao reinado da Imperatriz Suiko, reinado esse que aparece implícito no *Kojiki*, mas explícito no *Nihon Shoki*<sup>24</sup>.

Para os estudantes de literatura japonesa de hoje, o *Kojiki* é a fonte por excelência, de narrativas que descrevem viagens a outros planos de existência, como o submundo, onde residem as almas dos mortos, bem como a palácios no fundo do mar, as conquistas de soberanos lendários e inúmeras histórias de amor e ciúme entre deuses e humanos. Estes três livros contêm cento e doze poemas vernaculares (*Uta*<sup>25</sup>) e várias notas acerca da genealogia dos Imperadores e de outras linhagens aristocráticas<sup>26</sup>.

Completado no ano de 720, apenas oito anos depois do *Kojiki*, o *Nihon Shoki* tanto se sobrepõe, como se afasta do seu antecessor, devido ao facto de ser claramente um produto de décadas que envolveu inúmeros compiladores. É quatro vezes mais longo, e mais direto no tratamento das fontes, citando um grande número delas diretamente. Compreende, também, uma maior área temporal o que confere à narrativa um maior detalhe, enquanto o *Kojiki* apresenta apenas uma lista de reinados, devotando a maior parte da sua narrativa histórica às décadas que se seguiram ao último reinado dessa lista (século VII)<sup>27</sup>.

Enquanto o estilo de escrita do *Kojiki* rejeita formas de influência chinesa, o *Nihon Shoki* abraça-as, exceto no que toca á narrativa poética. Estas crónicas são escritas de acordo com a ortografia chinesa, e algumas passagens foram inclusive citadas diretamente dos clássicos chineses. O *Nihon Shoki* fornece ainda hoje informações fundamentais acerca da cronologia dos eventos decorridos ao longo do período do Japão Antigo,

---

<sup>22</sup> Neto da Deusa do Sol Amaterasu, principal divindade do panteão japonês. Segundo a tradição, Amaterasu terá enviado o seu neto á terra para passar os conhecimentos da plantação do arroz. Também é considerado o primeiro Imperador do Japão.

<sup>23</sup> Designação original do Japão Antigo.

<sup>24</sup> *Op. Cit.* SHIRANE, Haruo, TOMI, Suzuki e LAURIE, David (ed.), *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge University Press, 2016, p. 23.

<sup>25</sup> Canções.

<sup>26</sup> *Idem. Op. Cit.* p. 23.

<sup>27</sup> *Idem. Op. Cit.* p. 28.

especialmente o século VII. Devido ao extenso uso da retórica e de estruturas narrativas das histórias oficiais das dinastias imperiais chinesas, uma tradição que começou com os *Shiji* (“Registos do Historiador”, c. 100 a.C.) e que se consolidou com o *Hanshu* (“História da Antiga Han”, séc. III) e o *Hou Hanshu* (“História da Han tardia”, c. séc. V). O título sugere o país tratado nas crónicas, por isso, enquanto o *Kojiki* é uma crónica “neutra”, o *Nihon Shoki* é explicitamente ligado com o novo nome dado ao estado nipónico, ou seja, “Nihon”<sup>28</sup>.

O título desta coletânea pode ser interpretado como “Os Anais da História do Japão”, o que implica uma continuidade com os modelos chineses na forma de como se fazia a historiografia oficial, o que também contrasta com o ritmo a que as dinastias na China se sucediam umas às outras. Não sendo o caso do Japão, estes anais não descrevem a História de uma dinastia específica, mas sim toda a história nipónica, desde a criação do universo até à abdicação da Imperatriz Jitō no décimo primeiro ano do seu reinado, em 697<sup>29</sup>.

Os primeiros dois volumes do *Nihon Shoki* são comumente denominados de “Volumes da Era dos Deuses” (*Jindaikan* ou *Jindai no maki*), e retrata o início do cosmos, o surgimento dos Deuses, a criação das ilhas japonesas e a descida de Ninigi à terra, que aqui é descrito como neto, não só de Amaterasu, mas também de Takamimusuhi (“Aquele de elevado poder criativo divino”). Estes primeiros dois livros do *Nihon Shoki* e o primeiro livro do *Kojiki*, divergem fundamentalmente no seu conteúdo e cosmologia, o que é evidente na forma de como um e outro começam. Enquanto o *Kojiki* começa com o surgimento dos céus e da terra, sem uma explicação para as suas origens, o *Nihon Shoki* usa toda uma panóplia de fontes chinesas de modo a apresentar uma narrativa de criação complexa baseada no conceito de *yin-yang*<sup>30</sup>.

O terceiro volume do *Nihon Shoki*, cobre o reinado do Imperador Jimmu, e aqui o formato de escrita muda de uma narrativa geral para uma contagem cronológica de cada ano de reinado deste soberano, incluindo também os meses e os dias. A partir daqui cada soberano a partir de Jimmu até à Imperatriz Jitō (quadragésima soberana do Japão de acordo com a contagem do *Nihon Shoki*), tem a sua própria crónica que se inicia com uma

---

<sup>28</sup> *Op. Cit.* SHIRANE, Haruo, TOMI, Suzuki e LAURIE, David (ed.), *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge University Press, 2016, p. 29.

<sup>29</sup> *Idem. Op. Cit.* p. 29.

<sup>30</sup> *Idem. Op. Cit.* p. 30.

descrição do caráter do soberano, a sua genealogia, uma narrativa acerca das circunstâncias que levaram à sua entronização e uma lista de consortes e descendência. Estas crônicas apresentam, também, as localizações dos túmulos imperiais.

Aqui vemos, também, um grande contraste com o *Kojiki*, porque apesar dos dois partilharem essencialmente a mesma genealogia imperial, destacam aspetos diferentes dos reinados de cada um destes soberanos. À medida que as crônicas começam a descrever o século VI, o *Nihon Shoki* vai-se tornando cada vez mais preocupado em descrever as relações entre a corte do Yamato e a China, e os reinos coreanos de Silla, Baekje e Goguryeo. É interessante notar que os compiladores destas crônicas chamam a esta região “Mimana”, ou esfera de influência (do Japão). Descrevem também a introdução do Budismo em território nipónico, as embaixadas feitas à corte do Império Sui (581-618), a ascensão do clã Soga, o reinado “iluminado” da Imperatriz Suiko e as reformas levadas a cabo pelo seu sobrinho, o príncipe Shotoku (trad. 574-622). A última parte do *Nihon Shoki* culmina no retrato detalhado que é feito da subida ao trono do Imperador Tenji (r. 661-672) e do seu irmão, o Imperador Tenmu (r. 673-686), que por sua vez foi sucedido pela sua consorte, a Imperatriz Jitō<sup>31</sup>.

Outros mitos do Japão vêm buscar muita da sua inspiração a estas duas principais crônicas, bem como às várias religiões que fazem parte, e que influenciaram em muito, a cultura japonesa. A religião Xinto (que significa “Caminho dos Deuses”), é o único sistema de crenças nativo do arquipélago nipónico. De um modo geral, não se assemelha de todo a uma religião formal, não tendo textos sagrados, o seu clero era gerido e organizado pela corte imperial. Portanto a fé xintoísta baseia-se sobretudo na adoração dos *Kami* (Deuses). Não existe uma definição fácil para descrever um *Kami*, alguns, particularmente nos mitos antigos, têm um nome e forma humana, como a deusa do sol Amaterasu, e Susanoo, seu irmão que representa todas as forças violentas do mundo natural<sup>32</sup>.

Sítios, tais como montanhas ou rios, são dotados do seu *Kami* individual, sendo que também o são animais, plantas e até objetos feitos pela mão humana como espadas ou espelhos. Uma montanha, como por exemplo o Monte Fuji, não é apenas lar de um *Kami*,

---

<sup>31</sup> *Op. Cit.* SHIRANE, Haruo, TOMI, Suzuki e LAURIE, David (ed.), *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge University Press, 2016, p. 31.

<sup>32</sup> *Cf. Op. Cit.* FRYDMAN, Joshua, *The Japanese myths, a guide do Gods, Heroes and Spirits*, Thames&Hudson, 2022, pp. 12-13.

é, ele próprio, também um Deus, bem como todo o território de um deus que tutele as montanhas. O que quer dizer que os Kami são fenômenos estritamente locais, o que diversifica muito a geografia da mitologia japonesa, pois temos os mitos nacionais presentes no *Kojiki* e no *Nihon Shoki*, em simultâneo com inúmeras histórias e mitos locais, que ainda hoje são produzidos no Japão. Os poderes dos deuses também variam de acordo com a região, por exemplo, Amaterasu é a deusa do Sol, mas os seus poderes não envolvem necessariamente o sol ou a luz, porque de acordo com diferentes lendas, ela também se manifestou na forma de tempestades, cobras e como vidente<sup>33</sup>.

Nos contos de folclore puro temos como principal fonte o *Konjaku monogatari shu* (“Coleção de contos de tempos passados”). É a maior obra literária japonesa do tipo *setsuwa bungaku* (literatura de conto), um gênero que se disseminou por todo o Japão entre os séculos IX e XIII, mas que foi inspirado diretamente no *Kojiki*. O *Konjaku monogatari shu*, terá sido compilado cerca do ano de 1120, no final do período Heian. É uma enorme coletânea de cerca de mil e trinta nove contos da Índia, China e Japão, onde os primeiros cinco volumes são dedicados a contos indianos, cinco dedicados à China e os outros vinte e um volumes dedicados ao Japão (sendo que estes são divididos em dez contos Budistas e os restantes onze, contos seculares)<sup>34</sup>.

Estes contos de folclore no Japão, estão conectados com a forma de viver e de pensar budista, onde podemos ver também a relação sincrética que o Budismo tinha (e que ainda hoje tem), no Japão. Cada conto revela aspetos detalhados e interessantes da imaginação, fantasia e criatividade dos japoneses da era medieval. Cheios de temas de sátira que tocam em muito na psicologia das pessoas, sarcasmo e crítica social, que tocava a todas as classes sociais, sugerem que em todos os estratos da sociedade as pessoas partilham das mesmas suscetibilidades, tais como o orgulho, a vaidade, superstição e ganância<sup>35</sup>.

Os contos do *Konjaku* tratam principalmente do tema da ruralidade e da natureza. Com o declínio do poder da nobreza e com o alastrar dos ensinamentos budistas às populações das províncias rurais, deram-se inúmeras mudanças, sobretudo a nível

---

<sup>33</sup> Cf. *Op. Cit.* FRYDMAN, Joshua, *The japanese myths, a guide do Gods, Heroes and Spirits*, Thames&Hudson, 2022, p. 14.

<sup>34</sup> Cf. KORIYAMA, Naoshi e ALLEN, Bruce (trad.), *Japanese Tales from times past*, Tuttle Publishing, 2015, p. 16.

<sup>35</sup> *Idem.* p. 17.

climático que transformaram a natureza e a cultura no campo. Florestas inteiras, bem como os seus residentes sobrenaturais – deuses, espíritos e demónios – estavam a ser dizimadas para abrir espaço à agricultura. Rios estavam a ser desviados e por isso, rotas de comércio ameaçadas. A esta disrupção que o mundo natural estava a sofrer, seguiu-se o sentimento de ambivalência nas populações, pois era demasiado ter de escolher entre as suas crenças espirituais e as suas necessidades básicas de sobrevivência. Muitos dos contos do *Konjaku* acerca do Japão demonstram muito bem estes sentimentos de estar dividido entre sobreviver e a compaixão, que segundo ambas as féis budista e xintoísta, tinha de ser demonstrada pelo mundo animal e natural<sup>36</sup>.

### 1.3. O *Man'yōshū* e o *Kokinshū*

O *Man'yōshū* (“Coleção de inúmeras folhas”), é a antologia de poesia vernacular mais antiga do Japão e o seu mais venerado repositório de poesia clássica tradicional. Apesar do seu último verso ter sido escrito há cerca de mil duzentos e cinquenta anos, foi sempre caracterizado como sendo o símbolo último do espírito poético japonês<sup>37</sup>. Composto por mais de quatro mil e quinhentos versos, que evocam os antigos modos de vida dos japoneses, bem como as suas preocupações, esta antologia terá sido compilada por volta do período Nara.

Esta coletânea encontra-se estruturada com vários princípios organizacionais, pelo facto de um grande número de pessoas ter estado envolvido na sua compilação. Acredita-se, no entanto, que a criação do formato final da antologia composta por vinte livros, é da autoria de Ōtomo no Yakamochi (718-785)<sup>38</sup>, pelo facto dos últimos quatro livros serem parte da sua coleção pessoal de poesia. É interessante também notar que a maior parte do *Man'yōshū* foi compilado numa época em que havia um grande número de Imperatrizes retiradas, que muito provavelmente também ajudaram na sua compilação<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Cf. KORIYAMA, Naoshi e ALLEN, Bruce (trad.), *Japanese Tales from times past*, Tuttle Publishing, 2015, pp. 19-21.

<sup>37</sup> *Op. cit.* SHIRANE, Haruo, TOMI, Suzuki e LAURIE, David (ed.), *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge University Press, 2016, p. 50.

<sup>38</sup> Político da corte Nara, foi também poeta *waka* e parte do grupo dos “Trinta e Seis Imortais da Poesia”.

<sup>39</sup> *Idem. Op. Cit.* p. 51.

Apesar do enorme número e variedade de poemas, certas características próprias conseguem ser identificadas tais como os temas dos banquetes, casos amorosos, separações, viagens, correspondência e funerais. Os poemas do *Man'yōshū*, excetuando alguns casos, são mais emocionais do que intelectuais, e a tristeza é um sentimento mais considerado para a expressão poética do que a alegria. Poesia amorosa, por exemplo, fala mais do querer do que o ter, e mais de ausência do que presença. Também na poesia de viagem, que se concentra mais nas saudades de casa do que na jornada, apesar da descrição cénica permanecer essencial<sup>40</sup>.

Esta antologia foi compilada durante a época de maior mudança, em termos sociais, do Japão Antigo. O espaço temporal desta obra testemunhou a implementação de toda uma miríade de reformas político-administrativas inspiradas no sistema chinês, e de novas práticas culturais que tinham como principal objetivo a centralização do poder imperial.

O *Kokin wakashū* (“Antologia da Waka Antiga e Moderna”, c. 905), mais conhecido como *Kokinshū*, representa a fase seguinte da evolução da poesia japonesa a seguir ao *Man'yōshū*. Estas duas antologias poéticas juntas vão influenciar a cultura japonesa durante um milénio. A poesia vernacular dos séculos IX e X desviou o interesse de paisagens grandiosas cheias de adjetivos, concentrando-se nas cenas mais genéricas apresentadas por jardins e pinturas nas mansões aristocráticas.

Uma maior proporção de poemas individuais e um vocabulário mais diverso, pautaram a descrição de emoções humanas, sensações, pensamentos e ações, através do uso de verbos e adjetivos, cujas inflexões indicavam uma maior humanização da poesia. Este novo interesse pelo tema humano na poesia do período Heian, fomentou também um novo interesse na contextualização da poesia através da prosa<sup>41</sup>.

A organização e o conteúdo dos poemas do *Kokinshū*, abre com seis livros (*maki*) acerca das estações do ano, dois acerca da Primavera, um sobre o Verão, dois do Outono e um sobre o Inverno, combinados depois, tal como no *Man'yōshū*, com livros de poesia de amor, lamentações, viagens e despedidas<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> *Op. cit.* SHIRANE, Haruo, TOMI, Suzuki e LAURIE, David (ed.), *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge University Press, 2016, pp. 51-52.

<sup>41</sup> *Idem. Op. Cit.* p. 110.

<sup>42</sup> Cf. SHIRANE, Haruo, *Japan and the Culture of the four seasons, Nature, Literature and the Arts*, Columbia University Press, 2012, p. 30.

#### 1.4. Literatura Clássica, o *Genji Monogatari*

O *Genji Monogatari* (“O Conto de Genji”), foi escrito por Murasaki Shikibu (m. c. 1014), por volta da primeira década do século XI. O conto divide-se em cinquenta e quatro capítulos que cobrem cerca de três quartos de século, retratando em pormenor as intrigas da cultura de corte do período Heian. O Conto de Genji, na sua maioria, é composto sobretudo por histórias de episódios específicos, sendo que também é dotado de narrativas e temas em toda a sua extensão, que seguem uma cronologia organizada, bem como poesia *waka*.

O livro é separado em duas grandes secções, do capítulo um ao quarenta e um, a história de vida de Hikaru Genji e as suas mulheres e os capítulos quarenta e dois ao cinquenta e quatro, que se focam na sua descendência. A primeira secção pode ser também subdividida em duas partes, do primeiro capítulo ao trigésimo terceiro, que faz o relato da ascensão, queda e ascensão (mais uma vez) de um jovem Genji, e os capítulos trinta e quatro ao quarenta e um, que o mostram no auge do seu poder político, quando começa a tornar-se cada vez mais contemplativo. A maior parte da narrativa é feita pela voz de uma aia observadora e curiosa, e por isso são usados os honoríficos para descrever personagens de elevada classe social e política, apesar de por vezes serem omitidos para pôr em destaque a intimidade da cena. Apesar disto, o conto não é apenas uma narrativa na terceira pessoa, pois pensamentos privados e emoções, são retratados como se fossem na primeira pessoa<sup>43</sup>.

A história começa com um caso amoroso entre o Imperador e a consorte júnior (*Kōi*) Kiritsubo. Atormentada pelos ciúmes das outras consortes, Kiritsubo morre pouco tempo depois de dar à luz um menino. O Imperador faz dele um plebeu de modo a tirá-lo de uma posição que não é favorável como é a de um príncipe sem apoio maternal, dando-lhe o apelido de Minamoto, cujo carácter também se pode ler como *Gen* (de Genji). Cativado pela sua semelhança com Kiritsubo, o pai de Genji vai desposar uma nova consorte, de nome Fujitsubo. Genji é informado da semelhança de Fujitsubo à sua mãe e começa a persegui-la. Entretanto, apesar de ser contra a sua vontade, logo após a sua cerimónia de

---

<sup>43</sup> *Op. Cit.* NAITO, Satoko in SHIRANE, Haruo, TOMI, Suzuki e LAURIE, David (ed.), *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge University Press, 2016, p. 129.

maioridade, Genji é obrigado a desposar a dama Aoi, filha do Ministro da Esquerda, e por isso formando uma aliança política que o poderia servir no futuro<sup>44</sup>.

No início do segundo capítulo, intitulado de *Hahakigi*, numa discussão tradicionalmente designada de *amayo no shinasadame* (“classificação das mulheres numa noite chuvosa”), Genji, agora um jovem adulto, tem um longo debate acerca de mulheres com o seu melhor amigo (e por vezes rival), Tō no Chūjō, e dois outros homens, ambos apresentados em termos abstratos e com anedotas específicas. Deste debate eles chegam à conclusão que não existe nenhuma dama perfeita. No entanto, de entre os três estratos aristocráticos, realeza e famílias de ministros, famílias dos governadores provinciais (*zuryo*) e outras mulheres de classe semelhante, são as mulheres do estrato intermédio consideradas as mais desejáveis. Genji parece levar muito a sério esta questão, pois no dia seguinte a esta discussão ele começa a cortejar a dama Utsusemi, uma mulher cujo marido é um velho governador provincial.

Genji tem outra oportunidade de aventura quando encontra Yūgao, com roupas de fraca qualidade e esquecida numa parte negligenciada da cidade, escondida quase como que à espera de ser descoberta. Depressa apercebe-se que Yūgao, poderá ser uma antiga amante do seu amigo Tō no Chūjō. Yūgao é frágil e morre enquanto está com Genji, devido à sua aparente possessão por um espírito de uma mulher chamada Rokujō, uma dama mais velha de elevada estirpe, com quem o Genji terá tido vários encontros. Os capítulos três e quatro (“A muda da Cigarra” – *Utsusemi* e “A Bela-da-Noite” - *Yūgao*) foram designados pelos intelectuais medievais como sendo *narabi* (capítulos paralelos), construídos tendo como base o segundo capítulo, onde se narram dois cenários distintos de homens de elevado estrato hierárquico a cortejar damas de estrato médio e baixo. Apesar dos capítulos poderem ser lidos autonomamente, eles funcionam como suplementos ao capítulo base, onde juntos criam uma sequência unificada<sup>45</sup>.

O fim trágico da relação de Genji com Yūgao, não o impede de cortejar outras mulheres de médio e baixo estrato. De facto, Yūgao e Utsusemi são apenas duas de várias personagens femininas que têm relações íntimas com homens de estrato elevado. Murasaki, dama que Genji descobre num curto passeio pelos arredores da capital (capítulo cinco - *Murasaki*), é apenas um dos exemplos. Ele consegue aperceber-se, através de um

---

<sup>44</sup>*Op. Cit.* NAITO, Satoko in SHIRANE, Haruo, TOMI, Suzuki e LAURIE, David (ed.), *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge University Press, 2016, pp. 129-130.

<sup>45</sup> *Idem. Op. Cit.* p. 130.

buraco no muro da casa de Murasaki, que ela apresentava certas semelhanças com Fujitsubo, descobrindo mais tarde que ela era de facto sobrinha desta. Depois da morte da sua avó, Genji aproveita para a acolher na sua casa, casando-se com ela mais tarde (capítulo nove – “Os Azevinhos” - *Aoi*).

Quando Genji acolhe Murasaki, ela é claramente um prémio de consolação, usada para substituir Fujitsubo. No mesmo capítulo em que Genji descobre Murasaki, ele e Fujitsubo têm um caso ilícito, do qual resultou um filho (capítulo sete – “A Festa das Folhas do Outono” – *Momiji no ga*), que foi apresentado à corte como sendo filho do Imperador. Envergonhada pela sua transgressão, Fujitsubo afasta-se ainda mais de Genji, permanecendo, mesmo assim, sua aliada política para o resto da vida. O seu filho com Genji eventualmente ascende ao trono como Imperador Reizei (capítulo catorze – “Miotsukushi, a Peregrinação a Sumiyoshi” - *Miotsukushi*)<sup>46</sup>.

Genji e a sua mulher legítima, Aoi, também têm um filho. No entanto, Aoi morre logo após o parto, aparentemente também ela possuída pelo mesmo espírito que matou Yūgao. No capítulo de Aoi (capítulo nove), o meio-irmão de Genji ascende ao trono como Imperador Suzaku, pondo a mãe deste, a dama Kokiden, que sempre desprezou Genji, numa posição de grande influência. Os casos amorosos de Genji continuam, mas é um caso específico com Oborozukiyo, irmã de Kokiden, e uma mulher que estava prometida para se tornar consorte de Suzaku, que o faz exilar-se voluntariamente (capítulo dez – “A Árvore Sagrada” - *Sakaki*) em Suma<sup>47</sup>.

Genji é ajudado a ultrapassar esta que é a pior época da sua vida, por forças sobrenaturais, como o seu pai aparecer-lhe num sonho, instruindo-o a obedecer ao Deus Sumiyoshi e abandonar Suma. Genji muda-se para Akashi, onde lhe é apresentada a filha de um excêntrico noviço de um templo. Enquanto tudo isto se passa, os seus inimigos políticos estão a experienciar doenças, acabando por morrer. Genji acaba por ser perdoado pelo Imperador, retornando à capital (capítulo treze – “A Dama de Akashi” - *Akashi*). O capítulo catorze lança as bases para a ascensão astronómica de Genji na corte imperial, o poder político volta a estar a seu favor, o Imperador Suzaku abdica a favor do filho secreto de Genji com Fujitsubo, enquanto ele próprio é nomeado *naidaijin* (ministro do palácio).

---

<sup>46</sup>*Op. Cit.* NAITO, Satoko in SHIRANE, Haruo, TOMI, Suzuki e LAURIE, David (ed.), *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge University Press, 2016, p. 131.

<sup>47</sup> *Idem. Op. Cit.*

Fujitsubo é a mãe do novo Imperador, e por isso toma o poder de volta da facção da dama Kokiden<sup>48</sup>.

A dama de Akashi terá a única filha de Genji, que irá casar-se com o príncipe herdeiro e dar-lhe um filho (capítulo trinta e quatro – *Wakana jo*), o que assegura a posição de Genji como eventual avô de um Imperador. No capítulo catorze, Genji acede, também, aos últimos desejos que a dama Rokujō lhe faz no seu leito de morte, de cuidar da sua filha como se fosse dele, sendo que ele foi instrumental em tornar esta filha de Rokujō, Akikonomu, a futura Imperatriz Consorte de Reizei. No capítulo vinte e um (“A Donzela das Mangas Celestiais” - *Otome*), Genji sobe ainda mais na hierarquia da corte ao posto de Daijō Daijin<sup>49</sup>, completando uma residência que ocupava quatro quarteirões da capital. É neste seu complexo residencial que Genji irá embarcar numa nova aventura amorosa, desta vez com Tamakazura, filha de Yūgao. Apesar de ser filha biológica de Tō no Chūjō, ele acolhe-a como se fosse sua e, tal como fez com Murasaki, tenta seduzi-la, apesar de desta vez não ter sido bem-sucedido<sup>50</sup>.

Entretanto, o poder político de Genji cresce ainda mais, até que no capítulo trinta e três (“As folhas da Glicínia” – *Fuji no Uraba*) foi-lhe concedida a posição ficcional de *jun daijō tennō* (Imperador retirado honorário). A vida de Genji atingiu agora o seu zénite, e o que se segue é um lento declínio da sua vida pessoal. No seu período de Imperador retirado, Suzaku está preocupado com a sua filha favorita, e por isso pede para Genji a desposar. Ele aceita e casa-se com a terceira princesa, que depressa a irá achar inferior a Murasaki. Apesar de Murasaki estar habituada a ver outras mulheres na vida de Genji, fica assoberbada com a alta posição social da princesa. A saúde de Murasaki deteriora-se, e ela nunca recupera. A terceira princesa, no entanto, é cortejada por um jovem cortesão de nome Kashiwagi, dando à luz um filho seu chamado Kaoru. Tendo descoberto a verdade sobre Kaoru, Genji pergunta-se se o seu próprio pai teria sabido da sua própria duplicidade há tantos anos atrás. Pouco tempo depois, Murasaki morre, deixando o Genji com pouco por que viver. Um ano passa após a sua morte, sendo que aqui somos

---

<sup>48</sup> *Op. Cit.* NAITO, Satoko in SHIRANE, Haruo, TOMI, Suzuki e LAURIE, David (ed.), *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge University Press, 2016, p. 132.

<sup>49</sup> Ministro do Reino (Primeiro-Ministro).

<sup>50</sup> *Idem. Op. Cit.*

confrontados com um capítulo sem conteúdo, *Kumogakure* (“Nuvens desaparecidas”), uma metáfora que simboliza a morte de Genji<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup>*Op. Cit.* NAITO, Satoko in SHIRANE, Haruo, TOMI, Suzuki e LAURIE, David (ed.), *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge University Press, 2016, p. 133.

## CAPÍTULO II

### 2. A Arte Namban: o Estado da Arte

A Arte, dita, Namban, surgiu no século XVI durante o Período Azuchi-Momoyama (1573-1603), é um verdadeiro movimento artístico que deve ser compreendido no seu tempo e no espaço a que se circunscreveu, ou seja, o arquipélago japonês, bem como as peças que foram exportadas para o exterior, nomeadamente o Império marítimo português e para o próprio continente europeu, durante o chamado século *Kirishitan* (1549-1639).

O conhecimento acerca deste tipo de arte tem sido incansavelmente ampliado por inúmeras entidades culturais e patrimoniais, desde logo os museus, tanto no Japão, como na Europa, sobretudo em Portugal e nos Países Baixos, que foram as duas potências europeias da altura com uma relação de trocas comerciais diretas com o arquipélago nipónico.

No caso dos portugueses, houve uma troca de relações artístico-culturais mais profundas do que qualquer outra nação europeia, tendo como símbolo máximo, no Museu de Arte Antiga em Lisboa, os biombos namban, e a extraordinária coleção do Museu da Fundação Oriente em Alcântara, e nos Países Baixos a extensa coleção de mobiliário namban do Rijkmuseum, este, na sua maior parte, já datado do Período Edo (1603-1868). A nível nacional, uma das coleções mais conhecidas é a do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), que alberga aquelas que são de longe as peças namban mais conhecidas no nosso país, o conjunto de Biombos, concretamente.

Contudo observa-se que existem peças namban em muitos outros museus do mundo, incluindo as antigas residências da realeza e da aristocracia europeia, que envolve castelos e palácios, desde o Reino Unido à Bélgica, a Dinamarca e a República Checa, entre outros. À expansão do saber acerca desta tipologia artística têm contribuído também os diversos catálogos destas exposições, sejam elas permanentes ou temporárias, onde em Portugal se salientam os catálogos e os livros editados pela Fundação do Oriente e pelo Museu Nacional de Arte Antiga. Outros livros e artigos foram produzidos ao longo do tempo, para a elaboração deste relatório destacamos o extenso livro *Japanese Export*

*Lacquer, 1580-1850*, de Oliver Impey e de Christiaan Jörg<sup>52</sup>, que explora extensivamente o tema das lacas namban para exportação, todas as histórias do Japão que lemos<sup>53</sup>, e para entender os vários tipos de lacas bem como a iconografia e iconologia da sua decoração, destacamos também o livro *Lacas Namban em Portugal*, de Maria Helena Mendes Pinto<sup>54</sup>.

## 2.1. O conceito *Namban* no Ocidente vs Oriente

O termo “Namban”, tem ele próprio as suas origens na China, encontrando-se associado a certos vocábulos que eram utilizados para descrever povos não chineses. Os japoneses utilizavam-no para se referirem às populações do Sudeste asiático. No primeiro quartel do século dezasseis (1543 – época em que os primeiros portugueses terão chegado a solo nipónico), o termo passou a incluir os povos sul-europeus, que foram apelidados de *namban-jin* (“bárbaros do Sul”)<sup>55</sup>.

A associação que se fazia deste termo a portugueses, espanhóis e italianos, surge tanto nas fontes japonesas, como nas europeias, sobretudo na literatura jesuítica impressa no Japão. Nas fontes japonesas pode-se destacar sobretudo o texto alusivo à introdução do arcabuz no arquipélago pelos portugueses, o “Livro das Espingardas” (*Teppoki*), de 1606. Aqui, os termos *namban* e *namban-jin*, passaram a designar a maior parte dos estrangeiros que se dedicavam ao comércio no Japão, pelos portos de Kyushu, sobretudo os portugueses, aos quais eram aplicados estes termos, assim como a indianos, que vinham a bordo da Nau do Trato, que os japoneses chamavam *Kurofune*<sup>56</sup> (“Navio negro”)<sup>57</sup>.

---

<sup>52</sup> IMPEY, Oliver e JÖRG, Christiaan, *Japanese Export Lacquer 1580-1850*, Hotei Publishing, Amesterdão, 2005;

<sup>53</sup> HENSHALL, Kenneth, *História do Japão*, Edições 70, 2ª edição, 2020; JANEIRA, Armando Martins, *O Impacto Português sobre a Civilização Japonesa*, Publicações Dom Quixote, 2ª edição, Lisboa, 1988 e MASON, R. H. P. e CAIGER, J. G. – *A History of Japan*, Tuttle Publishing, 1997;

<sup>54</sup> MENDES PINTO, Maria Helena, *Lacas Namban em Portugal, presença portuguesa no Japão*, Edições Inapa, 1990;

<sup>55</sup> Cf. CURVELO, Alexandra, *Obras-primas dos Biombos Nanban*, Chandeigne, 2015, p. 5.

<sup>56</sup> Ver Anexo 1.

<sup>57</sup> *Idem*.

Dos termos *namban* e *namban-jin*, a historiografia nipónica, no início do século XX, criou um termo para aplicar a este contexto histórico específico designado de *namban bijutsu* (arte namban), ou seja, a arte europeia introduzida no Japão a partir de 1540<sup>58</sup>. Podemos imaginar as várias sensações que os japoneses sentiram quando viram pela primeira vez as Naus portuguesas aportar na costa do arquipélago. Ainda mais surpresos ficaram ao ver o quão diferentes eram as pessoas que vinham a bordo destes navios, não só portugueses, mas também gentes de África e da Índia, bem como os padres da Companhia de Jesus<sup>59</sup>, que traziam uma nova fé<sup>60</sup>.

Nestes navios vinham todo o tipo de riquezas, trazidas de todas as partes em que os portugueses comerciavam, como a costa africana, a Índia e a China. Deste modo, além de terem mudado para sempre a história política do Japão, também a mudaram artística e culturalmente, iniciando assim um novo capítulo da História da Arte japonesa, conhecido como a vaga Namban, que tirou inspiração diretamente dos hábitos que os portugueses tinham, seja na dieta, vestuário e língua<sup>61</sup>.

Quando os portugueses chegaram ao Japão, por pura coincidência, utilizando apenas um junco chinês no ano de 1543<sup>62</sup>, o arquipélago nipónico estava a passar por um período muito conturbado da sua história a todos os níveis, político, económico e social, em que o país, dividido entre vários domínios feudais (*Uji*), e onde a figura do imperador era apenas simbólica e desprovida de qualquer poder real, estava em guerra civil.

Este período denominado de “País em Guerra” ou *Sengoku Jidai* (1467-1568), durou sensivelmente um século e foi marcado pela falência do Xogunato<sup>63</sup> Ashikaga (também denominado de Muromachi) e o colapso do governo central, onde o clã Ashikaga, outrora tão poderoso nos finais do século XIV, durante o governo do Xogum Yoshimitsu (1358-1408), falhou em manter o país unido, pois as contínuas disputas entre as várias casas militares não permitiram que qualquer autoridade central existisse, muito

---

<sup>58</sup> Cf. CURVELO, Alexandra, *Obras-primas dos Biombos Nanban*, Chandeigne, 2015, p. 5.

<sup>59</sup> Ver Anexo 2.

<sup>60</sup> Cf. OKAMOTO, Yoshitomo, *The Namban Art of Japan*, New York, Weatherhill/Heibonsha, 1972, p. 68.

<sup>61</sup> Podemos notar que de facto durante este período em que os portugueses permaneceram no Japão, os nativos adotaram muitas palavras portuguesas, bem como alguns hábitos alimentares. Cf. OKAMOTO, p. 68.

<sup>62</sup> Cf. JANEIRA, Armando Martins, *O Impacto Português sobre a Civilização Japonesa*, Publicações Dom Quixote, 2ª edição, Lisboa, 1988, p. 25.

<sup>63</sup> Tipologia de governo militar, que atualmente poderíamos considerar como sendo uma ditadura militar, sendo o Xogum nomeado diretamente pelo Imperador.

menos intercedesse pelo fim destas disputas entre líderes regionais, os chamados *Daimyo* (senhores feudais). No entanto é de realçar que apesar destas batalhas contínuas e da capital imperial, Quioto, ter sido reduzida praticamente a cinzas, se considerarmos a totalidade do país podemos observar o surgimento de novas forças na sociedade, que com o passar do tempo irão criar melhores condições de vida a várias pessoas<sup>64</sup>. No meio desta situação de caos aparente, um *Daimyo* em particular começa a destacar-se, logo após ter tomado posse do seu pequeno, mas estratégico feudo, de Owari, esse senhor feudal viria a ser uma das grandes figuras reunificadoras do Japão, Oda Nobunaga (1534-1582).

Foi nesta conturbada Era Sengoku que os ocidentais apareceram pela primeira vez no arquipélago japonês, trazendo consigo armas muito mais sofisticadas do que as que os mongóis introduziram no Japão durante as suas incursões nas ilhas nipónicas<sup>65</sup>, sendo que alguns *Daimyo*, incluindo Nobunaga, irão aproveitar-se da situação, estabelecendo as primeiras relações comerciais e de troca cultural entre o ocidente (os portugueses) e os japoneses, sendo que também introduziram em solo nipónico as primeiras doutrinas do Cristianismo, doutrinas estas que começaram a ganhar maior importância e adesão a partir de 1549, ano do começo oficial da missão jesuíta nas ilhas japonesas, pela pessoa de São Francisco Xavier (1506-1552), pelo que os portugueses, seja pela introdução das armas de fogo ou pelo Cristianismo, iriam desempenhar um papel fundamental no processo de reunificação do Japão.

A reunificação do Japão deve-se, sobretudo, à ação de três grandes personalidades da História japonesa, são elas Oda Nobunaga (1534-1582), Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) e Tokugawa Ieyasu (1542-1616), sendo que cada um tinha os seus próprios métodos, existindo até, ainda hoje, um ditado no Japão que nos diz que se uma ave canora não cantasse, Nobunaga matá-la-ia, Hideyoshi persuadi-la-ia a cantar e Ieyasu simplesmente iria esperar que a ave cantasse<sup>66</sup>. Nobunaga, como de resto já referimos, era *Daimyo* de Owari, região que atualmente faz parte da Prefeitura de Aichi, sendo caracterizado como um grande estratega, astuto e desconfiado, começou com um estauto relativamente baixo dentro da hierarquia dos senhores feudais do período Sengoku, sendo que construiu a sua reputação com base nas derrotas que desferiu a vários dos seus rivais.

---

<sup>64</sup> Cf. MASON, R. H. P. e CAIGER, J. G, *A History of Japan*, Tuttle Publishing, 1997, p. 134.

<sup>65</sup> No total o Japão sofreu duas invasões por parte do Império Mongol, a primeira em 1274, e a segunda em 1275, tendo esta tido o seu fim apenas em 1281.

<sup>66</sup> Cf. HENSHALL, Kenneth, *História do Japão*, Edições 70, 2ª edição, 2020, p. 64.

Uma das vitórias mais conhecidas de Nobunaga foi contra as forças de Imagawa Yoshimoto (1519-1560), Daimyo de Suruga, na famosa Batalha de Okehazama (1560)<sup>67</sup>, quando as forças da Casa Oda, mesmo estando em desvantagem numérica, conseguiram cercar e derrotar as forças adversárias<sup>68</sup>, sendo que foi a partir daqui que Nobunaga começou a contar com o apoio de Tokugawa Ieyasu, Daimyo de Mikawa e antigo subordinado dos Imagawa. Em 1568, Nobunaga apodera-se de Quioto, afirmando que estava a proteger o pretendente a Xogum, Ashikaga Yoshiaki (1537-1597), bem como o próprio Imperador, mas depressa ficou óbvio que Nobunaga se tinha tornado o grande senhor do Japão, dando assim início ao período Azuchi-Momoyama (1573-1603)<sup>69</sup>.

Os portugueses foram o primeiro povo europeu a chegar ao Japão por coincidência entre 1542/1543, atracando na ilha de Tanegashima, sendo que esta relação entre o ocidente e o oriente iria ter o seu início mais oficial, por assim dizer, a partir de 1549, quando o jesuíta São Francisco Xavier desembarca em Kagoshima, dando início a uma era muito particular, tanto na história japonesa como na portuguesa. Estando o arquipélago nipónico a passar por um terrível período de instabilidade política e social no momento da chegada dos portugueses, a introdução que é feita das armas de fogo e do Cristianismo, por sua parte, irá mudar completamente o rumo político, económico e, sobretudo, cultural do Japão. Oda Nobunaga, após 1568, emergido como grande senhor do Japão e considerado a sua primeira grande figura reunificadora, a partir de 1573, inaugura o período Momoyama, um período de grande convulsão artística, muito pelo facto da presença portuguesa e, por conseguinte, da cultura europeia, ter influenciado em grande medida, a cultura e as artes japonesas, que agora se começavam a produzir com mais intensidade.

A partir da chegada de São Francisco Xavier, dá-se início à famosa missão do Japão, que de longe foi uma das que teve mais sucesso, e que contava com o apoio do próprio Nobunaga que, longe de considerar o Cristianismo como uma ameaça, considerava-o apenas como mais uma seita do Budismo. É famoso o episódio em que Nobunaga pergunta a um monge budista, que protestava contra esta nova religião, quantas seitas budistas havia no Japão, ao que o abade respondeu que eram trinta e cinco, ao que

---

<sup>67</sup> Ver Anexo 3.

<sup>68</sup> Cf. HENSHALL, Kenneth, *História do Japão*, Edições 70, 2ª edição, 2020, p. 65.

<sup>69</sup> Existe uma discussão entre os historiadores acerca da datação deste período sendo que uns marcam o seu início no ano de 1568, quando Nobunaga consegue apoderar-se da cidade de Quioto, outros no ano de 1573, com o fim definitivo do Xogunato Ashikaga.

Nobunaga responde porque não podiam então ser trinta e seis<sup>70</sup>. Foi a partir daqui que as relações entre Portugal e o Japão se estabeleceram, num primeiro momento, sendo este período da chegada dos portugueses até à sua expulsão, em 1639, conhecido pelo século *Kirishitan*, século este que compreendeu as últimas décadas, ainda, da *Sengoku Jidai*, todo o Período Azuchi-Momoyama, e praticamente as primeiras quatro décadas do Xogunato Tokugawa.

Por isso, a arte *Namban*, produzida neste período intenso da história nipónica, reflete a fusão que se deu entre as correntes artísticas nativas do Japão e as correntes artísticas europeias a todos os níveis, neste caso específico, sobretudo na pintura, mobiliário, arte sacra, e outras artes decorativas. Durante o período Momoyama (1568-1603), muitas foram as peças produzidas neste “estilo”, sobretudo durante a febre da construção de castelos e mansões feudais nesta altura, iniciada por Toyotomi Hideyoshi e os seus vassallos. Para a decoração destas residências senhoriais, houve uma grande preferência pela utilização das superfícies largas dos biombos e das portas deslizantes tradicionais da arquitetura nipónica (*fusuma*), de modo que se pudessem criar pinturas ricas em cor (*shobyō-ga*)<sup>71</sup>.

Complementando as paisagens simples, as representações do quotidiano e de animais, surge durante este período um novo estilo, o *kompeki-ga*, que consiste na aplicação de cores vivas como os vermelhos e os verdes, em contraste com a folha de ouro, que combinava técnicas *yamato-e*, com o estilo de pintura tradicional chinês. Os mestres da escola Kanō, são considerados como os melhores artistas do período Momoyama, e eram especialistas nestes dois tipos de pintura, estendendo-os depois a pinturas de género que representavam o quotidiano das pessoas comuns. Nestas pinturas de género, com as suas composições unificadas e o posicionamento regular das figuras humanas e dos elementos arquitetónicos, evidencia o seu aparente realismo<sup>72</sup>.

No Japão, temos como símbolo último desta corrente *namban*, os biombos que representam a chegada dos portugueses na Nau do Trato, ao porto de Nagasaki. Os biombos *namban* (*namban-byōbu*) foram, na sua maioria, obras encomendadas e

---

<sup>70</sup> Cf. IMPEY, Oliver e JÖRG, Christiaan – *Japanese Export Lacquer 1580-1850*, Hotei Publishing, Amesterdão, 2005, p. 17.

<sup>71</sup> Cf. OKAMOTO, Yoshitomo, *The Namban Art of Japan*, New York, Weatherhill/Heibonsha, 1972, p. 114.

<sup>72</sup> *Idem. Op. Cit.* p. 114.

executadas pelos pintores da escola Kanō, e representavam sobretudo os portugueses (*namban-jin*), o seu barco negro (Nau do Trato - *Kurofune*), igrejas cristãs<sup>73</sup> e os missionários jesuítas. Com o grande realismo, pelo qual se pautavam estas pinturas de género, os pintores da escola Kanō terão estado em Nagasaki, e presenciado inúmeras vezes a chegada da Nau do Trato, e por isso visto os tesouros que os portugueses traziam para comerciar no território nipónico, bem como a arquitetura da cidade e as suas gentes<sup>74</sup>.

Aqui vemos a fluidez com que se pode tratar o termo *namban*, pois é importante perceber que as pinturas dos biombos *namban*, não seguem de todo os cânones tradicionais do realismo ocidental do Renascimento e do Maneirismo, com os seus pontos de fuga, técnicas de *sfumato*, ou uso da perspetiva. Contrariamente a isto, as pinturas dos *namban-byōbu*, foram executadas no estilo tradicional japonês *yamato-e*, que dava destaque sobretudo às representações detalhadas de pessoas, edifícios e objetos, tendo muito em atenção o posicionamento de cada um destes elementos na superfície do biombo. Este tema *namban* da pintura de género, foi transferido para as lacas, e trabalhos em ferro e cobre<sup>75</sup>.

A deriva ocidental da arte japonesa, resultou sobretudo da grande necessidade que a Missão do Japão da Sociedade de Jesus tinha de arte religiosa, devido à rápida e eficaz expansão do cristianismo neste território. Por isso, os padres jesuítas demandaram, cada vez mais, e em maior quantidade, ferramentas para assistir ao seu ministério, tais como objetos para a cerimónia eucarística como estantes de missal, caixas de hóstias ou cálices. Bem como pinturas representativas do Papa, da realeza europeia<sup>76</sup> e dos Santos da Igreja Cristã<sup>77</sup>. Porém, era praticamente impossível trazer da Europa pinturas e utensílios em quantidade suficiente para fazer face às necessidades, por isso as poucas que chegavam, eram copiadas no Japão, em escolas de arte fundadas pelos jesuítas especificamente para este propósito. Os alunos destas instituições, não escolhiam livremente os temas das

---

<sup>73</sup> Um facto interessante que se pode observar nos biombos *namban*, é que as igrejas cristãs no Japão foram construídas com a arquitetura tradicional deste país, sendo também esse facto um símbolo da aculturação por parte dos jesuítas que levou ao sucesso da missão do Japão até ao início do período do Sakoku em 1639.

<sup>74</sup> Cf. OKAMOTO, Yoshitomo, *The Namban Art of Japan*, New York, Weatherhill/Heibonsha, 1972, p. 114.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 115.

<sup>76</sup> Ver Anexo 4.

<sup>77</sup> Ver Anexo 5.

pinturas que copiavam, estando também limitados tecnicamente pelos seus mestres da Companhia de Jesus<sup>78</sup>.

Atendendo à fusão das artes ocidental e japonesa que resultou na arte *namban*, podemos constatar que as artes nativas do arquipélago, fazem um maior uso de cores vibrantes como o ouro, o vermelho e o verde do esquema *kompeki*, delineadas com a tradicional tinta-da-china, que vem precisamente da pintura chinesa. Por outro lado, as técnicas artísticas ocidentais usavam os óleos e a têmpera, tradicionais da pintura europeia, onde se fazia o uso, também, dos contrastes de claro/escuro e da perspetiva, através de variações nas cores e da profundidade das texturas<sup>79</sup>. No que toca aos temas representados, a arte *namban* “indígena”, ou seja, os *biombos* especificamente, limitavam-se à representação dos portugueses e dos missionários jesuítas no seu quotidiano em Nagasaki. Nas obras *namban* ocidentais, fossem elas religiosas ou seculares, não estavam destinadas apenas a representar o quotidiano de um país, mas sim a fé cristã universal e a civilização por ela influenciada<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Cf. OKAMOTO, Yoshitomo, *The Namban Art of Japan*, New York, Weatherhill/Heibonsha, 1972, pp. 120-122.

<sup>79</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>80</sup> *Idem*, pp. 122-123.

## CAPÍTULO III

### 3. A produção da Laca: as encomendas e as formas

Em termos comerciais, ainda antes de a cidade de Nagasaki ter sido cedida aos portugueses, tornando-se assim o principal porto de comércio entre os *nihon-jin* (japoneses) e os *namban-jin*, na Terra do Sol Nascente, fazendo a conexão entre ambas as vertentes, o trabalho missionário, de evangelização do território japonês, e o comércio de bens, já os lusitanos faziam comércio com vários senhores feudais, enviando navios nomeadamente, a Otomo, Daimyo de Bungo, Matsuura, Daimyo de Hirado, Shimazu, Daimyo de Satsuma e Arima, Daimyo de Shimabara.

O próprio Xogum chegou a investir vastas somas de prata em navios portugueses, como é o caso do *Nossa Senhora da Vida*, em 1616, ano esse em que os próprios holandeses foram avisados para não interferir em nada que estivesse relacionado com o *Kurofune* (Navio negro). Os jesuítas, muito pela falta de financiamento da sua missão, tiveram, também eles, de se envolver no comércio, sobretudo o da seda, vinda da China, o qual era fundamental para os japoneses, razão que foi suficiente para não terem expulsado logo os portugueses no início do Período Edo<sup>81</sup>.

Estas intensas relações comerciais têm o seu símbolo nas lacas que, a partir daqui, apresentavam uma nova tipologia a que se deu o nome de *namban*. Este “novo” tipo de arte é caracterizado por misturar técnicas ornamentais tradicionais japonesas com elementos ocidentais, sendo estas técnicas aplicadas em vários objetos, tais como as famosas estantes de missal com o símbolo IHS<sup>82</sup>, pertencente à Companhia de Jesus, baús, arquetas, escrivatinhas, cruces, oratórios, peças de mobiliário, entre outros.

As famosas lacas de exportação japonesas marcam um dos mais brilhantes fenómenos de aculturação entre portugueses e japoneses. Apesar de não haver documentos oficiais, a atestar as encomendas por parte de particulares e outras instituições em Portugal, do comércio destes produtos, a mera existência de um grande número de lacas nipónicas em território português e outros países europeus, diz-nos que ele existiu e que deve ter sido levado a cabo, sobretudo, por entidades privadas, pois eram

---

<sup>81</sup> Cf. IMPEY, Oliver e JÖRG, Christiaan, *Japanese Export Lacquer 1580-1850*, Hotei Publishing, Amesterdão, 2005, p. 19.

<sup>82</sup> Ver Anexo 6.

presentes bastante populares entre a aristocracia e as classes altas, numa relação que podemos descrever como sendo de curiosidade e grande poder de adaptação.

Durante o período Momoyama, a produção de laca, tanto para o mercado interno japonês, como para o mercado externo, vai conhecer um grande avanço em termos de inovação nas suas formas e gramática ornamental. Nas lacas, podemos observar a fusão que foi feita entre as culturas japonesa e europeia em todo o seu esplendor, que neste período combinaram, também, as duas derivas da arte *namban*. Aqui os formatos e tipologias de mobiliário mais ocidental, misturam-se com ornamentos tradicionais japoneses, que se podem relacionar com a poesia e outros elementos literários da cultura nipónica<sup>83</sup>.

Na arte religiosa, observamos também que os jesuítas, de modo a passar mais eficazmente a mensagem, usaram alguns elementos das religiões que já estavam no Japão, o Xintoísmo e o Budismo, adaptando alguns aspetos destas duas ao Cristianismo, como foi o caso da adaptação da construção das igrejas à arquitetura tradicional nipónica, como se pode ver nos biombos *namban*. Mais tarde, depois da expulsão dos portugueses do solo nipónico, em 1639, foram feitas diversas adaptações que, na nossa opinião, se devem considerar como sendo *namban*, o período do *fumi-e*<sup>84</sup>, e as adaptações feitas pelos *Kakure Kirishitan* (cristãos escondidos)<sup>85</sup>.

### 3.1. Os encomendadores

Muito depois do primeiro contacto entre portugueses e japoneses na ilha de Tanegashima, em 1543, as relações entre lusitanos e nipónicos continuaram regulares durante as décadas seguintes. Muito graças à conjuntura política, económica e social pela

---

<sup>83</sup> Cf. SHIRANE, Haruo, *Japan and the Culture of the four seasons, Nature, Literature and the Arts*, Columbia University Press, 2012, pp. 57-58.

<sup>84</sup> Após a proibição do cristianismo no Japão pelo Xogunato Tokugawa, as autoridades do Bakufu procederam ao método do *fumi-e*, que consistia em forçar as pessoas a pisarem imagens de Jesus e da virgem Maria, de modo que quem se recusasse era preso e executado.

<sup>85</sup> Durante o Xogunato Tokugawa, os cristãos que permaneceram no arquipélago foram condenados a praticar a sua fé na clandestinidade, por isso fizeram adaptações usando as iconografias budistas e cristã, como foi o caso da fusão feita entre a Deusa da Misericórdia no Budismo japonês, com imagens importadas da China, visto a impossibilidade de as produzirem no Japão, Kannon, na virgem Maria, que ainda hoje no catolicismo japonês se dá o nome de Maria Kannon (Ver Anexo 7).

qual o Japão estava a passar, caracterizada sobretudo pela estrutura de poder feudal em coexistência com uma progressiva centralização do Estado (como já vimos anteriormente) e por isso o exercício do poder ainda era feito com algum arcaísmo<sup>86</sup>.

Durante este período, podemos observar a primazia que é dada ao estabelecimento de alianças locais, ou seja, com os senhores feudais, em detrimento do Estado central (fraco). Os interesses comerciais individuais de cada Província eram, na maior parte das vezes, mais prioritários do que uma estratégia política mais vasta, onde foram também decisivas a quebra de contactos diretos entre a China e o arquipélago japonês, tendo os portugueses assumido o papel de intermediários entre estes dois reinos<sup>87</sup>.

O *Kurofune*, a Nau do Trato da Carreira da Índia que ligava Macau ao Japão, era um navio fortemente armado, muito pelo valor das mercadorias que transportava. Começou por ter, inicialmente entre quatrocentas, a seiscentas toneladas, chegando às mil e duzentas, e mil e seiscentas, nos finais do século XVI. Estas dimensões colossais, por outro lado, punham muitas vezes em risco o êxito da própria viagem, sendo que a partir de 1618, a Nau do Trato é substituída por navios de menor dimensão (Patachos, Navetas e Galeotas) e por isso mais rápidos, de modo a escapar mais eficazmente de ataques inimigos na ligação entre Macau e Nagasaki<sup>88</sup>.

O grande valor comercial das mercadorias que chegavam ao arquipélago nipónico na Nau do Trato, como sedas, porcelanas ou especiarias, levou a que os pintores japoneses associassem este navio a um elemento iconográfico tradicional japonês que é o *Takarabune*. Significando literalmente “Navio do Tesouro”, este motivo iconográfico representa a boa fortuna e riqueza, e por isso amplamente usado pelos mercadores durante este período<sup>89</sup>. O trajeto Macau-Japão, era a etapa final de uma rota muito maior, da qual são testemunhas as pessoas e os produtos que desembarcavam no porto de Nagasaki. Esta rota iniciava-se na Índia, em Goa, cidade de onde o *Kurofune* zarpava entre Abril e Maio, transportando tecidos de algodão, objetos europeus, e uma fauna variada. Seguida de uma escala em Malaca, parte da carga era então trocada por especiarias, madeiras exóticas

---

<sup>86</sup> Cf. CURVELO, Alexandra, *Nuvens Douradas e Paisagens Habitadas: a arte Namban e a sua circulação entre a ásia e a américa: Japão, China e Nova-Espanha (c.1550 - 1700)*, Tese de Doutoramento, NOVA-FCSH, 2007, p. 91.

<sup>87</sup> Cf. *Idem*.

<sup>88</sup> Cf. CURVELO, Alexandra, *Uma História de Assombro, Portugal-Japão, séculos XVI-XX*, Catálogo de Exposição, Palácio da Ajuda, 29 Novembro 2018 a 27 Março 2019, p. 35.

<sup>89</sup> *Idem*.

(como o sândalo e o aloés) e peles de animais (como veados do Sião). Daqui a Nau do Trato rumava a Macau, onde atracava entre Junho e Agosto, permanecendo aqui entre dez e doze meses, pois a seda chinesa, que era um dos principais bens de comércio com o Japão, apenas podia ser obtida nas vendas que ocorriam semestralmente em Cantão (entre Dezembro e Janeiro, e Maio-Junho). É esta paragem que explica em parte a demora da viagem entre Lisboa e o Japão, que rondava, na sua totalidade, os dois anos e meio<sup>90</sup>.

Deste ponto até Nagasaki, a viagem reiniciava no ano seguinte com a monção do Sudoeste, entre o fim de Junho e o princípio de Agosto, sendo que eram precisos cerca de trinta dias para atingir a ilha de Kyushu, onde o Kurofune permanecia até ao início da monção de Nordeste, entre o final de Outubro e o início de Novembro, navegando mais uma vez de regresso a Macau, entre Novembro e Março. As mercadorias que eram comerciadas com os nipónicos eram sobretudo a prata, destinada em exclusivo ao mercado chinês, peças de mobiliário lacado (as famosas lacas namban), biombos pintados, quimonos, espadas e, nos últimos anos em que a viagem foi feita, cobre para a produção de canhões<sup>91</sup>.

As técnicas usadas na produção destes objetos lacados, são milenares, ocupando sempre um lugar destacado nas artes decorativas japonesas. Estes objetos eram muito caros aos seus encomendadores, muito pela sua execução quase perfeita com que o polimento e o revestimento protetor eram aplicados, e pela requintada decoração. A laca japonesa vem de uma árvore da espécie do Cipreste, designada, no Japão, de Hinoki (*Rhus verniciiflua*). Designado por *Uruxi*, esta técnica era aplicada inúmeras vezes na madeira (muitas vezes de cedro do Japão), de modo a ganhar uma textura lisa e uniforme (quanto mais camadas de uruxi fossem aplicadas, mais caro e requintado seria o objeto, e, por conseguinte, as pinturas que fossem aplicadas mais tarde, durariam mais tempo).

À técnica do uruxi, eram adicionadas substâncias como o pó de carvão, onde se adquiria a tonalidade negra, e o cinábrio (sulfureto de mercúrio) para se adquirir a tonalidade vermelha, que se pode observar sobretudo no interior de alguns destes objetos. As pinturas nestes objetos lacados eram feitas através da técnica do *maqui-e*, pinturas feitas com pó de ouro que podiam ser relevadas (*taca-maqui-e*) ou não (*hira-maqui-e*). Devido ao gosto que os portugueses tinham pelo uso da madrepérola nos cofres indianos,

---

<sup>90</sup> Cf. CURVELO, Alexandra, *Uma História de Assombro, Portugal-Japão, séculos XVI-XX*, Catálogo de Exposição, Palácio da Ajuda, 29 Novembro 2018 a 27 Março 2019, p. 36.

<sup>91</sup> *Idem, Op. Cit.*

do Guzarate por exemplo<sup>92</sup>, o uso da técnica do *raden*, a aplicação de madrepérola nas lacas namban foi praticamente uma constante durante este período<sup>93</sup>.

Como já vimos anteriormente, as encomendas dos biombos namban, provinham quase em exclusivo das elites japonesas, para decorarem os seus castelos e residências, sendo que estavam muito limitados aos portugueses e jesuítas. No que às lacas diz respeito, existem dois tipos de mercado, as lacas para uso japonês (mercado interno), na sua maioria decoradas com temas ligados à sua tradição literária, e as que eram encomendadas pelos mercadores portugueses e pelos missionários jesuítas, com temas na sua maioria ligados ao cristianismo, que como já vimos não eram apenas peças lacadas, mas também trabalho metalúrgicos. Não obstante, estes dois temas, tanto nipónicos, como cristãos andavam intrinsecamente conectados, criando um sincretismo formidável que é símbolo característico deste período<sup>94</sup>.

### 3.2. Tipologias

Várias são as tipologias das lacas namban do período Momoyama, tanto para o mercado interno do arquipélago, como para o europeu. No mercado nipónico tínhamos caixas de vários formatos utilizadas para diversas atividades, como as *Jubako*, que serviam para guardar e transportar alimentos, compostas por três ou quatro “gavetas” sobrepostas, eram reservadas às elites quando executadas com grande requinte, as *suzuribako* (caixa-escrivãinha), destinavam-se a armazenar material de escrita, a forma variava entre o quadrado e o oblongo.

Possuir uma *suzuribako* era básico para qualquer pessoa educada, evidenciando a importância que era dada à literacia no Japão. Observamos também objetos como as *Fubako*, caixas retangulares compridas destinadas a guardar cartas, os *Inro*, pequenas caixas que se punham no cinto dos quimonos, sobretudo para o transporte de medicamentos, e os *Ventó*, inicialmente terão sido usados para transportar alimentos, tendo sido adaptados para guardar objetos de valor.

---

<sup>92</sup> Ver Anexo 8.

<sup>93</sup> Cf. MENDES PINTO, Maria Helena, *Lacas Namban em Portugal*, Edições Inapa, 1990, pp. 41-47.

<sup>94</sup> *Idem*, p. 49.

Nos formatos europeus, destacam-se sobretudo, as arcas, os baús e os cofres, de vários tamanhos, destinados ao armazenamento de roupas, documentos e outros objetos. As lacas destinadas ao serviço litúrgico dos jesuítas eram sobretudo, estantes de missal (*Shokendai*), suporte para os textos sagrados, crucifixos, com as famosas cruces *Swasa*, Bandejas, caixas para hóstias/píxides (*Seiheibako*), Contadores, Escritórios, mesas e oratórios.

### **3.3. Motivos decorativos como pista para o tipo de uso**

Nos motivos decorativos, observamos, no mercado japonês, o gosto extremamente marcado que as elites nipónicas (Daimyos e Chonin<sup>95</sup>), tinham pelos temas namban, pois estes representavam a sua modernidade<sup>96</sup>. Enquanto os japoneses preferiram em muito os temas de índole ocidental, os europeus por outro lado, ganharam um grande afeto pelos temas orientais, com as suas composições naturalistas e de paisagens com pagodes e montanhas desenhadas a ouro e madrepérola.

Além dos testemunhos, sobretudo de europeus, que nos dizem o uso que era dado a certos objetos, como as *Suzuribako* ou as *Fubako*, e os objetos produzidos por encomenda da Companhia de Jesus, como as caixas de hóstias, os crucifixos ou as estantes de missal, alguns, que podiam servir para muitas coisas, podemos, por um lado, tirar algumas conclusões através da sua decoração. Nas arcas, arquetas e baús, sobretudo, objetos com características de multiuso, muitas vezes é a decoração que nos pode fornecer pistas suficientes para constatar várias coisas, tais como a posição social do encomendador, por exemplo através das quantidades de camadas de laca que a peça levou, as quantidades de ouro na tinta (pois por vezes era misturado com outros metais como o cobre) ou as quantidades de madrepérola.

Podemos chegar à conclusão, também, da ocasião que terá levado à encomenda de um determinado objeto, sendo que na maior parte das vezes poderia ser um matrimónio, ou em comemoração de um nascimento. Tal como os caracteres chineses representam ideias, os símbolos da natureza na arte japonesa têm um significado. Símbolos como um

---

<sup>95</sup> Chonin – Termo japonês usado para designar a burguesia, principais patrocinadores da produção das lacas, principalmente as de uso quotidiano.

<sup>96</sup> Cf. MENDES PINTO, Maria Helena, *Lacas Namban em Portugal*, Edições Inapa, 1990, p. 49.

casal de veados (*Shika*), que representados juntamente com o Bordo do Japão (*Momizi*), simbolizam o amor<sup>97</sup>. Os encomendadores nativos nipónicos, saberiam exatamente os significados destes motivos decorativos, e os europeus muito provavelmente também, pois o nível de aculturação e integração, conseguido sobretudo pelos jesuítas foi num nível de profundidade tal, que, pela própria decoração nos crucifixos e outros objetos cristãos desta época, saberiam exatamente do que se tratava.

---

<sup>97</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, pp. 129-131.

## CAPÍTULO IV

### 4. Casos de estudo: cinco peças musealizadas e cinco peças de coleções privada

#### 4.1. Peças musealizadas

##### 4.1.1. Baú, Museu Metropolitano de Nova Iorque



Figura 1: Baú Namban com paisagens e animais, laca, madrepérola e ouro, Período Momoyama (1573-1615), 63.5 x 125 x 54.5 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (inv. 2016.508)

Este baú, datado dos finais do século XVI e inícios do XVII, é feito a partir de madeira (mais provavelmente de Cedro do Japão – *Cryptomeria japonica*), com uma tampa abaulada articulada, uma influência claramente europeia, sendo que este atributo também nos diz que esta peça poderá ter sido usada para transporte de mercadorias, pois as da mesma tipologia usadas em contexto doméstico, apresentam uma tampa rasa de forma quadrada, à semelhança de uma superfície de mesa.

É lacada a negro (*urushi*), e apresenta uma decoração que é, estilisticamente, japonesa, com ouro, utilizando a técnica do *hira-maqui-e* (pintura sem relevo)<sup>98</sup>, com incrustações em madrepérola (*raden*). Os encaixes em metal que se podem observar nos lados, bem como os escudetes das fechaduras, são douradas recorrendo ao uso do fogo, servindo de proteção para os cantos. A decoração, tanto na parte da frente como na tampa, está dividida em quatro secções retangulares, cada uma delas separada por um friso ou moldura executado em madrepérola, com a decoração estilizada de flores de Gentiana e de Cânhamo, uma inspiração que os japoneses retiraram de protótipos de arcas e baús portugueses do século XV, feitos de couro, com elementos em ferro.

Cada retângulo mostra-nos uma cena diferente, recorrendo a temas que são tão caros à Arte Namban tais como as várias representações de espécies florais, arbóreas e animais. Nas quatro pinturas que se encontram na frente deste baú podemos observar um Pavão (*Kujaku*), com as suas frondosas penas da cauda representadas em grande detalhe, este animal era sobretudo uma importação da Ásia continental, sobretudo da China Tang. Utilizado como um símbolo auspicioso de imortalidade, o pavão, segundo tradições budistas, era também a montada de alguns deuses do Budismo japonês, tais como Amida e Kujaku Myouō<sup>99</sup>. Durante o período Heian, era comumente utilizado como símbolo de boa fortuna contra calamidades, e para controlar a quantidade de água disponível<sup>100</sup>.



Figura 2: Baú Namban (pormenor), Pavão juntamente com a árvore Paulónia

<sup>98</sup> Cf. MENDES PINTO, Maria Helena – *Lacas Namban em Portugal, presença portuguesa no Japão*, Edições Inapa, 1990, pp.46-47.

<sup>99</sup> Ver Anexo 9.

<sup>100</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 114.

Na cena seguinte, temos um Tigre (*tora*), juntamente com canas de bambu e, à semelhança do Pavão, este não é um animal nativo do território nipónico, mas sim, da China. No pensamento chinês, o Tigre reina supremo entre as feras animais, sendo também muito representado com o carácter chinês que significa “Rei”. Apesar de ser visto como um animal perigoso, é um símbolo de coragem e força, pois este é um felino que vive por muito tempo, tendo a habilidade de afastar demónios. Na tradição cosmológica chinesa, o Tigre é uma das quatro criaturas sagradas, sendo, também, um símbolo da estação outonal, do Oeste (ponto cardinal), do vento e da cor branca<sup>101</sup>.

No Japão, as crenças em torno deste animal, seguiam os moldes das chinesas. Estas crenças, ilustram-nas algumas histórias que se podem encontrar no *Nihon Shoki*, tal como esta história do ano 545, acerca de um emissário do governo que voltou ao Japão, vindo do reino de Baekje, na Península coreana. É um relato à corte como um tigre raptou e matou o seu filho, nesta história Hadesu ou Hasui (personagem que está a relatar o episódio), fala da reputação do Tigre como sendo a de um pai extremoso, descrevendo também o seu confronto com a besta, de uma maneira igual a como se tivesse confrontado um general militar<sup>102</sup>.

*“(…) Inverno, 11º mês. Hasuhi, Kashihade no Omi voltou de Baekje, e disse:*

*- O seu servo, quando enviado na sua missão, partiu com toda a sua família, e chegou à costa de Baekje. O sol pôs-se e arranjámos alojamento para a noite. Um dos meus filhos desapareceu de repente, e nós não conseguíamos encontrá-lo. Nessa noite houve um grande nevão e nós tivemos de esperar até ao amanhecer para o procurar. Então, encontrámos as pegadas de um Tigre, uma à frente da outra. O seu servo agiu de acordo, cingindo a sua espada, e vestindo a armadura, saiu para investigar. Aproximando-se de um penhasco, ele desembainhou a espada e disse:*

*- Eu, tendo respeitosamente me encarregado dos fios e cordas de seda, com cansativo trabalho por terra e mar, o meu cabelo penteado pelo vento, o meu banho a chuva, a relva como esteira e espinhos como tapete, cheguei aqui, tudo porque eu amo o meu filho e desejei que ele me sucedesse no meu cargo. Tu, ó Divindade Terrível! Tu tens o amor parental como uma característica do teu carácter. Agora, esta noite, o meu filho desapareceu. Seguindo o seu rastro, cheguei a este lugar, e sem medo de perder a vida*

---

<sup>101</sup> *Idem, Op. Cit., p. 164.*

<sup>102</sup> *Idem, pp. 165 – 166.*

*pretendo vingar-me. Para isso eu vim. Perante isto, aquele tigre avançou sobre mim e abriu a boca para me devorar. Mas eu, Hasuhi, rapidamente estendi a minha mão esquerda e agarrei aquele tigre pela língua, enquanto com a mão direita esfaqueei-o até a morte. Então eu tirei a pele dele e regressei com ela (...)*<sup>103</sup>

Nesta representação podemos observar que o Tigre se encontra rodeado (protegido) por bambu. Um clássico da arte japonesa, influenciada pelas convenções artísticas chinesas. O Tigre é conhecido como sendo o único animal capaz de penetrar nas canas de bambu e, por isso, estes elementos, quando juntos numa composição pictórica, representam os fracos a oferecer refúgio e segurança aos fortes<sup>104</sup>.



Figura 3: Baú Namban (pormenor), o Tigre abrigado entre as canas de Bambu

<sup>103</sup> Traduzido do Inglês. Cf. ASTON, William, *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697*, Vol. 2, The Japan Society, Londres, 1896 (1ª ed.), p. 60.

<sup>104</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 166.

Ao lado do Tigre, encontra-se representado um casal de pombos, inseridos no meio de crisântemos (*Kiku*) e flores de gentiana (*Rindo*). Pombos e Pombas (*Hato*) vivem nos territórios sagrados dos templos japoneses desde os finais do período Heian. São considerados símbolos de paz e, por conseguinte, símbolos de vitória, sendo também, de acordo com a tradição nipónica, os mensageiros do Deus da Guerra Hachiman, cujo papel principal é o de evitar conflitos<sup>105</sup>. Em simultâneo com a influência da tradição chinesa, estas aves simbolizam, também, fidelidade conjugal, fertilidade e a forma que as almas tomam quando vão para o céu<sup>106</sup>, o que poderá ser indicativo do uso deste baú, encomendado como uma oferta numa cerimónia matrimonial.



Figura 4: Baú Namban (pormenor), o casal de Pombos entre as flores de crisântemo e Gentiana

Os Veados (*Shika*) são vistos no Japão como mensageiros dos Deuses, tanto que no Japão Antigo, os ossos das suas hastes eram usados em exercícios de adivinhação. Esta prática era associada sobretudo ao clã Nakatomi, que iria originar o poderoso clã Fujiwara, que estabeleceu o complexo do templo Kasuga em Nara, onde o veado ainda

<sup>105</sup> Ver Anexo 10.

<sup>106</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 117.

hoje é um símbolo e alvo de veneração<sup>107</sup>. As representações destes animais juntamente com árvores outonais como o Bordo do Japão (*Momizi*), como é o caso desta peça, são um dos melhores exemplos de símbolos do amor na arte japonesa, com o tema das estações do ano<sup>108</sup>, como podemos ver pelo seguinte poema do *Manyoshu*.

*“Tão alto o veado chora, chamando o seu companheiro*

*Que o eco em resposta ressoa*

*Pelas montanhas,*

*Onde estou sozinho.”<sup>109</sup>*



Figura 5: Baú Namban (pormenor), o casal de veados com o Bordo do Japão

---

<sup>107</sup> Ver Anexo 11.

<sup>108</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, pp. 129-131.

<sup>109</sup> “*Yamabiko no aitoyomumade*

*Tsumagoi ni ka naku yamabe ni*

*Hitori nomishite*” – Original japonês, Cf. Original japonês, Cf. SEIICHI, Taki (dir.), *The Manyoshu*, Columbia University Press, 1965, p. 373 e traduzido do inglês, p. 137.

Nos escudetes das fechaduras em bronze dourado, podemos constatar a presença de anjos representados no estilo europeu, se bem que com feições semelhantes às dos japoneses, juntamente com elementos tipicamente nipónicos tais como as laranjas (*tachibana*) e os enrolamentos naturalistas de *Karakusa*. Estes elementos de anjos, podem indicar-nos que provavelmente este baú poderá ter sido encomendado para uma qualquer Igreja na Europa, e até, no próprio Japão, sobretudo na área de Nagasaki.



Figura 6: Baú Namban (pormenor), escudete de uma das fechaduras com a representação dos anjos

A tampa deste baú encontra-se, também ela, dividida em quatro secções, onde podemos observar mais uma variedade de composições pictóricas de fauna e flora. Na primeira secção podemos observar um cão (*Inu*), na forma das estátuas que se vêm à entrada dos templos japoneses (*Komainu*)<sup>110</sup>, inserido na vegetação típica do Bordo do Japão, e de Laranjeiras. No Japão, tal como os lobos, os cães tornaram-se alvo de adoração religiosa, pois pensava-se que tinham a habilidade de proteger as pessoas de espíritos

---

<sup>110</sup> Ver Anexo 12.

malignos. Como o tigre era usado como um talismã na China para a proteção de crianças, o cão no Japão assume esse papel<sup>111</sup>.



Figura 7: Baú Namban (pormenor), Komainu na paisagem de Bordo do Japão e Laranjeiras

Na segunda secção podemos apreciar um casal de grou, num cenário de canas de bambu (*Take*) e de cameleiras (*tsubaki*). Estas aves, particularmente se forem de cor branca, estão entre os símbolos mais importantes de longevidade e de boa fortuna, no Extremo Oriente. Durante milénios, foram vistos pelos chineses como vivendo até avançadas idades, e tendo a habilidade de voar entre a terra dos deuses e a dos mortais. No Japão, os grou (*tsuru*) são um tema recorrente nas belas-artes nipónicas. Apesar de ser um elemento recorrente nas artes, é comumente associado ao Ano Novo e a cerimónias de casamento<sup>112</sup>, o que mostra mais uma evidência do propósito para o qual, esta peça, terá sido encomendada.

As camélias sempre tiveram no centro dos interesses florais e artísticos dos japoneses desde os primórdios da sua História. Estreitamente ligada com a cerimónia do chá, esta flor encontra-se muito presente em relatos dos séculos IV e V, que referem esta

---

<sup>111</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, pp. 131-132.

<sup>112</sup> *Idem*, pp. 104-106.

planta como sendo sagrada, e onde celebram a beleza da sua flor e as suas folhas robustas, como podemos ler nesta história do terceiro livro do *Kojiki*, de uma donzela que se esconde do Imperador Yuryaku, e uma cortesã de Ise a salva com uma canção.

*“Mais uma vez, o imperador viajou para Kasuga, para casar com Wodo-Pime, filha do Omi Satuki de Wani<sup>113</sup>*

*Nessa altura, a donzela tinha-o conhecido na estrada*

*Então, vendo o seu comportamento, ela fugiu e escondeu-se na colina*

*Por esta razão, o imperador compôs esta canção:*

*A colina*

*Onde a donzela está escondida*

*Oh por cinco mil*

*Enxadas de metal*

*Como eu a escavaria!*

*Por isso essa colina é chamada de Kana-Suki<sup>114</sup>*

*Mais uma vez, quando o imperador celebrava um banquete de Estado, debaixo de uma luxuriante em Patuse, uma cortesã de Mipe nas terras de Ise, levantou a grande taça de vinho para o oferecer.*

*Então, uma folha caiu da luxuriante árvore e flutuou até á taça de vinho.*

*A cortesã, desconhecendo que uma folha flutuava na taça de vinho, ofereceu-o.*

*O imperador, notando que uma folha flutuava na taça de vinho, segurou na cortesã e encostou uma espada ao seu pescoço.*

*Quando ele estava prestes a cortar-lhe a garganta, a cortesã dirigiu-se ao imperador dizendo:*

*Não me matais! Tenho algo a dizer-vos.*

*Então, cantou esta canção:*

---

<sup>113</sup> Nobre.

<sup>114</sup> Literalmente: Colina das Enxadas de Metal.

*O palácio de Pisiro*  
*Em Makimuku*  
*É um palácio onde brilha*  
*O sol da manhã*  
*Um palácio onde brilha*  
*O sol da tarde*  
*É um palácio onde as raízes*  
*Do bambu são abundantes*  
*Um palácio onde as raízes*  
*Das árvores são longas e fortes*  
*É um palácio construído*  
*Em solo firmemente sulcado*  
*Um pavilhão de madeira*  
*De excelentes árvores Pi*  
*É o pavilhão das Primeiras Frutas,*  
*Onde está a crescer*  
*Uma luxuriante*  
*Árvore Tuki,*  
*Os seus ramos superiores*  
*Alargam-se até aos céus*  
*Os seus ramos centrais*  
*Espalham-se até às terras do oriente*  
*Os seus ramos inferiores*  
*Espalham-se até às regiões rurais*  
*As folhas na ponta*  
*Dos ramos superiores*

*Tocam nos ramos centrais*

*As folhas da ponta*

*Dos ramos centrais*

*Tocam nas dos ramos inferiores*

*As folhas da ponta*

*Dos ramos inferiores*

*Caiem, como óleo flutuante,*

*Para a maravilhosa taça de jóia*

*Ofertada pela rapariga de Mipe*

*Do vestuário de seda*

*E caindo no líquido*

*As águas agitando-se*

*Agitando-se á volta*

*Isto também,*

*Que incrível oh brilhante príncipe sol*

*Estas são*

*As palavras*

*As palavras transmitidas.*

*Então, quando ela apresentou esta canção, ele perdoou-lhe o seu crime*

*Então a imperatriz cantou uma canção, que dizia:*

*Neste sítio elevado*

*De Yamato,*

*No local de encontro suavemente elevado*

*No pavilhão das Primeiras Frutas*

*Está a crescer*

*Uma frondosa e sagrada Cameleira*

*Como as suas folhas,  
Largas e calmas,  
Como as suas flores brilhando  
Estás tu, oh grande e brilhante Príncipe sol!  
Partilha, oh meu senhor  
Do vinho abundante (...)*<sup>115</sup>



Figura 8: Baú Namban (pormenor), o casal de Grous, na paisagem marcada por canas de Bambu e Cameleiras

Na terceira secção desta tampa podemos observar um par de bois (*ushi*), um adulto e uma cria rodeados por flores de Cerejeira (*Sakura*). No período antigo, estes animais eram utilizados para puxar os muito elaborados carros dos nobres, e durante toda a história japonesa, o boi é um dos doze animais do zodíaco, inspirado na China. Na arte japonesa,

---

<sup>115</sup> Traduzido do inglês. Cf. PHILLIPI, Donald, *Kojiki*, Princeton University Press e Tokyo University Press, 1969, pp. 362-366.

a sua representação muitas vezes reflete a sua conexão a figuras proeminentes do Taoísmo, tais como Lao Tzu, e a várias divindades budistas nipónicas, como Emma<sup>116</sup>, ou Dai-itoku Myoo. Era também usado na medicina, acreditando-se que conseguia afastar doenças<sup>117</sup>.



Figura 9: Baú Namban (pormenor), o boi e a sua cria, rodeados de Sakura

Na última secção da tampa, temos representados um par de fénixes, inseridas numa paisagem de Paulónias. Na tradição chinesa, a fénix era tão reverenciada, que se acreditava que as suas penas da cauda (de cinco cores), representavam as cinco virtudes, e que apenas aparecia em tempos de paz, prosperidade e de governo benevolente. Escritos antigos mostram-nos que os chineses acreditavam que este animal mítico teria tanto características masculinas, como femininas, que pousava apenas na árvore de Paulónia e que apenas comia bambu. O elemento da fénix (*ho-o*) chegou ao Japão, importado da

---

<sup>116</sup> Ver Anexo 13.

<sup>117</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, pp. 153-156.

China Tang. A ave aparece como motivo decorativo nos períodos Asuka (552-710) e Hakuho (673-686), e ganhou cada vez mais popularidade com o desenvolvimento do Budismo Amida durante o período Heian, ligado à ideia, que esta seita em particular tinha, da ressurreição da alma<sup>118</sup>. No Japão, a fénix tornou-se um símbolo da autoridade imperial, sendo concomitantemente combinada com outros motivos, sobretudo a Paulónia, também ela um símbolo de autoridade imperial.



Figura 10: Baú Namban (pormenor), Duas fénixes, juntamente com flores de Paulónia

O interior deste Baú é, todo ele, lacado a negro, sendo que na tampa reside, ao centro, um Grou finamente executado a *maqui-e* e outros pigmentos, que poderão indicar um acrescento feito numa época posterior. Este Grou é acompanhado por um grande enrolamento naturalista de uma videira, com os seus frutos e folhas.

---

<sup>118</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 116.



Figura 11: Baú Namban (pormenor), Interior da tampa

Este Baú Namban é um dos melhores e mais curiosos exemplos da influência que a arte europeia teve no mobiliário japonês, pois aqui observam-se “inovações” como a tampa abaulada, inspirada nas dos baús e cofres que chegavam ao Japão vindos da Europa na Nau do Trato, sendo também um dos vários objetos exemplificativos da arte namban, pois congrega em si a multiculturalidade entre as artes, bem como as culturas europeia e japonesa, e a sua total fusão.

#### 4.1.2. Oratório, Museu Nacional de Kyushu



Figura 12: Oratório portátil Namban, Cedro do Japão (?), laca, madreperola e ouro; pintura ao centro, óleo s/bronze, Período Momoyama (1573-1615), 61.5 x 39.5 (fechado) x 5 cm, Museu Nacional de Kyushu, Japão

Raro e importante oratório portátil namban em madeira, muito provavelmente, de Cedro do Japão, lacado a negro, com pintura a óleo sobre uma placa de bronze, ao centro, pintura a ouro (*hira-maqui-e*) de motivos naturalistas e animais, e incrustações de madreperola.

Este oratório alberga uma composição pictórica central, executada no estilo claramente europeu, na qual podemos observar as representações da Virgem Maria, São José, São João Batista e um menino Jesus a dormir. Podemos ver a influência do design japonês nesta pintura, através da manta que cobre Jesus, onde se encontra um padrão floral tipicamente japonês, muito comum na arte namban, designado de *Karahana*.



Figura 13: Oratório (pormenor), o padrão de Karahana, na manta que cobre Jesus

Uma inscrição em latim, adorna em friso a parte de baixo da pintura, onde se lê o seguinte: *Ego dormio et cor meum vigilat* (Eu estou a dormir, mas a minha mente está acordada). Sendo uma encomenda, mais provavelmente, jesuítica, a técnica claramente europeia desta pintura em bronze, com frases em latim, espelha claramente a educação que era dada nas escolas da Companhia de Jesus no Japão, para espalhar a fé no arquipélago.

Esta pintura encontra-se emoldurada por um intrincado de padrões e frisos, pintados a ouro na laca, incrustados com madrepérola. Os elementos decorativos aqui presentes são de design tradicional japonês, mas aqui adaptados à nova religião que tinha sido introduzida neste território pelos *namban-jin*, tais como cada losango ter vários tipos de flores, entre elas o Crisântemo (*Kiku*), símbolo da Casa Imperial japonesa, aqui constatamos que foi usado para representar a realeza divina da família de Jesus.

Neste friso temos também presentes, a estilização de estrelas na forma de flores. Na arte japonesa, as estrelas são representadas através de sólidos círculos. As representações de estrelas, foram sempre vistas como sendo auspiciosas, acreditando-se que este motivo decorativo era capaz de proteger quem o usasse, e por isso, consequentemente, roupas,

estandartes de guerra, e objetos do cotidiano, apresentavam esta decoração<sup>119</sup>. As estrelas neste contexto, poderão também ser associadas à Virgem Maria, visto que é um dos atributos que lhe é muitas vezes atribuído, sobretudo na forma de um diadema. Vemos também, no meio do primeiro nível do friso, a representação de uma laranja (*tachibana*), símbolo da imortalidade, e que aqui, muito provavelmente, alude para o tema da Ressurreição.



Figura 14: Oratório (pormenor), os Crisântemos e as estrelas estilizadas em flor

Este oratório portátil namban, é dotado de duas portadas ricamente decoradas com motivos florais e animais tradicionais da cultura artística nipônica. Na portada da esquerda, podemos observar três faisões, um em pleno voo e os outros dois pousados em ramos de Glicínias (*Fuji*). O símbolo do faisão (*Kiji*), está estreitamente associado aos mitos de criação nipônicos, usado como mensageiro durante a chamada “Idade dos Deuses”, nome que designa o período antes da História escrita japonesa. A aparição desta ave, pode refletir, também, a sua associação ao Imperador, pois os faisões, quando representados na cor dourada, representam a autoridade imperial japonesa, à semelhança do Crisântemo e da Paulónia. O faisão aparece na primeira antologia poética japonesa, o

---

<sup>119</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 38.

*Manyoshu*, e permanece ainda hoje como um símbolo indissociável da Primavera e do amor, quando se houve o seu grito de chamamento do seu parceiro<sup>120</sup>, como se pode ler neste poema do *Manyoshu*.

*“Pensar pensamentos tristes repetidamente,  
Eu não sei o que dizer,  
Eu não sei o que fazer.  
Tu e eu saímos de mãos dadas  
No jardim pela manhã,  
Enquanto à noite escovamos a nossa cama  
E deitamo-nos juntos, as nossas mangas brancas sobrepostas.  
Aquelas noites duraram para sempre?  
Embora o faisão-cobre corteje a sua companheira,  
Dizem que, do pico de uma montanha oposta,  
Eu, homem que sou, se separado  
Mesmo por um único dia ou uma única noite,  
Devo ansiar por ti e sofrer - ah, porquê?  
Eu insisto nisso e o meu coração dói.”<sup>121</sup>*

---

<sup>120</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, pp. 115-116.

<sup>121</sup> “*Nemokoroni mono wo omoeba iwan sube sen sube mo nashi imo to ware te tazusawarite ashita niwa niwa ni idetachi yube niwa toko uchiharai shirotae no sode sashikaete saneshi yo ya tsuneni arikeru ashihiki no yamadori kosowa omukai ni tsumadoi suto ie utsusemi no hito naru ware ya nani sutoka hitohi hitoyo mo sakarite nagekikouran koko moeba mune koso itame soko yueni kokoro naguyato Takamado no yama nimo nu nimo uchiyukite asobiarukedo hana nomi nioite areba miru gotoni mashite omohoyu ikani shite wasuren monozo kou toumonowo*” – Original japonês, Cf. Original japonês, Cf. SEIICHI, Taki (dir.), *The Manyoshu*, Columbia University Press, 1965, p. 374 e traduzido do inglês, p. 137.



Figura 15: Oratório (pormenor), Casal de faisões pousados nos ramos de Glicínias

As glicínias eram uma planta muito popular no Japão, sobretudo entre a aristocracia desde a Era Heian. Na arte pictórica iconográfica, este motivo decorativo encontra-se estreitamente associado ao templo Kofukuji e ao santuário de Kasuga em Nara, ligados ao clã Fujiwara, e por isso também um símbolo de poder<sup>122</sup>. Na sabedoria tradicional de folclore nipónico, acredita-se que esta planta tem o poder de afastar demónios.

Na porta da direita, podemos constatar a existência de dois rouxinóis, inseridos numa paisagem rica de flores de crisântemo e gentiana. O rouxinol (*uguisu*) é um pássaro muito celebrado no Japão pelo seu cantar, tendo sido imortalizado tanto nas tradições artísticas, como nas literárias<sup>123</sup>, e juntamente com os crisântemos e as flores de Gentiana, projetam, mais uma vez, um símbolo de poder da realeza divina dos quatro santos representados na pintura.

---

<sup>122</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 67.

<sup>123</sup> *Idem*, pp. 112-113.



Figura 16: Oratório (pormenor), Casal de rouxinóis entre as flores de Gentiana e Crisântemos

Este Oratório-portátil Namban é um dos melhores e mais curiosos exemplos da influência que a arte europeia, e o Cristianismo, tiveram no Japão, pois aqui observam-se elementos do catolicismo ocidental, como as representações de Maria, Jesus, José e João Batista, com técnicas de pintura europeias, aprendidas pelos nativos graças às escolas instituídas pela Companhia de Jesus. Esta peça é também um símbolo de um período ímpar da História nipónica, o século *Krisihitan*, e de uma religião que, apesar de ser proibida e perseguida mais tarde, sobreviveu, permanecendo ainda hoje nos lugares onde os portugueses tiveram maior influência no arquipélago japonês.

#### 4.1.3. Medalha de Bronze com representação da Virgem Maria, Museu Nacional de Tóquio



Figura 17: Medalha com representação da Virgem Maria, bronze, Período Momoyama a Edo (final do século XVI e inícios do XVII), 9.5 x 6.1 cm, Museu Nacional de Tóquio (inv. C-707)

Rara medalha de bronze com a representação gravada da Virgem Maria sem pecado original. Nesta peça, datada dos finais do século XVI e inícios do XVII, podemos observar uma Virgem Maria de feições asiáticas com traje típico das freiras budistas<sup>124</sup>, auréola solar, pisando na lua e rodeada de nuvens estilizadas ao estilo japonês, com o sol representado no canto superior esquerdo, e a lua no direito, símbolos marianos.

No ano de 1614, o Xogunato Tokugawa proibiu a prática do Cristianismo no Japão, por temer a perda de controlo sobre as massas, que cada vez mais se estavam a converter a esta religião, sendo que muitos padres jesuítas estrangeiros, e cristãos nativos, foram perseguidos e executados. Recusando-se a desistir da sua fé, muitos cristãos continuaram

---

<sup>124</sup> Ver Anexo 14.

com os seus rituais e práticas às escondidas, e a camuflarem-se, ficando conhecidos para a história como *Kakure Kirishitan* (“Cristãos escondidos”).

Para isto, mascararam estátuas em porcelana, e pinturas, da Deusa Budista da misericórdia Kannon, por exemplo, tonando-a na Virgem Maria. Sendo esta medalha dos finais do século XVI, e inícios do XVII, quando esta proibição ainda não estava em vigor, é provável que os jesuítas da missão do Japão já utilizassem algumas formas da cultura japonesa para descrever alguns elementos do catolicismo, como Maria Kannon.

Pelas suas vestes budistas, e a sua pose semelhante ao de representações mais tardias de Amaterasu<sup>125</sup>, principal divindade do panteão xinto, deusa do sol e, no século XVI, estreitamente associada a Kannon<sup>126</sup>, esta medalha emana uma verdadeira fusão entre a religião cristã, o Budismo e o Xintoísmo. Pela sua datação e raridade, deverá ser a peça mais antiga a juntar estas três religiões. De facto, existem histórias, sobretudo de folclore, acerca da deusa Kannon, muito semelhantes às histórias de milagres e salvamentos sobrenaturais que estão atribuídas à Virgem Maria, tal como esta do *Konjaku Monogatari Shu*.

*“Em tempos antigos, ali vivia a filha de uma família com posses consideráveis, apesar do seu nome nunca ter sido registado. A mulher era de figura bela, mas desde que nasceu, não era capaz de falar. Os seus pais lamentavam constantemente este infortúnio, e o facto de não poderem fazer nada para a ajudar. Durante algum tempo suspeitaram que deveria ser alguma maldição dos Deuses ou um acto de um espírito maligno. Então eles rezaram aos Deuses e a Buda, e chamaram um padre nobre para rezar e curar a sua filha, mas ela permaneceu incapaz de falar à medida que ia crescendo. Com o tempo, os seus pais negligenciaram-na, deixando-a aos cuidados da ama de leite. E assim, os seus pais faleceram, um a seguir ao outro.*

*A ama tinha cada vez mais pena dela, e lamentava a sua incapacidade, e pensou:*

*- Tenho de a ajudar a casar para ter filhos para a sua vida futura. Como ela é bela de figura, algum dia, um homem poderá aparecer e tomá-la como esposa.*

*Em lágrimas, a ama falhou com a mulher sobre esta situação e conseguiu fazê-la entender. Então, um dia, a ama apresentou-a casualmente a um cortesão de nível elevado,*

---

<sup>125</sup> Ver Anexo 15.

<sup>126</sup> Cf. FRYDMAN, Joshua, *The japanese myths, a guide do Gods, Heroes and Spirits*, Thames&Hudson, 2022, p. 40.

*que era belo e gentil. A partir daí, o cortesão visitava a mulher, dia após dia. Porque ele a achava muito bela, ele amava a mulher e queria estar ao lado dela para sempre. Ele falava com ele sobre tudo, mas ela nunca respondeu, portanto ele pensou que ela seria apenas tímida. Mas quando a viu a tentar falar e os seus olhos a encherem-se de lágrimas, ele percebeu que ela deveria ser incapaz de falar. Apesar de ainda a amar, ele vinha para a visitar cada vez menos vezes, porque agora ele sabia da sua incapacidade. A mulher sentiu-se terrivelmente triste. E então, foi-se embora, não deixando qualquer rasto para trás.*

*Quando o cortesão foi a casa dela, viu que estava vazia. Agora que ela se foi, ele lembrou-se da sua imagem com carinho e ficou preocupado. Sentindo saudades, ele procurou-a por todo o lado, mas os seus esforços foram em vão. Ele passou o seu tempo em lágrimas. A mulher tinha ido para o templo Ishiyama visitar um monge que era parente da sua ama de leite. Com ela levou uma aia e uma criada. Aí, ela pensou, tornar-se-ia numa freira, confinando-se no salão com a estátua de Kannon. Ela rezou:*

*- Eu sei que Kannon ouve, e que, entre todos os Budas, rapidamente concede desejos difíceis. E por isso, eu rezo, por favor livrai-me da minha enfermidade. Se não me conseguídes salvar devido aos maus atos da minha vida passada, então morrerei imediatamente. Se for esse o caso, por favor salva-me na minha próxima vida.*

*Enquanto ela estava confinada no templo e a rezar desta maneira durante vários dias, um mestre-sacerdote veio da torre Este do Monte Hiei. Ele era um excelente praticante de rituais ascéticos. Nesse tempo, todas as pessoas respeitavam-no e seguiam os seus ensinamentos. Quando ele visitou o templo Ishiyama e, no seu salão, viu a mulher que não conseguia falar, perguntou:*

*- Posso perguntar quem és tu? E porque te estás a confinar aqui?*

*Como a mulher não conseguia falar, ela explicou-lhe a sua situação escrevendo numa folha de papel. O mestre-sacerdote disse:*

*- Irei tentar ajudar-te a falar. A ajuda virá através das bênçãos de Kannon para todos os seres vivos.*

*Por escrito, a mulher expressou, mais uma vez, a sua felicidade. O mestre-sacerdote proclamou as suas preces em forma de cântico, devoto perante a estátua de Kannon, durante três dias e três noites sem parar. Mas nenhum efeito foi notado e o mestre-*

sacerdote ficou irritado e rezou chorando. Então, enquanto ele continuava a rezar, a mulher vomitou durante cerca de duas horas. Depois disso, ela tornou-se capaz de falar, mas não articuladamente. Mas, pouco depois, ela conseguiu ser capaz de falar como uma pessoa normal. Um espírito maligno tinha-a impedido de falar.

Em lágrimas, a mulher fez uma vénia profunda ao mestre-sacerdote e, em agradecimento, ofereceu-lhe um rosário com contas de cristal, que ela tinha há vários anos. Após aceitar o rosário, o mestre-sacerdote retornou ao seu templo na montanha.

Enquanto a mulher permanecia ainda no templo Ishiyama, o cortesão, que tinha procurado em vão por ela, experienciou uma epifania religiosa, que tinha surgido de repente no seu coração. E por isso, foi visitar locais sagrados. Quando ele foi ao salão central do templo do Monte Hiei, fez uma visita ao mestre-sacerdote, que ele conhecia. Foi-lhe dada comida e ele estava a descansar quando reparou no rosário de contas de cristal pendurado na parede. Imediatamente ele perguntou ao mestre-sacerdote:

- Onde arranjastes este rosário?

O mestre-sacerdote respondeu:

- Foi-me oferecido quando curei uma mulher que não conseguia falar e que se tinha confinado no templo Ishiyama.

Quando o jovem ouviu acerca da mulher que não conseguia falar, sentiu-se perturbado no seu coração e perguntou por mais detalhes. Então, ele soube da história completa. Depois de a ouvir, ele soube sem sombra de dúvida, que esta era a mulher pela qual andou á procura. Com um coração alegre, ele apressou-se de volta a Quioto.

Pelo caminho, ele visitou o templo Ishiyama e procurou pela mulher. Apesar de primeiro ela ter tentado esconder a sua identidade, quando o homem falou insistentemente acerca do seu passado, ela viu que o seu coração era genuíno. Finalmente, eles estavam de novo juntos. Ambos choraram, e falaram acerca destes últimos anos, tendo depois regressado a Quioto juntos. Trocaram votos profundos, tornaram-se marido e mulher, e viveram juntos. Eles perceberam que tudo isto tinha sido concedido através das bênçãos de Kannon, e por isso entregaram-se fervorosamente ao serviço a Kannon, com todo o seu coração

*Disto podemos perceber quão maravilhosas são as bênçãos da misericordiosa Kannon. E assim é a história, como nos foi passada*”<sup>127</sup>

Daqui, podemos ver como uma história do século doze, poderá ter servido para os jesuítas pregarem o seu ministério mais eficazmente. Ao aculturarem-se ao ponto de trazer para o cristianismo, partes das religiões já existentes no arquipélago nipónico, como o Budismo e o Xintoísmo, a Companhia de Jesus teve na missão do Japão, o seu maior sucesso. Este povo, o mais culto e literado do mundo á época, viu durante esta época, uma inovação ímpar nas suas artes, da qual esta medalha de bronze é apenas um exemplo.

---

<sup>127</sup> Traduzido do inglês. Cf. KORIYAMA, Naoshi e ALLEN, Bruce (trad.), *Japanese Tales from times past*, Tuttle Publishing, 2015, pp. 96-98.

#### 4.1.4. Cruz Namban, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa



Figura 18: Cruz Namban, Cobre negro, decorações a buril sobre folha de ouro, Período Momoyama a Edo (final século XVI, inícios do XVII), 3.6 x 1.2 cm, fotografia de José Pessoa, MNAA-Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (inv. 1057), © DGPC

Rara cruz namban de pequenas dimensões, executada em liga de cobre, denominada de cobre negro pelos jesuítas, decorada a buril sobre folha de ouro de ambos os lados, sem sinais de nela ter sido fixada a imagem de Cristo Crucificado, pertencente à coleção do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, e datada dos finais do século XVI, e inícios do XVII.

No reverso, podemos observar a presença de elementos tradicionais do design japonês que foram usados pelos jesuítas, que os conectaram ao Cristianismo, e sobretudo às figuras de Jesus e de Maria. Elementos como o Pinheiro (*matsu*), uma árvore aqui estilizada, no Japão é uma das plantas consideradas virtuosas, um símbolo tanto do Inverno, como do Ano Novo, e o principal símbolo de desejo de uma longa vida, e até,

de imortalidade<sup>128</sup>. Aqui, o elemento arbóreo do Pinheiro encontra-se juntamente com o Trevo do Japão (*Hagi*), símbolo da estação do Outono e da efemeridade da vida<sup>129</sup>. Estes elementos conjugam-se, também, com as borboletas, que de acordo com a tradição nipónica, representam as almas dos mortos, e por isso podem ser considerados, também, símbolos de ressurreição neste contexto de Cristianismo.

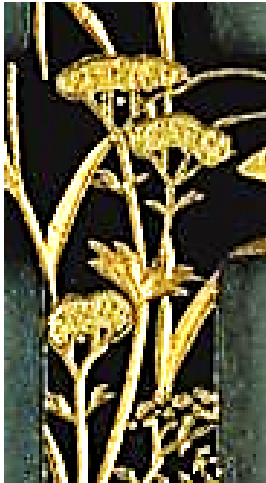


Figura 19: Cruz Namban (pormenor) o motivo decorativo do Pinheiro



Figura 20: Cruz Namban (pormenor), o Trevo do Japão

No anverso podemos notar a presença de elementos naturalistas alusivos à Eucaristia como são as uvas e as parras, símbolos do sangue de Cristo. É de se notar a adoção de uma característica única da arte japonesa, e asiática, que é o uso de símbolos com um dado significado nas representações artísticas, como neste caso que em vez de se utilizar a imagem de Cristo Crucificado, faz-se a utilização de símbolos iconográficos que simbolizam esse mesmo momento. Neste lado do Crucifixo podemos também observar a borboleta, símbolo, também, do amor filial.

---

<sup>128</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, pp. 61-62.

<sup>129</sup> *Idem*, pp. 73-74.

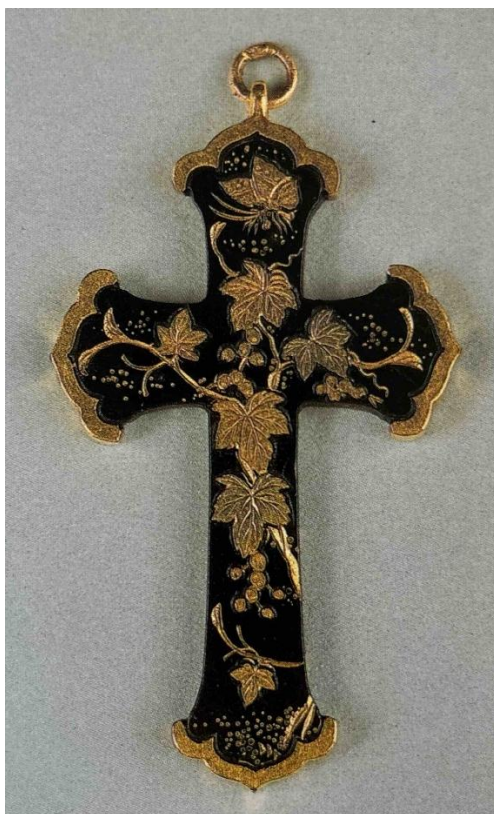


Figura 21: Cruz Namban (anverso), destaque para as uvas, as parras e a borboleta

Na *História da Igreja do Japão*, do Padre Cosme Torres, já havia referência ao envio destas cruzes de cobre negro para a Europa, que eram à época já consideradas raras. Estes tipos de cruz continuam a ser dotadas de uma certa raridade mesmo nos dias de hoje, considerando que os próprios museus não têm um grande número nas suas coleções. Fora a coleção do Museu Namban Bunkakan de Osaka, esta é uma das únicas que se conhece, adquirida por mecenato aos descendentes de Carlos Eugénio Correia da Silva, Conde de Paço d'Arcos e Governador de Macau (1876-1879), onde era também sua competência desempenhar o cargo de ministro plenipotenciário, junto da corte nipónica<sup>130</sup>.

---

<sup>130</sup> Cf. MENDES PINTO, Maria Helena (coord.), *Arte Namban*, Catálogo Fundação Oriente, 1990.

#### 4.1.5. Arca, Rijksmuseum, Amesterdão



Figura 22: Arca Namban, Período Edo (1630-1640), madeira, laca, ouro, bronze, cobre e madrepérola, 63.5 x 144.5 cm, Rijksmuseum, Amesterdão (inv. AK-RAK-2013-3)

Esta arca de grandes dimensões é um dos melhores exemplos das lacas de exportação japonesas no final do Período Namban e do século *Kirishitan*. Encomendada para o mercado dos Países Baixos, foi trazida para a Europa pela VOC (Vereenigde Oost-Indische Compagnie), a Companhia neerlandesa das Índias Orientais. É executada em madeira, muito provavelmente de Cedro do Japão, lacada a negro, e decorada com pinturas relevadas (*taca-maqui-e*) a ouro, e folhas de cobre. As montagens são em cobre, douradas com recurso ao fogo.

A maior parte das cenas aqui representadas, vêm sobretudo da literatura clássica japonesa, como o *Genji Monogatari*, e o *Conto dos Irmãos Soga*, que conta a sua busca por vingar a morte do seu pai. Estas representações encerram-se numa moldura decorada com frisos de *Karakusa*, o padrão das sete jóias, e decorações em madrepérola. O interior encontra-se completamente lacado a negro, e no interior da tampa pode-se observar uma cena do *Conto dos Irmãos Soga*, emoldurada por dois dragões em relevo e, também, por

frisos de madrepérola. É de notar-se que os cavalos aqui representados são aqueles que vinham no *Kurofune* trazidos pelos portugueses.



Figura 23: Interior da Tampa (pormenor)

A grande variedade do jogo de sombras na decoração foi conseguida através da polvilhação de pó de ouro e prata de diferentes tipos e cores, na laca ainda húmida. Formas cortadas de folhas de ouro, prata e de madrepérola foram então incrustadas. Muitos motivos decorativos como as figuras humanas, as árvores e as arquiteturas, foram executados em alto-relevo antes que a camada de laca com o ouro e a prata fosse aplicada. No exterior da tampa, encontra-se uma cascata feita a partir de partes individuais de bronze em relevo.

Artes decorativas com esta elevada qualidade técnica, tinham o seu principal centro de produção na capital imperial Quioto, onde ainda hoje se encontra uma grande e longa tradição de se produzir objetos lacados de alta qualidade como este, para a família imperial e as elites guerreiras que governavam de facto o país. Na coleção do clã

Tokugawa, que governou o país entre 1614 e 1868, existe um conjunto encomendado para uma cerimónia de matrimónio, onde está presente uma arca semelhante a esta<sup>131</sup>.

Esta arca é um dos símbolos do final do período de presença dos missionários em solo japonês, bem como os próprios comerciantes estrangeiros, antes do Japão ter expulsado todos os *namban-jin*, tendo os neerlandeses ficado com o exclusivo do comércio com o arquipélago até aos finais do século dezanove. Por isso, pode inserir-se na arte namban, pois além disto, tem presente um dos produtos que os portugueses descarregavam no porto de Nagasaki a cada dois anos, isto é, os cavalos de grande porte.

---

<sup>131</sup> *Op. cit.* CAMPEN, Jan Van, *Asian Export Art*, in CLARKE, Philip (ed.) e RICHARDS, Lynne (trad.), *Asian Art*, Rijkmuseum, Amesterdão, 2014, pp. 254-257.

## 4.2. Peças de coleções privadas

### 4.2.1. Baú Namban, Coleção privada



Figura 24: Baú Namban, Cedro do Japão, laca, madrepérola, ouro, cobre e latão, Período Momoyama (1573-1615), Dim.: 92,7 x 52,5 x 60,3 cm, fotografia por J. Krull, Coleção privada

Baú namban de grandes dimensões de formato retangular e com tampa abaulada articulada executado em madeira de cedro do Japão (*Cryptomeria japonica*). Pela sua decoração, pode-se datar esta peça como pertencendo aos finais do século XVI, inícios do XVII.

Lacado a negro (*urushi-e*), este baú, de forma claramente europeia, encontra-se decorado a *hira-maqui-e*<sup>132</sup> com incrustações de madrepérola (*raden*), duas técnicas características das lacas de exportação japonesas do período Namban (1573-1639)<sup>133</sup>. As montagens tanto das pegas, cantoneiras, dobradiças, como dos espelhos das fechaduras e aldrabas são em latão.

A nossa atenção volta-se, quase que instantaneamente, para a tampa em forma de cúpula onde se destacam três composições pictóricas divididas por molduras retangulares

<sup>132</sup> Pintura a ouro sem relevo. Se a composição pictórica possuir relevo chamar-se-á *taca-maqui-e*.

<sup>133</sup> Cf. IMPEY, Oliver e JORG, Christiaan, *Japanese Export Lacquer 1580-1850*, Hotei Publishing, Amesterdão, 2005, p. 78.

feitas em madrepérola fazendo uso de padrões geométricos de flores (*Karahana*) estilizadas juntamente com o padrão das sete joias, que significam proteção e sorte no matrimónio, e os famosos enrolamentos de *Karakusa*. Na primeira cena podemos observar dois coelhos (*Usagi*), que pelas diferenças do focinho, se pode distinguir um macho e uma fêmea, envoltos em ramos de flores de cerejeira (*Sakura*), Campainhas (*Asagao*), Cravo-da-Índia (*Choji*) e com a presença de uma Borboleta (*Chocho*). Na segunda cena estão representados uma Corça (*Shika*), inserida numa paisagem de Bambú alto (*Take*), Bordo do Japão (*Momizi*) e a flor Clematis (*Tessen*). Na terceira cena encontra-se um veado macho, que por cima tem representado flores de cerejeira, ramos de Cabaceiro (*Hyotan*) e Glicínias (*Fuji*).

A parte da frente do contentor, encontra-se dividida em três cenas separadas por molduras retangulares, decoradas com padrões geométricos em madrepérola. Na primeira cena podemos encontrar novamente o motivo das borboletas, sendo que estas duas se encontram menos estilizadas do que a que está representada na tampa, juntamente com as flores de Gentiana (*Rindo*), o Cravo Singelo (*Nadeshiko*) e, também, o Cravo-da-Índia. A segunda cena tem representado, mais uma vez, o Bordo, o Trevo do Japão (*Hagi*) e o Bambu. A terceira cena mostra-nos representações de Glicínias, Sakura e a erva de bambu (*Sasa*).

Na traseira do baú, também dividida em três partes, podemos encontrar representações de Cabaceiro, flor Clematis e Campainhas. As laterais estão dotadas de pegadas decoradas com enrolamentos de *Karakusa* e de pequenos círculos que representam os motivos estilizados das estrelas, símbolos de proteção. O suporte destas pegadas foi concebido na forma de um Crisântemo, comum nas lacas namban desta tipologia. Estas laterais encontram-se profusamente decoradas com os motivos da árvore de Paulónia (*Kiri*), a Laranjeira (*Tachibana*), Bambú, Cameleiras (*Tsubaki*), flores de Gentiana e Crisântemos.

O interior é totalmente lacado a negro, com o grande destaque a ir para a pintura que se encontra na zona da tampa, um enrolamento de grandes dimensões da flor Clematis.

Estes motivos decorativos apontam-nos para o uso que terá sido dado a este baú e a ocasião para a qual terá sido encomendado, sendo certo que foi para comemorar um matrimónio ou para o armazenamento de ervas de uso medicinal. O símbolo do coelho de

orelhas longas e pontiagudas, muito popular durante o período Momoyama e inícios do período Edo, de influência indiana e chinesa, está ligado com o poder da lua, onde estes animais viveriam e onde se dizia produzirem o elixir da imortalidade<sup>134</sup>. As borboletas na cultura japonesa são consideradas como símbolos das almas dos vivos e dos mortos, ligadas à alegria e felicidade conjugal, quando aparece neste tipo de objetos transforma-se num símbolo de desejo para que o casal possa renascer junto na vida após a morte<sup>135</sup>.



Figura 25: Representação de par de Borboletas (pormenor)

Figura 26: Representação do coelho de orelhas longas, macho e fêmea (pormenor)



A representação de árvores de cerejeira e a sua flor é um dos motivos decorativos mais adorados do Japão, desde o Período Heian (794-1185), quando se começou a fazer festas entre a aristocracia com o principal objetivo de as apreciar. Tal como o seu florescer breve, as flores de Sakura são símbolo da efemeridade da vida, e a sua semelhança com as nuvens do céu e a associação que se faz das suas pétalas à neve, veio capturar a gramática ornamental dos artistas no que toca às metáforas que envolvem a temática do amor<sup>136</sup>. As campainhas são um símbolo medicinal, visto a planta não ser nativa do território nipónico e ser uma importação para fins medicinais desde o período Nara (710-794)<sup>137</sup>. O Cravo-da-Índia, introduzido no Japão via China no início da época Heian, era

<sup>134</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 156.

<sup>135</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>136</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>137</sup> *Idem*, p. 90.

usado como uma erva aromática e na medicina tradicional nipônica, para o alívio da dor, cura de infecções e problemas gastrointestinais<sup>138</sup>.



Figura 27: Representação dos ramos da árvore de cerejeira



Figura 28: Representação do Cravo-da-Índia (pormenor)

Os veados são um motivo decorativo de influência chinesa que o Japão obteve via Coreia. Aparece nas lendas taoistas como sendo o único animal capaz de encontrar o cogumelo da imortalidade (*Lingzhi*), vivendo até uma idade muito avançada. Associado à longevidade, este animal na cultura japonesa é considerado o mensageiro dos deuses Fukurokuju e Jurojin<sup>139</sup>. Uma representação de um veado juntamente com uma planta ou árvore outonal como o Bordo do Japão simboliza o amor<sup>140</sup>.

<sup>138</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 51.

<sup>139</sup> Dois dos sete deuses da fortuna (*schichi fukujin*).

<sup>140</sup> *Idem*, p. 129.



Figura 29: Representação dos veados, macho e fêmea (pormenor)

O bambu alto é um motivo decorativo de origem chinesa taoista que simboliza o vazio devido à sua natureza oca, o que no Extremo Oriente tem uma conotação positiva pois é associado à figura do homem culto que tem sempre sede de conhecimento. As ervas de bambu são um motivo pouco usado na arte japonesa, contudo é muito popular nos *mon*<sup>141</sup> dos clãs samurai.



Figura 30: Representação do Bambú alto (pormenor)

O Bordo do Japão é um dos motivos decorativos mais recorrentes na arte japonesa, e tema de poemas desde a era Nara, foi extensamente referido nas antologias poéticas mais famosas do Japão, o *Manyoshu* e o *Kokinshu*<sup>142</sup> como se pode verificar pelo seguinte exemplo, um poema composto pela imperatriz Jito (645-703) aquando da morte do seu predecessor, o imperador Tenmu (c. 631-686).

---

<sup>141</sup> Brasão de família.

<sup>142</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 54.

“Oh, a folhagem de outono  
Da colina de Kamioka! Que o  
Meu bom Senhor e Soberano  
Veria à noite  
E pergunte pela manhã.  
Naquela mesma colina, de longe  
Eu olho, imaginando  
Se ele vê-la-ia hoje,  
Ou pergunta amanhã.  
Tristeza que sinto à noite,  
E a dor de partir o coração pela manhã  
As mangas do meu manto de pano grosseiro  
Nunca estão secas nem por um momento.”<sup>143</sup>



Figura 31: Representação do Bordo do Japão

A flor de Gentiana encontra-se associada à estação do Outono. Encontrada nas áreas mais profundas e montanhosas do Japão, quando aparece juntamente com o motivo do bambu cria-se uma composição pictórica que se denomina de *Sasarindo*, que está associado aos dois ramos do clã Minamoto<sup>144</sup>. O Cravo-Singelo é associado ao fim do Verão e início do Outono, sendo que pertence, também, ao grupo das sete ervas do outono. A sua aparência modesta originou uma expressão usada no Japão para descrever as

---

<sup>143</sup> “Yasumishishi waga Ōkimi no yū sareba meshitamaurashi  
akekureba toitamaurashi Kamioka no yama no momiji wo  
kyō mokamo toitawamashi asu mokamo meshitawamashi  
sono yama wo furisakemitsutsu yū sareba atani kanashimi  
akekureba urasabikurashi aratae no koromo no sode wa  
hiru toki mo nashi.” – Original japonês, Cf. SEIICHI, Taki (dir.), *The Manyōshū*, Columbia University Press, 1965, p. 322 e traduzido do inglês, p. 18.

<sup>144</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 78.

mulheres que personificavam os valores tradicionais do *Yamato* (Japão antigo) – *yamato nadeshiko*<sup>145</sup>.



Figura 32: Representação das flores de Gentiana (pormenor)



Figura 33: Representação do Cravo-Singelo (pormenor)

O Trevo do Japão é uma erva selvagem que cresce nas montanhas e nos campos. No Japão antigo os seus galhos eram usados em cerimónias quando um indivíduo atingia a sua maioridade e é usado como um símbolo metafórico da vida efémera na arte e poesia japonesa<sup>146</sup>.

*“Em casa as flores de hagi do outono  
Florescem no brilho da noite  
Foi nesse momento  
Eu podia ver a sua forma radiante!”*<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 99.

<sup>146</sup> *Idem*, p. 73.

<sup>147</sup> Poema da aristocrata e poetisa *waka* Ōtomo de Tamura (c. 695-650) para a sua irmã Ōtomo de Sakanoé:

*“Waga yado no aki no hagi saku yukage ni ima mo miteshiga imo ga sugata wo”*. – Original japonês, Cf. SEIICHI, Taki (dir.), *The Manyoshu*, Columbia University Press, 1965, p. 370 e traduzido do inglês, p. 129.



Figura 34: Representação do  
Trevó do Japão (pormenor)

As Glicínias foram inicialmente plantas selvagens de montanha que cresciam enroladas a outras árvores. Ganhou fama durante o período Heian entre a aristocracia e é ainda hoje um dos motivos florais mais apreciados na arte japonesa, sendo também um motivo muito popular entre os clãs tradicionais japoneses que o adotaram como seu *mon*<sup>148</sup>.



Figura 35: Representação das Glicínias (pormenor)

---

<sup>148</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 67.

O Cabaceiro simboliza, de uma maneira, os sábios taoistas chineses (*sennin*), e por isso este motivo é considerado como representativo dos credos do Tao. A sua forma de cabaça é um símbolo alusivo ao Céu e à Terra, e o seu fruto a ressurreição e imortalidade<sup>149</sup>. A flor Clematis simboliza o início do Verão e era, também, um motivo muito popular na heráldica dos clãs japoneses<sup>150</sup>.



Figura 36: Representação do grande enrolamento da flor Clematis no interior da tampa

A Paulónia é uma árvore introduzida em território nipónico via China e Coreia. A sua madeira é leve e resistente, e por isso, usada no fabrico de mobiliário, sobretudo baús e roupeiros de alguém prestes a casar. Símbolo da família imperial, a par do Crisântemo, desde a época Heian, foi também adotado como *mon* do clã Toyotomi pelo *Kanpaku*<sup>151</sup> Hideyoshi no século XVI. Mais tarde foi adotado como o símbolo do povo japonês, ganhando uma grande variedade nas suas representações<sup>152</sup>.

---

<sup>149</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 80.

<sup>150</sup> *Idem*, p. 76.

<sup>151</sup> Regente.

<sup>152</sup> *Idem*, pp. 57-59.



Figura 37: Representação dos ramos da árvore de Paulónia

A Laranja, desde a antiguidade é considerada um fruto auspicioso na China, Coreia e Japão, sendo protagonista em lendas folclóricas e da mitologia japonesa nos *Nihongi* e nos *Kojiki*. Na cultura japonesa este fruto é comumente associado a práticas medicinais e de feitiçaria<sup>153</sup>.

*“Também o imperador despachou Tadima-mori, o ancestral do murazi de Miyake, para a terra de Toko-yo para ir buscar o fruto da árvore da fragrância eterna.*

*Então Tadima-mori finalmente chegou àquele país e colheu o fruto da árvore, oito ramos com folhas e oito ramos sem folhas.*

*Mas enquanto os trazia, o imperador morreu.*

*Dividindo os ramos, Tadima-mori presenteou a imperatriz com quatro ramos com folhas e quatro ramos sem folhas e colocou quatro ramos com folhas e quatro ramos sem folhas no túmulo do imperador.*

*Segurando o fruto em suas mãos, ele gritou e chorou, dizendo:*

*“Eu trouxe o fruto da árvore da fragrância eterna da terra de Toko-yo!”*

*Por fim, enquanto gritava e chorava, morreu.*

*A árvore da fragrância eterna é a tatibana de hoje.*

*Os anos deste imperador foram cento e cinquenta e três.*

*O seu túmulo está na planície de Mi-tati-no em Sugapara.*

---

<sup>153</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, pp. 56-57.

*Também na altura da morte da sua imperatriz Pibasú-Pime-no-Mikoto, a Isiki-tukuri e a Panisi-be foram estabelecidas.*

*Esta imperatriz foi sepultada no túmulo de Terama em Saki.”<sup>154</sup>*



Figura 38: Representação da Laranjeira (pormenor)

As camélias são flores com uma grande variedade e interesse no Japão desde tempos imemoriais. As suas sementes, raízes e folhas eram aplicadas na produção de óleos e pigmentos. A camélia é um motivo muito popular, aparecendo profusamente em porcelanas, têxteis, pinturas e lacas<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> Traduzido do inglês. Cf. PHILLIPI, Donald, *Kojiki*, Princeton University Press e Tokyo University Press, 1969, pp. 226-227. Conto do 2º livro que compõe os *Kojiki* (contos das coisas antigas), acerca de um descendente de um chefe de aldeia (*murazi*), Tadima-mori, encarregue pelo imperador Suinin (r. 29 a.C-70 d.C.- tradicional), de ir buscar o fruto da árvore da fragrância eterna, que seria uma Laranjeira.

<sup>155</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 47.



Figura 39: Representação de  
Cameleira (pormenor)

Em suma, neste baú podemos observar como os motivos tradicionais japoneses foram extensivamente usados na decoração destas peças de exportação para a Europa. Motivos estes que são transversais a todas as suas produções artísticas, que vão desde a literatura de carácter folclórico e mitológico e antologias poéticas, a composições pictóricas nos objetos do quotidiano e nos edificadados templários e palacianos, bem como a mistura que deu origem à arte Namban, com esta decoração aplicada num objeto de forma europeia.

#### 4.2.2. Caixa-Escritório, São Roque Antiquidades e Galeria de Arte, Lisboa



Figura 40: Caixa-Escritório Namban, Cedro do Japão, laca, madrepérola, ouro e latão, período Momoyama (1573-1615) Dim.: 45,0 x 32,0 x 25,0 cm, fotografia por J. Krull, São Roque Antiquidades e Galeria de Arte

Extraordinário escritório Namban de formato rectangular e com uma tampa articulada em madeira que atribuímos a criptoméria, executado nos finais do século XVI ou início do XVII. A tampa dá acesso ao contentor para material de escrita e, por debaixo, uma gaveta que permite armazenar documentos. Lacada a negro (*urushi*) esta caixa, que segue os moldes das arcas ibéricas contemporâneas, é decorada a ouro (*maqui-e*) com incrustações em madrepérola (*raden*), características usuais do trabalho japonês da época. As montagens tanto das pegas, cantoneiras, dobradiças, como dos espelhos de fechadura e aldoba, são em latão dourado a azouge.

Chama-nos logo a atenção a tampa do escritório, onde se destaca reserva de grandes dimensões polilobulada, que encerra cena vegetalista e onde sobressai um exuberante casal de tartarugas (*Kame*) - animais que viveriam até uma idade muito avançada, crescendo-lhes uma longa cauda branca que exalaria vapores capazes de criar joias sagradas<sup>156</sup> – e que apresentam carapaças com um padrão de hexágonos designado

---

<sup>156</sup> *Op. cit.*, BAIRD, Merrily, Symbols of Japan: thematic motifs art and design, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 168.

*Kikko-mon*, que teve origem no período Nara (710-794), com pássaros ou flores (*Karahana*) desenhados no seu interior.

Estes testudines, que emergem da água, estão ladeados por um frondoso *acer palmatum* ou *bôrdo* nipónico (*Momizi*) com um cuco (*Hototogisu*) pousado e uma laranjeira (*Tachibana*). O restante quadro é preenchido por círculos intrincados, com as zonas de interseção preenchidas com madrepérola, desenhando uma estrela centrada numa pequena flor. Este interessante padrão geométrico vai-se repetir na frente do escritório. O rebordo – tal como as ilhargas e o tardez - está delimitado por moldura larga periférica de círculos e semicírculos decorados com elementos florais estilizados sobre fundo de laca negra, intercalados com madrepérola decorada com pequenos quadrados desenhados a ouro.



Figura 41: Tamba da caixa-escritório com a representação das tartarugas

A decoração da frente deste móvel está dividida em duas partes, ambas limitadas por uma cercadura e que correspondem ao contentor e à gaveta. Na parte superior, duas reservas polilobadas, cercadas por um friso de madrepérola e separadas por um exuberante espelho de fechadura. A da direita está ornamentada com duas codornizes (*uzura*) junto à planta da flor Gentiana (*rindo*), ambos símbolos associados ao Outono. A outra está preenchida com laranjeira (*Tachibana*) e, o que parece ser o rouxinol japonês (*uguisu*) - muito associado à prosa e poesia japonesa, o canto deste pássaro está

relacionado com o Novo Ano, como se pode ler no seguinte excerto do capítulo *Hatsune*, do famoso *Genji no Monogatari* (O Conto de Genji)<sup>157</sup>.

(...) E assim renovavam os seus votos de se amarem para sempre, pois devia ser o dia do rato, propício aos votos para mil Primaveras de felicidade.

Quando o Genji chegou aos aposentos da filha, as pequenas pajens e as jovens que a serviam brincavam na colina do jardim, no meio de grande alvoroço arrancando as raízes de um pinheiro. Do Pavilhão do Noroeste, a dama de Akashi enviara cestos e caixas com presentes e guloseimas. O rouxinol empoleirado num soberbo ramo de pinheiro de cinco pontas parecia especialmente significativo.

*Durante muitos anos*

*Os meus olhos cansados*

*Contemplaram o pinheiro*

*Na esperança de ouvir*

*O primeiro canto do rouxinol (...)*<sup>158</sup>



Figura 42: Representação do rouxinol (pormenor)

<sup>157</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 112.

<sup>158</sup> *Op. cit.*, SHIKIBU, Murasaki, *O Romance do Genji*, Vol. 2, Relógio D'Água Editores, 2ª edição, 2008, pp. 244-245.

Nas ilhargas, o campo é preenchido à direita por laranjeira e flor Gentiana e, à esquerda, pela árvore de Paulónia (*Kiri*), numa alusão à casa imperial nipónica e à Primavera. O tardoiz é também decorado com um longo ramo de Paulónia.

O interior do escritório é lacado a negro. Na tampa, pérgola desenhada a ouro, onde cresce uma cameleira (*Tsubaki*), arbusto que simboliza o inverno no calendário floral tradicional japonês. A complementar este quadro, um gafanhoto (*Korogi*) - animal de estimação popular no Japão, muitas vezes representado em lacas – um grou (*Tsuru*), alegoria de longevidade, também associado ao Ano Novo e, mais uma vez, o cuco.

As montagens douradas a azougue estão repletas de motivos vegetalistas na sua decoração. A fechadura segue o modelo europeu de aldraba e o escudete é ovalado. Têm ornamentação incisa e contornos ondulantes.

O realce dado às tartarugas prende-se com o facto de nas tradições Hindu, Taoista, Confucianista e Budista, este quelónio ajudar à evolução do mundo. Dada a sua longevidade, é associado ao paraíso taoista, o Monte Horai e ao Palácio Aquático do deus-dragão, rei dos mares. São representados nos contos de folclore japonês como o de *Urashima Taro*, onde a tartaruga é a mensageira dos deuses, capaz de viajar entre os territórios subaquáticos e terrestres. Por outro lado, na arte japonesa aparece associada aos sete deuses da boa fortuna, facto que se traduz aqui pela ornamentação geométrica onde o casal está inserido, conhecido como “padrão das sete joias”, que se associa a estes deuses.

Sendo um belíssimo exemplar de arte namban, este móvel faz alusão óbvia às estações do ano. É ainda uma clara metáfora à vida e à morte, bem como às mudanças no sentido da vida, que se regenera e se transforma em cada estação.

A madrepérola utilizada é maioritariamente do tipo *aogai*, que emana um brilho azul-turquesa. Foi também utilizada a concha *chogai*, com um brilho mais esbranquiçado e iridescente.

À beleza evidente desta caixa, acresce a riqueza decorativa, que lhe confere um importante significado artístico-cultural. Profusamente decorada com o padrão das sete

joias, que num contexto japonês é metáfora dos sete deuses xintoístas da boa fortuna (*shichi fukujin*)<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan: thematic motifs art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 198.

### 4.2.3. Yatate, Coleção privada



Figura 43: Yatate Namban, cobre, ouro e prata, Japão, século XVII, coleção privada, fotografia de J. Krull

O *Yatate*, peça que se destaca pela sua raridade e excecionalidade, é um conjunto de escrita portátil, muito usado pelos japoneses desde o período Kamakura (1185-1333) era, de acordo com o investigador Tsuchida, curador do Japan Stationary Museum, em Tóquio, uma tecnologia que, quando surgiu na primeira metade do século XIII, utilizada quase exclusivamente pelos membros das classes guerreiras, os Samurai e pelos Xoguns, sendo os yatate transportados no *obi* (cinto) dos seus quimonos, tornando-se a opção de material de escrita mais conveniente, que posteriormente viria a ser utilizada, também, pela população comum<sup>160</sup>.

O nome *Yatate* pode ser literalmente traduzido como “suporte em seta”, pela sua forma semelhante à de um cachimbo, onde numa das extremidades podemos observar duas asas, encontrando-se decorado com temas alusivos à arte namban.

Este yatate em particular é composto por um longo cilindro oco, feito em cobre de pigmento acastanhado, sendo terminado pelas extremidades em prata e em forma de asa, decoradas também com os ornamentos de namban *Karakusa*. Este cilindro tinha como

---

<sup>160</sup> Cf. ROQUE, Mário (cord.), *Portugal, the first global Empire*, São Roque Antiquities and Gallery of Art, 2018, p. 281.

função guardar o pincel usado para a escrita. O outro lado deste cilindro oco encontra-se reforçado por uma anilha que faz a conexão com um recipiente em forma de bivalve, utilizado para armazenar a tinta *sumi*<sup>161</sup>. Este recipiente em forma de bivalve encontra-se ornamentado com desenhos esgrafitados de tipologia namban cobertos a ouro de azougue, sendo que também se pode observar que a tampa tem uma forma que nos remete para um palácio tradicional japonês.

Em termos iconográficos, podemos afirmar que esta peça faz uma clara alusão à lenda de Urashima Taro, lenda essa que nos conta a história épica de um pescador japonês que viveu no palácio Ryugui, pertencente ao rei-dragão, o deus Ryujin, também chamado de Owatsumi ou Watatsumi, uma das nove divindades nascidas dos deuses criadores do Japão, Izanagi e Izanami.

Esta história faz parte dos *Mukashi Banashi* (“contos antigos”) tendo a sua origem no meio popular e num plano alusivo à fantasia e ao maravilhoso. O conto do pescador Urashima Taro, foi revelado pela primeira vez numa compilação antiga de manuscritos, os *Tango Fudoki* (datada do século VIII, durante o período Nara), tendo sido repetida e alterada ao longo dos tempos. Esta lenda conta-nos sobre a vida de Urashima Taro, um pescador que vivia numa pequena aldeia da Província de Tango, do Japão antigo, sendo que um dia, Taro salvou uma tartaruga que estava a ser maltratada na praia por um grupo de crianças, o que resultou na libertação desta e respetiva restituição ao mar, salvando-a assim dos seus abusadores<sup>162</sup>.

Momentos mais tarde uma outra tartaruga aproxima-se dele, revelando-lhe que tinha salvo a filha do Imperador do Mar, e que este lhe estava muito grato, e que por isso lhe queria agradecer pessoalmente, assim, Urashima Taro foi levado à presença do monarca que vivia num palácio no fundo do mar, tendo ficado lá a viver durante vários anos. Certo dia, sentindo saudades da sua casa, pediu ao rei-dragão para voltar, sendo-lhe esse desejo concedido. A princesa que Taro salvou ficou triste, e como presente de despedida ofereceu-lhe uma arca, pedindo-lhe em troca a promessa de que só a iria abrir quando ficasse muito velho.

---

<sup>161</sup> Tipologia de tinta que ainda hoje é utilizada no Japão para a escrita dos caracteres. Também utilizada numa técnica de pintura tradicional japonesa a que se dá o nome de *Sumi-e*.

<sup>162</sup> Cf. PERALTA, Teresa in ROQUE, Mário (cord.), *From Lisbon to Japan, the Portuguese Empire in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries*, São Roque Antiguidades e Galeria de Arte, 2019, pp. 266-269.

Quando Urashima Taro regressa à sua terra natal não reconheceu nada nem ninguém, tendo-se apercebido de que tinham passado séculos (cerca de trezentos anos), voltando ao mar em busca da tartaruga e, acabando por não a encontrar, resolveu abrir a oferta que a princesa Ihe tinha dado. Após ter aberto a arca, o corpo de Urashima Taro de repente tornou-se velho e enrugado, pois continha todos os seus anos, a sua “eterna juventude”.

A decoração namban deste yatate é evidenciada, não apenas pelo padrão *Karakusa* de linhas vegetalistas serpenteantes, inspiradas nos arabescos ou enrolamentos de folhas ocidentais, mas também pelos desenhos gravados que representam o mar, por debaixo do palácio, e pela representação, no verso, da Nau do trato (o *Kurofune* – navio negro português), que aportava nos portos japoneses, representado sobre as ondas. Este elemento do *Kurofune* remete-nos para os biombos produzidos nesta altura, sendo que se pode observar que o artista que realizou esta obra, colheu ao natural todos os apontamentos específicos desta embarcação, considerado um dos grandes símbolos representativos do fenómeno artístico resultante da presença dos portugueses nas ilhas nipónicas (1543-1639) e de toda uma época.



Figura 44: Yatate Namban, pormenor do verso do recipiente da tinta sumi onde se pode observar a representação do *Kurofune*, fotografia por J. Krull, coleção particular

Neste yatate podemos observar, também, as influências chinesas que sempre existiram na arte japonesa, pois a tampa, que representa o palácio do Imperador do Mar, encontra-se suportada por um bivalve, que nos remete para a mitologia chinesa, onde

encontramos sempre a presença de inúmeros espíritos de animais com poderes sobrenaturais, sendo um deles a ameijoia gigante, o monstro molusco Shen, detentor de um espírito encantatório, fonte das grandes pérolas mágicas e capaz de criar cidades fantásticas providas de inúmeras paisagens ilusórias.

A importância vital e certificada deste yatate, reside no seu valor espiritual, sendo um objeto único no mundo, que poderá ter sido pertença de altos funcionários japoneses, e também pela fusão da simbologia japonesa e portuguesa, que se podem observar na sua decoração, onde a lenda de Urashima Taro e o palácio Ryugui, se articulam e complementam com a representação do Kurofune português, símbolo das relações comerciais e culturais entre os dois países durante o chamado período do Comércio Namban.

#### 4.2.4. Cruz-Relicário, São Roque Antiquidades e Galeria de Arte, Lisboa



Figura 45: Cruz-Relicário Namban, Liga de cobre, laca e ouro, Período Momoyama (1573-1615), 15,0 x 10,0 x 2,5 cm, fotografia de J. Krull, São Roque Antiquidades e Galeria de Arte

Esta cruz-relicário namban, excepcional muito pela sua raridade, está datada dos finais do século XVI. Claramente uma encomenda de índole jesuítica, é executada na tipologia *Sawasa*, termo japonês dado aos objetos feitos por artistas e artesãos japoneses que fizeram uma combinação (fusão), entre modelos europeus e materiais nativos do arquipélago nipónico. Este crucifixo de suspender é constituído por *shakudō*, uma liga de cobre, com ouro, prata e arsénico, sendo depois lacado a negro (*urushi*) e dourado com mercúrio.

Esta cruz de forma latina, constitui-se por duas placas cruciformes que, ao deslizarem, encerram uma caixa com o mesmo formato. Nesta caixa encontram-se cerca de onze compartimentos que contêm relíquias de santos, preservadas em cera. As duas

hastes são articuladas com as dobradiças e fecham-se através de uma rosca, terminando numa forma espiralada, e numa argola na haste superior<sup>163</sup>.

Na placa da frente, podemos observar Cristo crucificado em relevo com o resplendor em forma de estrela, que por cima tem a cartela com a inscrição “INRI” - *Iesus Nasareus Rex Iudaeorum* (“Jesus Nazareno, Rei dos Judeus”) e a coroa de espinhos bem definida na cabeça. Aos seus pés está presente uma caveira (*Memento mori*), significado o local onde Cristo foi crucificado (Monte Gólgota – “Lugar da Caveira”), simbolizando uma alegoria à ressurreição.



Figura 46: Cruz-Relicário Namban (pormenor), INRI – “Jesus Nazareno, Rei dos Judeus”



Figura 47: Cruz-Relicário Namban (pormenor), *Memento Mori*

---

<sup>163</sup> Cf. CRESPO, Hugo Miguel, in ROQUE, Mário (cord.), *Around the World, the Portuguese Empire in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries*, São Roque Antiguidades e Galeria de Arte, 2023, pp. 353-356.

Na placa de trás, ao centro, encontra-se representado um cálice eucarístico, com destaque para a hóstia consagrada (também com uma representação de Cristo crucificado), encimado pela pomba do Espírito Santo e ladeado por anjos em adoração, em cima de nuvens estilizadas ao gosto artístico japonês. Por baixo deste cálice podemos observar a seguinte inscrição: “LOVVADO SEJA O SANCTISS<sup>o</sup> SACRAM<sup>o</sup>” (Louvado seja o Santíssimo Sacramento – da Eucaristia). No final desta placa encontram-se um ramo de palmas a partir de onde florescem frutos e outras plantas florais.



Figura 48: Parte de trás da Cruz-Relicário Namban, com as representações do cálice eucarístico, anjos e inscrição

As faces laterais desta Cruz-relicário, estão preenchidas por um friso de ramos de Paulónia. A árvore Paulónia, existente no Japão, mas sendo na verdade originária da China e da Península Coreana, no arquipélago nipónico é conhecida como o Kiri-japonês, mas é também designada de “árvore da imperatriz” e “árvore da princesa”, sendo-lhe atribuída uma simbologia que se relaciona com o poder dos soberanos e governantes do Japão. Quando a árvore Paulónia e a fénix aparecem representadas na mesma composição

pictórica, poderá remeter-nos para a autoridade imperial<sup>164</sup> e pode aplicar-se tanto ao poder dos Imperadores, como ao dos Xogum. Também é de notar uma antiga lenda chinesa taoista, que relata acerca de uma fénix pousar num ramo de Paulónia aquando da ascensão ao poder de um bom e sábio governante, que dará ao seu povo paz e prosperidade<sup>165</sup>. Note-se que a Paulónia, ainda hoje, é usada como símbolo de poder no Japão, estando as suas folhas representadas no pavilhão pessoal do Primeiro-ministro japonês, figurando também na simbologia da Ordem do Sol Nascente, a segunda ordem honorífica mais prestigiada do Japão, estabelecida pelo Imperador Meiji em 1875<sup>166</sup>. Por isso, aqui observa-se o uso de um símbolo da autoridade divina do imperador, e da autoridade do Xógum, relacionando-o com a realeza divina e autoridade de Jesus Cristo.



Figura 49: Lateral da Cruz-relicário e pormenor da flor da árvore Paulónia

---

<sup>164</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan: thematic motifs art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, pp. 116-117.

<sup>165</sup> Cf. TSUDA, Noritake, *A History of Japanese Art: From Prehistory to the Taisho period*, Tuttle Publishing, 2009, p. 210.

<sup>166</sup> Ver Anexo 16.

#### 4.2.5. Mesa Namban, Coleção privada



Figura 50: Mesa Namban, Cedro do Japão, laca, madrepérola, ouro, cobre e latão, Japão, período Momoyama (1573-1615) e Europa (séc. XVIII / XIX), 77 x 95,5 x 68 cm, fotografia do autor, Coleção privada

Rara mesa namban que, pela sua tipologia e decoração, se insere no período designado de Momoyama (1573-1615), época marcada por intensas trocas comerciais e artístico-culturais entre Portugal e o Japão.

Inicialmente correspondendo a uma banca, ou mesa de escrita, mantem o tampo, caixa e as gavetas originais, tendo sido transformada nos séculos XVIII a XIX, em mesa de apoio, com introdução de pernas altas. Prática comum nestas épocas, onde o mobiliário era frequentemente alterado conforme as necessidades, o que lhe confere atualmente uma aparência claramente europeia.

Lacada a negro (*urushi-e*), o tampo apresenta uma exuberante decoração, com o campo dividido por um duplo círculo central com duas borboletas afrontadas que, com quatro meios círculos com uma borboleta a meio de cada um dos lados, o subdividem em quatro composições pictóricas pintadas a ouro (*hira-maqui-e*), delimitadas por molduras polilobadas de madrepérola e separadas por símbolos budistas como a suástica (*manji*

*tsunagi*), considerado um motivo auspicioso, no Japão, comumente usado para indicar a localização dos templos<sup>167</sup>.



Figura 51: Mesa Namban (pormenor),  
representação das borboletas no centro

---

<sup>167</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, pp. 231-232.

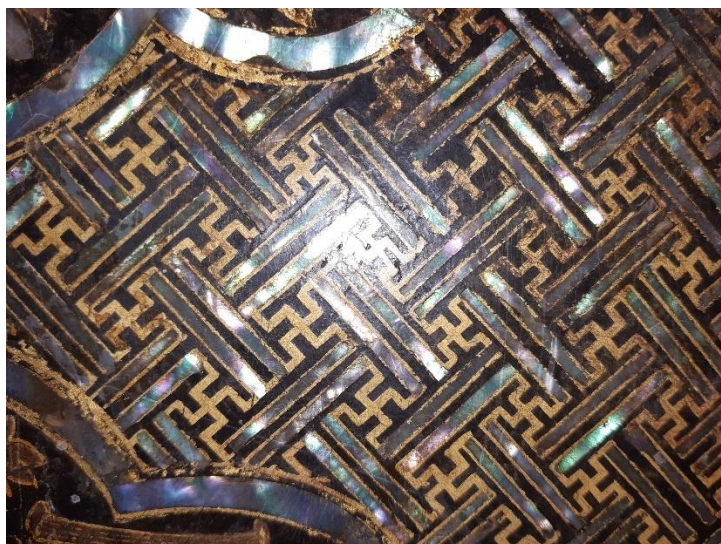


Figura 52: Mesa Namban (pormenor),  
representação do símbolo da cruz suástica

Periféricamente intercalando ao centro e dos lados a representação de borboletas (*chocho*), símbolo das almas dos vivos e dos mortos, bem como de alegria e longevidade<sup>168</sup>, como podemos ver espelhado no poema abaixo do *Kokinshu*. Os motivos decorativos geométricos evidenciam bem a herança japonesa que foi transportada para este tipo de mobiliário de tipologia europeia.

*“Ignorante Borboleta –  
Que se agita e se aproxima  
Cada vez mais apaixonada  
Sem nunca perceber que esta flor  
Também retornará ao pó”<sup>169</sup>*

---

<sup>168</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 101.

<sup>169</sup> “*chirinureba  
nochi wa akuta ni  
naru hana o  
omoishirazu mo  
madou cho kana*” – Original japonês, Cf. RODD, Laurel e HENKENIUS, Mary (trad.), *Kokinshu, A collection of poems Ancient and Modern*, Cheng & Tsui Company, 2004, p. 173 e traduzido do inglês.

Numa destas composições podemos observar um par de pavões (*kujaku*), símbolos associados à imortalidade e que, segundo lendas taoistas, conseguem evitar desastres naturais. Estas aves encontram-se representadas juntamente com o cravo-da-índia e o Crisântemo.



Figura 53: Mesa Namban (pormenor), o casal de Pavões, juntamente com o cravo-da-índia e o crisântemo, fotografia de Pedro Cancela de Abreu

Na composição ao lado, encontram-se representadas, três figuras humanas, que pelas suas vestes se vê que são dois peregrinos e um monge, inseridos no recinto de um templo, como o prova o portão *Torii*, entrada de todos os lugares sagrados, é um motivo decorativo recorrente na arte japonesa quando o tema representado alude a um santuário xinto<sup>170</sup>.

Outra representação apresenta-nos paisagens idílicas representativas do Japão tradicional, com a sua arquitetura e os cavalos mongóis que, antes da chegada dos portugueses, era a única espécie deste animal que habitava o arquipélago. Aqui, podemos testemunhar a influência que os portugueses tiveram nas artes nipónicas, pelos monges

<sup>170</sup> Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001, p. 233.

nela representados, um com um papagaio, e o outro com um cão pela trela. Com estas duas figuras podemos traçar um paralelo com as representações, por exemplo nos biombos namban, destes animais que os *namban-jin* traziam no *Kurofune* (Nau-do-Trato).



Figura 54: Mesa Namban (pormenor), os dois monges com o cão e o papagaio

Podemos ver também representados dois tigres que apresentam uma grande semelhança às estátuas guardiãs dos templos japoneses, designados de *Komatora*, debaixo de ramos da árvore de Paulónia e de Crisântemos, símbolos associados à Casa Imperial nipónica, e, também a juventude e imortalidade, como podemos ver pelo seguinte poema do *Kokinshu*, resultado de um concurso de poesia, realizado na residência do Príncipe Koresada.

*“Colhi um crisântemo*

*Para no cabelo usar*

*Com o orvalho ainda grudado*

*Ah! Que a juventude deste Outono*

*Dure para sempre”<sup>171</sup>*

O aro é decorado por padrões de madrepérola que se intercalam com a estilização da flor de cânhamo. Nas pontas podemos observar as cantoneiras de cobre, onde se encontram representadas garças e pinheiros, símbolos associados ao matrimónio e ao Ano Novo.

É de salientar a caixa desta mesa, decorada toda ela com enrolamentos de folhas de Paulónia, composta por duas gavetas com decoração vegetalista a ouro e madrepérola. Apesar de serem diferentes, estas duas gavetas foram datadas como sendo deste mesmo período. As pernas desta peça, apesar de serem mais tardias, o artista soube aproveitar a decoração original existente, limitando-se a desenhar como que uma continuação da decoração vegetalista que se observa na caixa.

Esta mesa é por si só representativa de um período em que a Europa e o Oriente começaram a sua grande troca, não só económica, mas também, cultural e artística, pondo em evidência o sincretismo artístico entre estes dois povos.

---

<sup>171</sup> *“tsuyu nagara  
orite kazasan  
kiku no hana*

*oisenu aki no hisashikarubeku”* – Original japonês – Cf. RODD, Laurel e HENKENIUS, Mary (trad.), *Kokinshu, A collection of poems Ancient and Modern*, Cheng & Tsui Company, 2004, p. 125 e traduzido do inglês.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de o tema que tratámos nesta dissertação já ter sido alvo de muitos estudos por parte de outros investigadores, tanto nacionais como internacionais, consideramos que a nova perspectiva que aqui trouxemos contribuirá para enriquecer o debate acerca deste período e deste verdadeiro movimento artístico.

Ao relacionar a sua cultura com a nossa, os japoneses criaram, advertida, ou inadvertidamente, uma nova arte, que ficou célebre na sua historiografia da arte, tanto que já se escreve no Japão, acerca do Romantismo Taisho, influenciado pelo europeu, que procurou dar um maior relevo a este período da sua história, que consideraram como um dos melhores, uma verdadeira época áurea.

Ao contrário dos povos europeus, os japoneses nunca dividiram as suas artes em maiores ou menores, para eles tudo se interliga. Um simples poema pode ser representado numa cena de pintura, uma simples pintura a tinta-da-china pode dar aso a um poema. Um edifício templário pode albergar no seu interior todas as artes que se produz, sendo ele, também artisticamente perfeito na sua conceção, reunindo em si artes que no Ocidente nunca consideraríamos como a caligrafia, ou a simples marcenaria.

Sendo ainda hoje um dos povos mais alfabetizados do mundo, nesta altura era praticamente a exceção, e por isso, não é de se espantar que os artistas da Escola Kano fossem também, vários deles, e até aprendizes, os mesmos que elaboravam as composições pictóricas das lacas de exportação, e por isso, conhecendo os seus clássicos e poetas, representavam símbolos ligados a essa cultura visual e literária milenar, muitas vezes sob o olhar atento do próprio encomendador ou de um seu intermediário.

A arte namban foi um tipo de arte híbrida que aproximou a cultura oriental com a ocidental, como podemos observar pelo vasto manancial de peças sobreviventes deste período, sendo que aqui foram descritas apenas uma parte desse vasto espólio, onde ainda existe muito por investigar.

Os portugueses influenciaram em grande medida o rumo da história do Japão, não apenas pela via da introdução das armas de fogo que permitiram a reunificação deste país até então fragmentado, com as autoridades políticas sem poder real. Também

influenciaram através da língua e das artes decorativas, onde podemos ver a mistura entre símbolos cristãos, budistas, xintoístas e do folclore e tradição nipónica.

Por isso as descobertas que se têm mantido ao longo das últimas décadas em Portugal e no mundo continuam todos os dias a dar-nos uma nova perspetiva. Um dos principais objetivos desta nossa pesquisa acerca destes temas foi precisamente dar-lhes uma visão do ponto de vista deles e menos eurocêntrica, o que poderá em grande medida avançar a nossa perceção e oferecer-nos um novo horizonte de compreensão acerca deste século de grandes trocas comerciais, mas sobretudo artístico-culturais.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **Capítulo I**

RODD, Laurel e HENKENIUS, Mary (trad.), *Kokinshu, A collection of poems Ancient and Modern*, Cheng & Tsui Company, 2004;

RUBINGER, Richard, *Popular Literacy in Early Modern Japan*, University of Hawai'i Press, 2007;

RUBINGER, Richard (ed.), *A Social History of Literacy in Japan*, Anthem Press, 2021;

SEIICHI, Taki (dir.), *The Manyoshu*, Columbia University Press, 1965;

SHIRANE, Haruo, TOMI, Suzuki e LAURIE, David (ed.), *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge University Press, 2016;

SHIKIBU, Murasaki, *O Romance do Genji*, Vols. 1 e 2, Relógio D'Água Editores, 2ª edição, 2008;

KORIYAMA, Naoshi e ALLEN, Bruce (trad.), *Japanese Tales from times past*, Tuttle Publishing, 2015.

### **Capítulo II**

CURVELO, Alexandra, *Obras-primas dos Biombos Nanban*, Chandeigne, 2015;

FIGUEIREDO, Rafaela, *Namban: Mais do que Bárbaros. A Arte como testemunho de um encontro cultural*, Dissertação de Mestrado em História da Arte e Património, FLUL, 2022;

OKAMOTO, Yoshitomo, *The Namban Art of Japan*, New York, Weatherhill/Heibonsha, 1972.

### Capítulo III

CURVELO, Alexandra, *Nuens Douradas e Paisagens Habitadas: a arte Namban e a sua circulação entre a ásia e a américa: Japão, China e Nova-Espanha (c.1550 - 1700)*, Tese de Doutoramento, NOVA-FCSH, 2007;

IMPEY, Oliver e JORG, Christiaan, *Japanese Export Lacquer 1580-1850*, Hotei Publishing, Amesterdão, 2005;

MENDES PINTO, Maria Helena, *Lacas Namban em Portugal*, Edições Inapa, 1990;

SHIRANE, Haruo, *Japan and the Cutlure of the four seasons, Nature, Literautre and the Arts*, Columbia University Press, 2012;

### Capítulo IV

ASTON, William, *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697*, Vol. 2, The Japan Society, Londres, 1896 (1ª ed.);

BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., Nova Iorque, 2001;

MENDES PINTO, Maria Helena (coord.), *Arte Namban*, Catálogo Fundação Oriente, 1990.

ROQUE, Mário (cord.), *Portugal, the first global Empire*, São Roque Antiquidades e Galeria de Arte, 2018;

ROQUE, Mário (cord.), *From Lisbon to Japan, the Portuguese Empire in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries*, São Roque Antiquidades e Galeria de Arte, 2019;

ROQUE, Mário (cord.), *Around the World, the Portuguese Empire in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries*, São Roque Antiquidades e Galeria de Arte, 2023;

## Bibliografia Geral

CAMPEN, Jan Van e HARTKAMP-JONXIS, Ebeltje, *Asian Splendour, Company Art in the Rijksmuseum*, Walburg Pres, 2011;

CAMPEN, Jan Van, *Asian Export Art*, in CLARKE, Philip (ed.) e RICHARDS, Lynne (trad.), *Asian Art*, Rijksmuseum, Amesterdão, 2014;

COOPER, Michael, *Rodrigues, o intérprete, um jesuíta no Japão e na China*, Quetzal Editores, Lisboa, 1994;

CURVELO, Alexandra, *Uma História de Assombro, Portugal-Japão, séculos XVI-XX*, Catálogo de Exposição, Palácio Nacional da Ajuda, 2019;

FITSKI, Menno, *Japanese Art*, in CLARKE, Philip (ed.) e RICHARDS, Lynne (trad.), *Asian Art*, Rijksmuseum, Amesterdão, 2014;

FRYDMAN, Joshua, *The japanese myths, a guide do Gods, Heroes and Spirits*, Thames&Hudson, 2022;

HALL, John Whitney (ed.), *The Cambridge History of Japan*, Vols. 1-4, Cambridge University Press, 2008;

HENSHALL, Kenneth, *História do Japão*, Edições 70, 2ª edição, 2020;

HOND, Jan de e FITSKI, Menno, *A Narrow Bridge, Japan and the Netherlands from 1600*, Rijksmuseum, Amesterdão, 2016;

JANEIRA, Armando Martins, *O Impacto Português sobre a Civilização Japonesa*, Publicações Dom Quixote, 2ª edição, Lisboa, 1988;

MASON, Penelope, *History of Japanese Art*, Pearson Prentice Hall, 2005;

MASON, R. H. P. e CAIGER, J. G., *A History of Japan*, Tuttle Publishing, 1997;

OLIVEIRA E COSTA, João Paulo, *A descoberta da civilização japonesa pelos portugueses*, Instituto Cultural de Macau e Instituto de História de Além-Mar, 1995;

RICHEY L., Jeffrey (edit.), *Daoism in Japan: Chinese traditions and their influence on Japanese religious culture*, Routledge Studies in Daoism, Nova Iorque, 2015

SWANN, Peter, *The Art of Japan, from the Jomon to the Tokugawa Period*, Greystone Press, 1966;

THOMAZ, Luís Filipe, *Namban-jin, os portugueses no Japão*, Gradiva Publicações S.A., 1ª ed., 2023.

VECCHIA, Stefano, *Japanese Art, Masterpieces in Painting, Sculpture and Architecture*, Barnes&Noble, 2007;

## ANEXOS



Anexo 1: Pormenor da Nau do Trato da Carreira da Índia num Biombo Namban, Kano Domi (atrib.), Período Momoyama a Edo (1593-1614), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, in CURVELO, Alexandra, *Obras-primas dos Biombos Nanban*, Chandeigne, 2015, p. 24.



Anexo 2: Pormenor dos portugueses, e gentes africanas e indianas, e alguns dos produtos trazidos na Nau do Trato num Biombo Namban, Kano Domi (atrib.), Período Momoyama a Edo (1593-1614), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, in CURVELO, Alexandra, *Obras-primas dos Biombos Nanban*, Chandeigne, 2015, p. 25.



Anexo 3: Batalha de Okehazama (1560), de Utagawa Toyonobu (1859-1886), *Ukiyo-e*, 1882 (fonte: "Bishū Okehazama-gassen")



Anexo 4: Reis e Príncipes Ocidentais a cavalo, inícios do século XVII, papel, ouro e policromia, 166.2 x 460.4 cm, Museu da cidade de Kobe, Japão



Anexo 5: Retrato de São Francisco Xavier, inícios do século XVII, papel policromado, 61.0 x 48.7 cm, Museu da cidade de Kobe, Japão



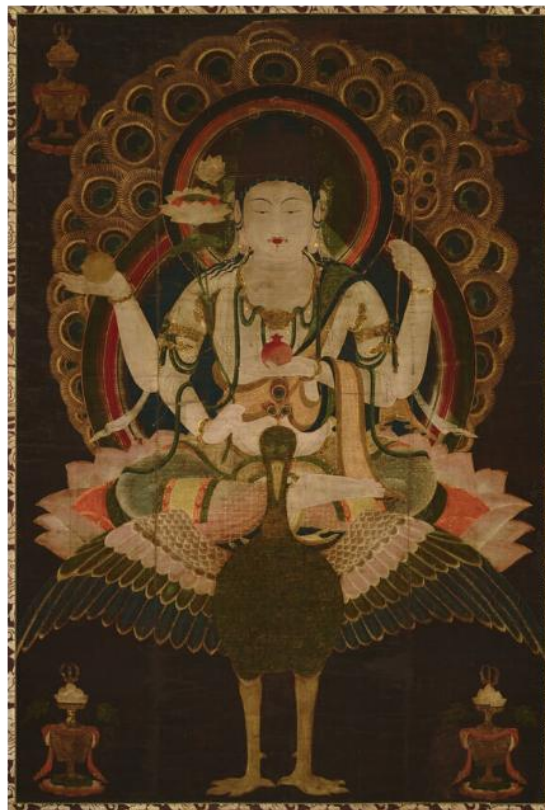
Anexo 6: Estante de Missal com símbolo IHS (Companhia de Jesus), flores de cerejeira, laranjas *tachibana*, e flores de Paulónia, Período Momoyama (1568-1603), laca, madreperola e ouro, 28.7 x 28.5 x 32.8 cm, Museu de Arte Suntory, Japão



Anexo 7: Maria Kannon, Período Ming a Qing, século XVII, porcelana, Museu Nacional de Tóquio (inv. nº C-605)



Anexo 8: Arca-Escritório, Teca, madrepérola, tartaruga, mástique e latão; ferragens de ferro, Guzarate, Índia, séc. XVI (segunda metade), 11,4 x 24,5 x 17,8 cm, coleção particular, fotografia de J. Krull



Anexo 9: Kujaku Myouō a montar um Pavão, pintura em rolo de seda, 147.9 x 98.9, Período Heian (século XII), Museu Nacional de Tóquio (inv: A-11529)



Anexo 10: Mandala representativa da entrada principal do templo Iwashimizu Hachiman na Província de Yamashiro em Quioto, Período Heian a Kamakura (séculos XII/XIII), restaurado em 1479 e 1588, 137.6 x 63.6 cm, Museu Nacional de Quioto (inv. A甲820)



Anexo 11: Mandala do Veado de Kasuga, tinta e policromia s/ seda, Período Kamakura (séculos XIII/XIV), 76.5 x 40.5 cm, Museu Nacional de Nara (inv. 1182(繪223))



Anexo 12: *Komainu* na entrada principal do Templo Kiyomizu-dera, Quioto, Japão, fotografia do autor, Julho de 2015



Anexo 13: Mandala do Rei Enma, policromia s/seda, Japão, Período Kamakura (século XIII), 125.1 x 87.4 cm, Museu Nacional de Quioto (inv. A甲243)



Anexo 14: Freira Eshinni, policromia s/ papel, Período Muromachi (meados do século XVI), 66.5 x 50 cm, Coleção da Universidade Ryukoku, Quioto, Japão



Anexo 15: “Origem da dança Iwato Kagura”, de Utagawa Kunisada, com Amaterasu ao centro, 1856, coleção particular



Anexo 16: Grande Cordão da Ordem do Sol Nascente (fonte: Concelho de Ministros do Japão)