

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



南蛮 (Namban):
Mais do que Bárbaros. A arte como
testemunho de um encontro
cultural

Rafaela dos Santos Figueiredo

Dissertação orientada pelo Prof. Dr. Vitor Manuel Guimarães
Veríssimo Serrão

Co-orientada pelo Dr. Miguel Cabral de Moncada especialmente
Elaborada para a obtenção do grau de Mestre em História da Arte
e do Património

2021/2022

Resumo

A 1543 os portugueses chegaram ao Japão. O povo português nos séculos XVI-XVII percorria os caminhos marítimos naquilo que era muito mais que apenas comércio, mas também uma troca cultural. Ao chegarem ao arquipélago nipónico iram-se deparar com um povo em guerra, mas ávido por novos conhecimentos.

Os primeiros contactos terão sido realizados no sul do território, onde depressa os daymos locais se debateriam sobre a sua influência neste novo povo. Encontrado um porto para a realização segura do comércio, depressa iria florescer um tipo específico de arte característica deste quase século de contactos: a arte namban. Para a europa vão ser realizadas peça que invocam a essência japonesa na sua decoração, não deixando de ter tipologia europeia. Para o Japão irão ser incorporadas na iconografia temas europeus e até mesmo estes famosos namban.

Para esta dissertação de mestrado pretende-se um estudo sintético sobre a arte realizada durante os tempos de contacto entre o povo português e o povo japonês. Assim como explorar a influência destes mesmo contactos na cultura japonesa para que melhor se possa entender de que forma os namban se tornariam mais do que um símbolo de um tempo histórico.

Palavras-Chave: arte namban; arte da expansão; hibridismo; interculturalidade; tipologias;

Abstract

In 1543 the Portuguese arrived in Japan. In the 16th-17th centuries, the Portuguese people were travelling through the sea, making more than just commercial trade, but also cultural exchanges. Upon their arrival at the Japanese archipelago, they would find people at war, yet avid for new knowledge.

The first contacts were made in the southern part of the territory, where local daymos would debate about their influence upon this new people. Having found a port for safe commerce, a new specific type of art would quickly flourish as a result of almost a century of contacts: the namban art. For Europe, pieces invoking the Japanese essence in their decoration, without leaving their European typology behind would be made. For Japan, they would incorporate European motifs and the namban themselves in their iconography.

This master's dissertation aims to synthetically study the art made during the period of contact between the Portuguese and Japanese people. As well as exploring the influences of said contacts on the Japanese culture so as to better understand how the namban would become more than a symbol of a historical period.

Keywords: namban art; art of the expansion; hybridism; interculturalism; typologies;

Índice

Resumo	1
Abstract	2
Notas de Transcrição	4
Cronologia	5
Introdução	6
Contexto Português	8
Contexto Japonês	10
Contacto entre povos	12
Comércio	12
A Importância da Missão Cristã	14
Édito de expulsão	17
Arte	20
Contexto artístico em Portugal	20
Contexto artístico no Japão	22
Arte namban	24
Biombos	25
Pintura ao estilo europeu	28
Mobiliário Civil.....	31
Mobiliário Religioso	34
Vestuário	35
Armaria.....	36
Objetos de Uso Comum	37
A questão da arquitetura e escultura	38
Mais do que Bárbaros	45
Em conclusão	50
Agradecimentos	53
Bibliografia	54
Anexos	62

Notas de Transcrição

Para a realização deste trabalho, a transcrição de nomes nativos da língua japonesa torna-se essencial. Optou-se pela romanização (*romaji*) oficial dos nomes [e.g. Nambanjin - 南蛮人]. Assim como se manteve a forma tradicional japonesa de apresentação de nomes, surgindo o apelido em primeiro lugar seguido do nome próprio [e.g. Oda Nobunaga - 織田 信長]. Quanto à cronologia, optou-se por seguir o calendário gregoriano, respeitando sempre a cronologia dinástica japonesa [e.g. Período Azuchi-Momoyama]. Aquando de transcrições de textos, escolheu-se manter a língua original.

Cronologia

Japão	Período Heian	794-1185
	Período Kamakura	1185-1333
	Período Muromachi	1333-1573
	Sengoku-Jidai	1475-1615
	Oda Nobunaga ascende como senhor de Owari	1551
	Período Momoyama	1573-1615
	Toyotomi Hideyoshi assume o cargo de Kampaku	1585
	Tokugawa Ieyasu assume o título de Shogun	1603
	Período Edo	1615-1868
	Restauração Meiji	1868

Portugal	Conquista de Ceuta	1415
	Bula Papal <i>Romanus Pontifex</i>	1455
	Tratado de Tordesilhas	1494
	Viagem de Vasco da Gama à Índia	1497-1499
	Chegada a Sumatra e Malaca	1509
	Duarte Fernandes chega ao reino de Sião	1511
	Jorge Álvares aporta na China	1513
	Tratado de Saragoça	1529
	Chegada ao Japão	1543
	União ibérica	1580-1640

Introdução

“A arte, como reflexo das tensões, dramas e sucessos das sociedades, permite leituras eloquentes desse quase um século de profunda interação cultural” [DIAS, 1998, Pág.456]

A época dos Descobrimentos marítimos portugueses foi uma época rica no contexto cultural. Impulsionado por uma culminação de motivos religiosos, económicos, estratégicos e políticos, o Reino de Portugal parte para a descoberta marítima, chegando aos vários cantos do mundo. Graças a éditos papais realizados para este efeito, para além de uma forte vertente comercial, estas descobertas tinham também a ideia de cruzada – o *Padroado Português*. A ideia de transformar os povos “bárbaros” em fiéis cristãos, incentivava missionários a acompanhar os marinheiros nestas longas viagens.

A 1543 os portugueses chegaram ao sul das ilhas de Kyushu do arquipélago nipónico. Chegam, porém, num dos momentos mais conturbados da história japonesa. Senhores feudais encontravam-se em conflito, pela posse de mais território e consequentemente poder, o chamado *Sengoku-Jidai*. A família imperial não tinha qualquer tipo de controlo administrativo e o Shogun tinha sido derrubado pelos mesmo ideais que o fizeram chegar ao poder. Surge, porém, a ideia de união do Japão pelas mãos de Oda Nobunaga [1534-1582], onde as armas de fogo, introduzidas pelos portugueses, iriam fazer a sua estreia em táticas de guerra japonesa. O poder deste tempo acaba por girar em torno de 3 figuras militares: Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi [1537-1598] e Tokugawa Ieyasu [1543-1616]. Consequentemente, os contactos entre os europeus e os nipónicos iriam variar consoante o regime dos três.

Estando a China, de um modo geral, fechada para o comércio com povos estrangeiros, este era feito por alguns comerciantes das províncias de Fukien e Chekiang, onde fragatas carregavam as sedas chinesas em troca da prata japonesa. Porém, eram várias vezes vítimas de emboscadas de «piratas¹», fazendo com que o governo chinês fechasse o comércio com o Japão². Assim sendo, ficou às mãos de um terceiro povo a realização do comércio entre os dois impérios, na qual os portugueses ficariam encarregado desta função após a entrada em Macau.

Tendo sido os primeiros contactos realizados em portos a sul das ilhas de Kyushu, longe dos portos principais, uma das principais preocupações terá sido o encontrar um porto fixo para a realização segura do comércio. Não existindo uma figura de poder central na altura, os portugueses tinham de ganhar a confiança dos daimyos regionais, na esperança não só de proteção, mas também de empréstimo dos seus portos.

Após a conversão do daimyo Omura Sumitada [1533-1578] por vários motivos, este acaba por doar os seus terrenos aos jesuítas, nascendo assim a cidade de Nagasaki [c. 1571]. Com a chegada de Toyotomi Hideyoshi ao poder, surge o primeiro édito contra a religião cristã, porém este deixaria que os missionários continuassem no arquipélago

¹ Wako [倭寇 - わこう] – traduz-se literalmente por “piratas japoneses da idade média”;

² MET, 1975, Pág.17

para continuar a realizar o comércio com os portugueses. Todavia, com Tokugawa Ieyasu iria ser reforçado o édito e começada a perseguição aos cristãos levando não só a martírios como também à expulsão dos Portugueses em 1639.

Esta nova onda de novidade, iria fazer surgir um tipo de arte característica deste tempo de contactos: a *arte namban*. Para o comércio realizado pelos portugueses, eram realizadas, maioritariamente, peças de mobiliário lacado. Para o Japão, era integrada iconografia europeia e cristã em todo o tipo de artes. Surgem então, por exemplo, grandes pinturas em biombos que descrevem a chegada destes estrangeiros aos portos nipónicos, começa-se a integrar a moda europeia na típica moda japonesa, iconografia cristã surge em armamento, etc. Muito se tem estudado nos recentes anos sobre estas curiosas peças, porém, tende-se a olhar para estas obras com a ideia de que estas obras eram uma caricatura dos europeus. Roupas vistosas e rostos estranhos, os japoneses olharam para este novo povo, tão diferente deles, com um enorme espanto. A vontade de registar este contacto foi grande, e a forma encontrada foi através das artes. Será importante lembrar que a arte japonesa da altura nada tinha a ver com a da Europa. As típicas obras de arte japonesas eram obras simplificadas, que nos dias de hoje se poderiam chamar quase ilustrativas. Obvio será que o retrato realizado por artistas nipónicos não seria igual a um retrato realizado por artistas europeus.

Com este trabalho, pretende-se a elaboração de um compêndio daquilo que foi a produção de obras de arte namban no arquipélago nipónico durante o quase século de contactos com os europeus. A realização de uma análise da arte namban, naquilo que foi o hibridismo das formas europeias e nipónicas. Analisar as peças realizadas quer para o contexto europeu quer para o contexto japonês e encontrar nestas provas que permitam entender melhor aquilo que terá sido o contacto entre dois povos não só longínquos em termos de origem, mas diferentes em termos de cultura, e os efeitos que terão tido na história e nas artes.

Contexto Português

“Nos portugueses, a curiosidade levava-os a demandar terras cada vez mais distantes, enquanto o seu poder de adaptação se manifesta por adequada integração no viver das sociedades orientais.” [PINTO, 1990, Pág.09]

Se pudéssemos observar o passado através de um portal e olhássemos para o mundo do século XV e XVI encontraríamos um mundo em crescimento constituído por várias realidades. É durante estes séculos, que Portugal, impulsionado por uma culminação de motivos religiosos, económicos, estratégicos e políticos, parte para a descoberta marítima. Um império que se encarregou de realizar a circulação não apenas de pessoas, mas também de bens e culturas.

Ao entrar no Índico, porém, estes mares não eram de todo uma descoberta. Já parcialmente cartografados pelas sociedades que na altura o habitavam, os portugueses apenas levaram a eles a cultura europeia. Foram poucas as cidades que se desenvolveram sob uma atmosfera predominantemente portuguesa, nascendo, porém, um hibridismo cultural.

Ao entrarmos na segunda metade do século XVI, já os portugueses se tinham instalando na Índia. Tendo sido nomeada como capital do Estado Português da Índia após a sua conquista por Afonso de Albuquerque, Goa era o porto central da rota marítima do oriente. O comércio marítimo tinha-se tornado numa grande fonte de lucros graças à importação de especiarias, e mais tarde, de objetos de arte, que devido ao seu carácter exótico atraíam a atenção dos nobres europeus. Tentava-se então estabelecer contacto com o Império Chinês, sem grande sucesso. Após as tentativas falhadas por D. Manuel I e pelo Estado da Índia foram os negociantes privados a conseguir ultrapassar as diferenças entre as culturas.³ Aproveitam-se ainda as ligações marítimas entre o Império Ming e o Império nipónico, cujas relações estavam turbulentas, para que os navegadores portugueses se afirmassem como terceiro povo, servido de intermédio, para que o comércio corresse sem problemas. Com o sucesso desta linha comercial, tornou-se necessário um porto fixo em território chinês.

A data e o porquê da estabilização dos portugueses em Macau são ainda hoje incertos, mas deduz-se que se deva à influência da estabilização dos mercados portugueses junto ao estuário do Rio das Perolas e dos negociantes vindos do sul do mar da China⁴. É por não se saberem datas oficiais daquele que se tornaria um dos maiores portos comerciais do oriente português que se deduz, com quase certeza, que esta estabilização terá sido realizada à margem da coroa portuguesa.

A entrada dos portugueses em Macau, viria a ser um importante fator para as linhas comerciais do oriente. Na realidade, a estabilização dos portugueses em Macau e o comércio luso-nipónico estariam interligados, “[...] *the consolidation of their*

³ VALE, 1999, Pág.203-211;

⁴ VALE, 1999, Pág.203-211;

*established position in Macau came about largely due to the Japan factor: Japanese silver, Chinese and Japanese capital that drove the Canton Fair on the Macau-Nagasaki axis [...]*⁵ Se não fosse o ponto comercial em Nagasaki, não seria necessário um porto permanente nos mares da China. Aos poucos, Macau acabaria por se tornar um ponto de encontro das naus que faziam as várias rotas do oriente.

Este novo eixo de comércio que abria portas para os portugueses seria extremamente rentável quer a nível particular, e mais tarde, para a coroa. *“The trade involved bartering pepper for silks in China, selling these at great profit in Japan, converting all proceeds to silver to be transported to Chinese ports, again buying silks with the silver, and returning to India. This realization of gigantic profits four times over meant gains of many times more than could be obtained before the extension to Japan. Indeed the whole India-Japan voyage, sometimes yielding returns of ten times or more on the value of the original cargos loaded in India or Malacca, was the most profitable of all such routes.”*⁶ De facto, o estabelecimento comercial dos portugueses em Nagasaki tornar-se-ia um dos mais rentáveis postos de comércio ao ponto de a Nau atracar nele todos os anos, e de lá voltar carregada com mais materiais para o comércio nos outros portos. A perda deste posto seria de tal forma grave que várias seriam as tentativas de reatar os laços após o arquipélago se ter fechado sobre si mesmo.

⁵ BARRETO; ZHILIANG, 2012, Pág. 11;

⁶ OKAMOTO, 1972, Pág.13;

Contexto Japonês

“The political course of the nation would be shaped by these three men (Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi, Tokugawa Ieyasu) over the course of the next fifty years, and their patronage and tastes would determine aesthetics and fashion from literature to the visual arts” [MANSON, 2005, Pág.235]

Os portugueses chegam ao Japão numa das épocas mais conturbadas da história nipónica. O arquipélago encontrava-se num estado profundo de conflitos militares e fraquezas políticas. A família imperial não tinha qualquer tipo de poder político, e o Shogun Ashikaga estava a ser posto em causa pelos mesmos ideais que o tinham colocado no poder. Quando as Casas Militares sentiram que o Shogun não cumpria com as suas promessas começam a quebrar com os laços de fidelidade, começando a lutar entre si pela conquista de territórios – o chamado *Sengoku Jidai*. *“O poder passa a assentar no prestígio e na capacidade mobilizadora de um guerreiro, dependendo das alianças e das fidelidades conseguidas. Paralelamente assiste-se a uma reorganização estrutural, a nível local e regional, marcada pela complexidade e pelo oportunismo”*⁷ Porém, enquanto a maioria das casas lutava pela conquista de territórios, começa também a surgir a ideia de unificação do território. Surge então a figura de Oda Nobunaga [1534-1582].

Oda Nobunaga é um homem do seu tempo. Sucedendo à liderança do seu feudo de uma forma natural, começa a observar potenciais inimigos dentro do seu próprio território. Naquilo que poderiam ser considerados vários golpes de traição da sua parte, alia-se ao tio para derrotar o irmão, acabando também por matar o tio. Aos 25 anos, tinha assegurando o total poder no interior do seu feudo - *Owari*. Começava, porém, a querer alargar o seu poder para outros territórios. Naquilo que foi o começo da união do Japão, Nobunaga iria-se unir a grandes senhores feudais como Tokugawa Ieyasu [1543-1616], Takeda Shingen [1521-1573] e a família Hojo. Apercebera-se, porém, que os templos Budistas, em particular a vertente Tendai,⁸ ainda detinham grande poder político. Recorrendo então a medidas extremas, em 1571, iria incendiar o templo e todo os territórios no Monte Hiei, ordenando as suas tropas que matassem todos os que tentassem fugir. Milhares de monges, homens, mulheres e crianças morreram enquanto o monte era reduzido a cinzas.⁹

1575 marca o momento da viragem da história militar do Japão com a Batalha de Nagashino. Tokugawa Ieyasu viu-se encurralado pelas forças inimigas e Nobunaga manda em seu auxílio um exército que iria pela primeira vez unir táticas orientais e

⁷ RESENDE, 2013, Pág.26;

⁸ Budismo Tendai ou Budismo Esotérico - baseia-se na ideia de que a capacidade de atingir a iluminação, é intrínca a todas as coisas. Todo o universo é uma manifestação de Dharma;

⁹ MANSON,1997, Pág.170;

ocidentais. Apresentam-se assim, pela primeira vez em batalha, as armas de fogo e táticas guerreiras apresentadas pelos portugueses.

A 1582 dá-se a primeira derrota de Oda Nobunaga. Akeshi Mitsuhide [1526-1582] iria aproveitar a momentânea perda de confiança no general para obrigar Nobunaga a cometer suicídio, assumindo-se como herdeiro da legacia Nobunaga. Porém a vitória de Mitsuhide teria uma vida curta, pois ao saber do sucedido, Toyotomi Hideyoshi iria ao encontro de Mitsuhide, destruindo-o e ao seu exército. Hideyoshi é agora o general a comandar o processo de união do território. Chega-se a um ponto em que o poder de Hideyoshi é tanto, muito devido às relações de vassalagem entre classes, que já não existia qualquer resistência por parte do inimigo. Assim, a 1590, o Japão estava a ser governado militarmente e civilmente pela mesma figura.

Hideyoshi pretendia que os seus poderes continuassem com os seus herdeiros, porém o seu único filho tinha morrido, obrigando Hideyoshi a nomear o seu sobrinho como herdeiro. Porém a 1593, uma das suas concubinas acaba por ter um filho, ao qual chamaria Hideyori [1593-1615]. Obrigando o seu sobrinho a realizar a cerimónia de suicídio, Hideyoshi nomeia o seu filho herdeiro, porém, sabendo que a sua morte estaria próxima, iria nomear 5 Daimyos como regentes do seu filho, na esperança de que se um se rebelasse os outros o impediriam. Entre esses 5 Daimyos estava Tokugawa Ieyasu, que realizou exatamente o que Hideyoshi temia. A 1600 dá-se a batalha de Sekigahara e em 1603, Ieyasu iria requisitar ao imperador o título de Shogun. Após tentativas falhadas por parte do imperador de impedir que este obtivesse o título de Shogun e de documentos forjados¹⁰, Ieyasu torna-se Shogun a 1603, formando a mais longa dinastia, apenas quebrada com a Restauração Meiji no séc. XIX.

¹⁰ O primeiro Shogun japonês tinha decretado que apenas membros da família Minamoto poderiam ser herdeiros do título de Shogun. Daí Hideyoshi nunca ser Shogun, mas sim Kanpaku. Deduz-se, porém, que Ieyasu para obter o título, consegue forjar documentos da sua árvore genológica para assim estar relacionado com a família Minamoto e poder, legalmente, ser herdeiro do título de Shogun;

Contacto entre povos

Comércio

Em 1543, as naus portuguesas chegam a Tanegashina, na ilha e Kyushu a sul da ilha principal do Japão. Era uma descoberta não apenas para os portugueses, mas também para os japoneses, que pela primeira vez viam pessoas de raças diferentes. Os japoneses intitularam estes estranhos de *Namban-jin* [南蛮人]– *bárbaros do sul*. Este termo, não tinha uma conotação a um país específico, apenas a localização destes povos, neste caso, a localização pela qual estes tinham vindo. Termos originários da China, “*Hakuteki, Toui, Seikai, Namban*”¹¹, que no século XVI já se usavam no Japão, porém não é claro se estes eram usados num tom negativo ou não. Os portugueses tiveram o conhecimento deste país, que realizava o comércio da prata, através das rotas realizadas pelos «piratas», que na altura navegavam os mares da China. Na *Suma Oriental* de Tomé Pires [c. 1465 – 1540], relata-se o conhecimento de uma ilha imperial, à qual dará o nome *Jampon*, que correspondia ao território *Cipango* de que Marco Polo falava.

Existem várias teorias sobre a identidade destes comerciantes portugueses que desembarcaram no Japão: António Peixoto, António da Mota e Francisco Zeimoto ou Fernão Mendes Pinto, Cristóvão Borralho e Diogo Zeimoto. Porém não existe qualquer certeza, muito pelo facto de que, por estarem a realizar o comércio às sombras da corte portuguesa, estes mercadores pretendiam passar despercebidos¹². Só após o comércio com a ilha nipónica se ter demonstrado rentável é que a Coroa demonstrou interesse nesta nova rota. “[...] Goa passava a conceder anualmente a viagem a um súbdito d’El-Rei. A influência do Estado da Índia alargava-se assim ao Mar da China através do sistema de concessões. [...] a Coroa dava a hipótese aos beneficiários de enriquecerem através de viagens em circuitos rendosos. Os concessionários auferiam os lucros provenientes dos seus próprios negócios e ainda dos fretes pagos pelas mercadorias que circulavam nesta linha.”¹³

A China Ming por volta de 1500 havia terminado as suas explorações marítimas muito devido ao esforço militar necessário nas fronteiras norte contra as tribos mongóis, mas também no mar contra os «piratas» *wako* japoneses. De uma forma pragmática, o império Ming decidiu acabar com a pirataria lançando a lei de *Haijing* – o comércio a partir do mar ficaria proibido. Porém, o comércio entre a China e o Japão, continua a ser realizado de forma não oficial por mercadores da costa dos dois impérios. Com a descoberta de novas minas de prata nas províncias de Iwani e Tajima, e a obrigatoriedade de pagar todos os impostos em prata¹⁴ o comércio viu o seu fluxo

¹¹ Hakuteki: Bárbaros do Norte; Toui: Bárbaros do Este; Seikai: Bárbaros do Oeste; Namban: Bárbaros do Sul;

¹² COSTA, 1993, Pág.19;

¹³ COSTA, 1993, Pág.20;

¹⁴ DINIZ, 2007, Pág.39;

umentar. Trocavam-se então fragatas de prata pelas sedas chinesas, que partiam de Fukien e Chekiang. *“Em pleno século XVI, e perante a inevitabilidade de se abrir ao exterior por forma a colocar os seus produtos nos mercados estrangeiros, o papel de abastecedores e de intermediários coube sobretudo aos “bárbaros”, e muito particularmente aos portugueses [...]”*¹⁵ Quando os portugueses ganharam Macau, estes ficariam então oficialmente encarregados de realizar as trocas comerciais entre o Império Chinês e o Império Japonês. Quando a 1571 se oficializa a rota Macau-Nagasaki, esta tornar-se-ia uma das mais rentáveis rotas do império, que perduraria até 1639.

Nestes portos comerciais, apresentavam-se novas mercadorias como o tabaco, a seda, o pão, animais exóticos, pessoas de pele escura, novas plantas, circulavam novas ideias científicas vindas da europa, etc. Apesar do grande foco económico japonês ser a agricultura, durante os séculos XV e XVI, o comércio começa a florescer. *“[...] a vida económica é muito ativa e positiva: surtos urbanísticos, desenvolvimento do comércio e do artesanato e a especialização de regiões em produtos.”*¹⁶

Ligados a estes mercados ficaram também os padres da Companhia de Jesus. Duas partes importantes dos tempos de contacto entre os portugueses e os japoneses muitas vezes inseparáveis como dois lados da mesma moeda.

¹⁵ CURVELO,2007, Pág.14;

¹⁶ RESEDE, 2013, Pág.35;

A Importância da Missão Cristã

“A Rainha (D. Catarina) apoiou sempre a influência dos jesuítas na corte portuguesa. De facto, foi a partir do apoio régio que partiram de Portugal São Francisco Xavier e outros importantes jesuítas, para missionarem nas Índias Orientais” [TAVARES, 2020, Pág.128]

A Igreja católica não se manteve indiferente a esta nova realidade do século XV e XVI. Os éditos papais que concediam a Portugal o *Padroado*, permitindo que todos os territórios conquistados pertencessem ao reino desde que aí se fundassem novos mosteiros e igrejas. Surgem assim várias ordens religiosas de padres que acompanhariam os comerciantes naquilo que era também uma viagem também ela missionária. Várias ordens religiosas estabeleceram-se em diversos locais da Ásia, estabelecendo as suas próprias estruturas de missionação.¹⁷ Estes novos padres, deveriam ter um tipo diferente de aprendizagem, focado no fortalecimento da formação individual.¹⁸ *“Com a chegada dos primeiros jesuítas aos territórios ultramarinos, e ultrapassada a ideia inicial que todos os povos seriam suscetíveis de uma rápida conversão, alguns religiosos procuraram delinear uma nova estratégia de aproximação aos novos contextos culturais encontrados”*¹⁹ Estes novos padres, apercebiam-se então que tal como eles traziam novidades em áreas tão variadas como a ciência, astronomia e matemática, também estas culturas tinham varias fontes importantes de conhecimento.

Para que estes novos povos entendessem e aceitassem a religião cristã, em primeiro lugar os padres jesuítas tinham de entender e aceitar a cultura local que encontravam. Começara-se então a estudar estas culturas, desde a língua e tradições às religiões locais tentando muitas vezes encontrar pontos comuns para uma mais fácil introdução à religião cristã. *“Os missionários procuraram identificar e estabelecer pontos de confluência entre as narrativas sagradas do Cristianismo, Hinduísmo, Budismo, Taoísmo e Xintoísmo [...]”*²⁰ Tentou-se uma aproximação diplomática às classes abastadas e um apoio às classes necessitadas, prestando auxílio aos moribundos, órfãos e necessitados. O europeu não se podia ver como superior, o modelo que Roma decretava iria causar o grande fracasso desta missão missionária. O sucesso da missão da Companhia de Jesus no Japão muito se deve a esta sua ideologia que favorecia a educação. Apesar de um inicial desentendimento entre os padres que defendiam uma missionação mais “tradicional” – no sentido de impor a religião cristã a estas comunidades – e os que defendiam uma adaptação à cultura local, a escolha para o território japonês acabou por ser feita devido às características da sua cultura.

A missão chega ao Japão com o Padre Francisco Xavier [1506-1552]. Após o contacto com mercadores japoneses, e aceitando a sugestão de visitar o país na companhia destes, chegou à Ilha de Kyushu a 1549. No caso japonês, era importante

¹⁷ LOPES, 2011, Pág.04;

¹⁸ Diniz, 2007, Pág.15;

¹⁹ DINIZ, 2007, Pág.24;

²⁰ LOPES, 2011, Pág.05;

ganhar a confiança dos daimyos, pois, devido ao carácter das ligações de fidelidade e lealdade que estes continham com os habitantes dos seus territórios, se um daimyo se convertesse ao cristianismo o mais provável seria que a população do seu território também o fizesse. A apresentação às elites guerreiras tinha então de ser feita, não como humilde servo de Deus, mas alguém que despertasse a curiosidade pelos seus conhecimentos, formas de vestir e presentes sofisticados. Por outro lado, as classes mais baixas viram nestes estranhos, uma esperança para cura dos seus males, muito devido à construção de edifícios públicos como hospitais.

A primeira apresentação de Francisco Xavier ao povo japonês teria sido um fracasso. Francisco Xavier terá confiado a tradução das suas palavras a Yajiro, um mercador japonês que encontrou em Goa, este, porém terá comparado o conceito do Deus cristão ao de Dainichi²¹ Budista. O tipo de discurso utilizado por Yajiro foi de tal maneira atrapalhado que ninguém levou a sério aquelas figuras ou religião. Os Jesuítas dedicaram-se então á aprendizagem da língua japonesa, de forma a poderem entrar nos debates com monges budistas.²²

Este método de acomodação terá causado desentendimentos entre os membros da missão. Enquanto muitos padres se terão adaptado às novas condições impostas pela cultura do país, muitos terão tentado, mesmo assim, praticar a evangelização segundo os meios impostos por Roma. Um exemplo seria o caso do Padre Gaspar Vilela que ao tentar impor a cristandade ordenando a destruição de vários livros e de imagens budistas, terá feito com que fosse proibida a residência de missionários em Hirado durante 5 anos²³.

Mesmo após a aceitação da religião, os missionários continuavam a necessitar da proteção de um poder regional, especialmente nos tempos em que o arquipélago nipónico vivia. A ideia de Francisco Xavier seria apresentar-se ao poder supremo do Japão. Com a aceitação do imperador, os jesuítas poderiam converter as pessoas por todo o país. Todavia, o imperador nada mais era que um fantoche nas mãos do Shogun, e mesmo este naquela época estava a ser questionado pelos vários Daimyos. Com o estado de guerra civil que o país estava mergulhado, o encontro com o imperador de nada terá servido, pelo que se decide começar alianças com os Daimyos locais. Muitos não tinham interesse nesta nova religião, apenas a proximidade que trazia ao comercio das naus.

Omura Sumitada [1533-1578] foi um destes Daimyos que se aproximou dos Jesuítas, a princípio pela aproximação ao comércio, mas que acabou por se converter pela fé, adotando o nome cristão de D. Bartolomeu²⁴. O seu território incluía uma pequena baía natural, local que se tornaria ideal para as naus portuguesas. Tornando-se no porto principal de comercio, Nagasaki crescia como uma cidade cristã. Seria a base

²¹ Dainichi – O Buda central. Tipo como a realidade total do cosmos e da iluminação da mente;

²² CAMBRIGE, 2006, Pág.309;

²³ CAMBRIGE, 2006, Pág.322;

²⁴CAMBRIGE, 2006, Pág.323;

dos Jesuítas, e do comércio, até aos éditos de expulsão a 1614 e 1639. Contudo, o contexto no território não deixava de ser um contexto de guerra. Ryuzoji Takanobu [1529-1584], começava a pressionar Sumitada, invadindo os territórios a 1577 e 1578. Tornando-se aparente que Sumitada não conseguiria manter a liderança destes, a solução encontrada foi a doação de Nagasaki á Companhia de Jesus. Garantindo assim não apenas que Nagasaki continuasse o porto dos portugueses, mas também um fluxo de receitas a seu favor.²⁵

Por volta de 1580, deduz-se que existiriam cerca de 150 mil cristãos no arquipélago nipónico, e cerca de 200 igrejas. A 1596, existiriam 134 missionários, 8012 convertidos e batizados apenas nesse ano, e 24 novas igrejas construídas.²⁶ Porém o cristianismo iria entrar numa severa regressão.

²⁵CAMBRIGE, 2006, Pág.329-30;

²⁶OKAMOTO, 1972, Pág.25;

Édito de expulsão

“A ligação política/religião é aqui muito forte e as religiões só são toleradas enquanto não ameaçam o poder político centralizado e a ordem social estabelecida.” [RESENDE, 2013, Pág.23]

Oda Nobunaga simpatizava com o cristianismo, chegando até a utilizar as doutrinas cristãs em contexto político, “[...] viria a servir-se desta rivalidade entre os missionários da Companhia de Jesus e os bonzos budistas, autorizando e concedendo benefícios aos religiosos europeus com um duplo objetivo. Primeiro, estreitar relações diplomáticas e comerciais com os portugueses, de forma a garantir acesso às armas de fogo. Segundo, anular o poder social, institucional e espiritual dos bonzos budistas, no sentido de eliminar qualquer tipo de oposição”²⁷ Aproveitara-se da ideia de que os padres cristãos iriam-se tornar os inimigos naturais de todas as vertentes budistas, especialmente no que toca ao levantamento de edifícios religiosos. Normalmente, todas as pessoas que se encontravam nas mediações de um templo budistas encontravam-se inscrita nele, e vários membros da família poderiam pertencer a vertentes diferentes de budismo. No cristianismo, porém, se um membro se convertesse este faria os possíveis para que toda a família o fizesse também.

Toyotomi Hideyoshi, por outro lado, considerava os jesuítas uma ameaça, muito devido à doutrina cristã de que todos são iguais aos olhos de Deus. Todavia, se fossemos a analisar a religião Budista, esta também defende a ética igualitária²⁸. Porém, por o facto de o Cristianismo não se moldar ao sistema político, muito em parte habituado a que os sistemas políticos a si se moldem, este acabará por interferir mais com o poder dos Shogun do que qualquer outra das religiões presentes em território nipónico. A 1587, Hideyoshi ordena a retirada dos missionários do arquipélago, porém continua o comércio com os portugueses, devido às mercadorias por eles trazidas. Aparentemente Hideyoshi nada tinha contra os missionários cristãos, *“Hideyoshi had kept up his show of favor toward the padres, and they had reciprocated by devoting “continuous masses and prayers””*²⁹. Hideyoshi encontrava-se com missionários e daimyos convertidos, deixando a cristandade florescer nas sombras mantendo o *status quo*. Uma das principais razões para a publicação deste édito terá sido a destruição de obras nativas por parte dos padres jesuítas. *“Hideyoshi’s edict of 6.19 begins with the words “Japan is the land of the Gods”, a nativist dictum that would be invoked again and again in subsequent anti-Christianity pronouncements. Hideyoshi then asserts that the Christians’ destruction of Shrines of the native traditions “is something unheard of in previous ages”*³⁰ A religião local do arquipélago nipónico é o Xintoísmo, porém foi introduzido ao Budismo por motivos políticos. Apesar desta introdução, o Budismo não eliminou o Xintoísmo nem as obras já existentes. Pelo contrário, vai assistir-se a uma

²⁷ LOPES, 2011, Pág.370;

²⁸ RESENDE, 2013, Pág.34;

²⁹ CAMBRIDGE, 2006, Pág.360;

³⁰ CAMBRIDGE, 2006, Pág.360;

convergência das duas religiões. Deuses do xintoísmo passam a fazer parte do budismo, e lugares sagrados xintoístas passam a ser templos budistas. Nenhuma das religiões rejeita a outra, pelo que as pessoas tinham o livre culto. Apenas a quando da Restauração Meiji irá surgir a lei que irá oficialmente separar estas duas religiões. O Budismo e o Xintoísmo tinham uma flexibilidade e tolerância diferente da típica ideia do rígido Cristianismo que não tolerava outros Deuses. Ou seja, quando os Cristãos chegarem ao território e começam a destruir as formas nativas do Japão, o poder político acabou por ter de reagir. *“Hideyoshi had witnessed on the spot the inroads that Christianity had made into the nobility and the populace of Kyushu, and this made him all the more concerned about the number and the religious fervor of the Jesuits’ converts in his own close entourage”*³¹ Igrejas foram destruídas, Nagasaki tomada por Hideyoshi e os padres tiveram de se retirar do olhar público. Contudo, os padres continuaram a sua missão de forma mais discreta, de forma que Hideyoshi tolerasse a mesma, muito devido à ligação com o comércio. Hideyoshi viria também em primeira mão o poder no Cristianismo nos daimyos, que passariam a responder em honra de Deus e não do Kanpaku. Quer isto dizer que, no caso de um daimyo ter de lidar com os padres cristãos, este preferia muitas vezes defender aquilo que era o poder estrangeiro ao poder nativo.

Porém, é com a chegada dos Franciscanos [c.1593] vindos das Filipinas, este *stand by* foi quebrado e começa a verdadeira perseguição. Convém aqui lembrar que não importava a nacionalidade dos padres jesuítas, estes tinham de prestar obediência à Coroa Portuguesa³². Graças ao Padroado português, era dado aos jesuítas o direito exclusivo de pregar no Japão. Porém aquando da união das coroas Portuguesa e Espanhola, os limites dos impérios começam a esbater, dando oportunidade a estes padres Franciscanos e Dominicanos estabelecidos na Filipinas para tentarem entrar no arquipélago nipónico. O que acontece é que enquanto os Jesuítas se tinham adaptado ao país, chegando até a adicionar membros nativos ao clero, algo que não era feito em mais nenhum lado, os novos padres chegavam com as suas ideias eurocentristas. Se Hideyoshi no início os recebeu, depressa acabou por se aperceber das disputas entres os padres cristãos. Aquando do naufrágio do barco *San Filipe* - um lado culpava os Franciscanos o outro os Jesuítas, ainda hoje não se sabe o que verdadeiramente terá acontecido - todo este clima acaba por fazer Hideyoshi mandar matar missionários. A 5 de Fevereiro de 1597 dá-se a crucificação de 26 cristãos em Nagasaki. Hideyoshi acaba por suspender a missão Franciscana³³.

A 1603, após obter o título de Shogun Tokugawa Ieyasu proíbe a conversão dos membros da nobreza ao cristianismo, permitindo, no entanto, a sua prática. Desta forma, o cristianismo observou uma morte lenta e sufocante, sendo que, aquando da expulsão do território, já se tinham afastado os missionários do povo. Todavia, com o reforço do édito anticristão, surgiam por todo o país várias perseguições acabando até

³¹ CAMBRIDGE, 2006, Pág.362;

³² COSTA, 1993, Pág.24;

³³ COSTA, 1993, Pág.68;

em martírios. Esta tensão entre o Shogunato Tokugawa e os europeus ao serviço da coroa portuguesa, corresponde também à entrada dos Holandeses vindos do Mar da China. Apesar de que, aquando da chegada dos portugueses ao Japão, se tenha erradicado a presença de juncos chineses e tenham combatido a pirataria do comércio da prata, com a chegada dos holandeses, ouve uma mudança de rota devido às recorrentes emboscadas. Enquanto os holandeses conquistavam as graças de Ieyasu, os portugueses conquistavam a desgraça resultante da crescente desconfiança devido ao poder religioso.

Com a chegada dos Holandeses ao Japão, o Shogun apercebeu-se que já não era necessário manter a cristandade no arquipélago para também manter o comércio com o ocidente. Juntando com a pressão holandesa, por portugueses teriam de aceitar as normas importadas se também eles queriam continuar o comércio. A 1614, todos os missionários católicos seriam expulsos do arquipélago *“Within Japan, all Catholic priests and their believers were to be hunted down, made to renounce their faith, or executed. Their sympathizers and sometimes providers, the Portuguese traders, were to be banned from the country. In 1639, the Portuguese were expelled, and all contacts with Catholic lands were cut”*³⁴. O Japão fechar-se-ia ao mundo – o chamado *Sakoku* – sendo o único contacto com o exterior a ilha de Deshima onde a Companhia Holandesa das Índias Orientais – VOC – passaria a fazer o comércio.

Existem, no entanto, várias tentativas de reativar os laços. A 22 de Junho de 1640 é enviada uma embaixada de Macau a 1640, com a esperança de que, tal como tinha acontecido no passado, houvesse uma oportunidade de reatar os laços. Porém, o Shogun ordena de imediato a execução da comitiva, com a exceção de 13 membros para que a notícia chegasse mais cedo a Macau. Com o retomar da independência portuguesa, D. João IV tentou mais uma vez enviar uma embaixada ao arquipélago em 1644, porém o Shogun rejeitou receber a mesma.

³⁴ CAMBRIDGE, 2006, Pág.369;

Arte

Contexto artístico em Portugal

Lisboa dos séculos XV e XVI reunia nos seus portos um vasto número de novidades. Graças às naus que traziam mercadoria dos vários cantos do mundo, aqui se reuniam produtos que acabariam por influenciar a orientação artística da corte portuguesa. O mercado lisboeta não estava apenas aberto às obras que vinham do ultramar, importavam-se também obras de toda a Europa. No caso das três grandes artes, dominava o gosto da Flandres – muito devido à descendência da família real - onde surgiam encomendas não só por parte da coroa, mas também por parte dos grandes senhores da época.

As descobertas marítimas tornar-se-iam de tal forma importantes que muitas foram as obras encomendadas para celebrar tais factos. Não só pinturas, mas também tapeçarias ilustram a descoberta de vários pontos do império, com particular atenção à sua fauna e flora até então desconhecidas. D. João III oferecia tapeçarias como ofertas diplomáticas aos governadores asiáticos, tradição começada pelo seu pai D. Manuel I.

De um modo geral, não existe melhor exemplo do que a corte da rainha D. Catarina, onde *“A posição singular como rainha de um império ultramarino, com o monopólio de uma rede global de comércio, permitiu-lhe assumir o principal papel na família de colecionadora de curiosidades e espécies extraordinárias.”*³⁵ Apesar de esta coleção não ter sobrevivido até aos nossos tempos, existem registos que nos permitem entender a grandiosidade da mesma. *“[...] nenhuma outra corte contemporânea do Renascimento [...] poderia sonhar em competir com a opulência com que os reis e rainhas portuguesas viviam depois de 1500. O estranho, o fantástico, o maravilhoso e o exótico tornaram-se não só um lugar-comum, mas também inevitáveis na vida quotidiana portuguesa.”*³⁶

A coleção da rainha começa com o seu enxoval/dote de casamento, onde são mencionadas joias de família, peças de mobiliário, tapeçarias e relíquias religiosas. A partir de 1528 é desenvolvido o gosto pelo oriente, onde é possível observar nos inventários registados vários exemplares de almofadas importadas de Marrocos, Turquia e da Flandres, utilizadas para se sentarem no estrado real. Tapeçarias flamengas, utilizadas não apenas como decoração ou exaltação política, mas também como forma de combater o frio no inverno. Tapetes Turcos, Persas e Tatami japonês. Vários tipos de cadeira como: cadeiras baixas e cadeiras despalda, que eram vistas como objeto de luxo na corte portuguesa. Baixelas de ouro e prata “ao estilo romano”. Faqueiros importados de Ceilão. Livros importados de França, Itália, Espanha e da Flandres. Roupas e têxteis importados de vários pontos do império e Europa. Escritaninhas, dosséis, mesas, estantes e cofres importados da Ásia. Arcas namban.

³⁵ TAVARES, 2020, Pág.22;

³⁶ JORDAN, 2012, Pág.68;

Lacas chinesas e japonesas. Objetos e mobiliário Ming. Leques. Tabuleiros de jogos importados da Índia. E instrumentos musicais.

Eram preferidos pequenos objetos decorativos a grandes obras. Estes objetos acabavam também por servir de presente para as restantes casas reais e familiares. A nobreza acabaria também por seguir o exemplo da rainha e comprar peças dos vários pontos do império trazidas pelas naus. Consumir produtos vindos do oriente era visto como um sinal de prestígio. Em particular a porcelana era bastante apreciada pelas altas classes sociais muito pelas suas cores, firmeza e leveza, tanto que depressa se tentou, por toda a Europa, imitar o fabrico da porcelana – a chamada faiança. Algumas destas peças eram então realizadas ao gosto do mercado europeu *“Os temas iconográficos eram levados de Portugal e executados com base em matrizes desenhadas ou gravadas. É por isso que se pode encontrar uma coincidência formal entre a ornamentação escultórica manuelina e estas peças raras.”*³⁷

No que toca às artes europeias, D. Catarina por estar menos exposta às artes do renascimento italiano, tinha preferência pelas flamengas³⁸. As tapeçarias teriam especial importância. Indo ao encontro com os gostos da família Habsburgo, as tapeçarias eram preferidas às pinturas e esculturas palacianas tornando-se muitas vezes mais valiosa devido ao uso de fio de prata e ouro.³⁹ Estas tapeçarias refletiam muitas vezes as aspirações políticas e o poder do seu mecenas. As obras da corte portuguesas enalteciam muitas vezes os descobrimentos marítimos.

Quanto à arquitetura, a partir das décadas de 20-30, começa-se a abandonar o gosto pela exuberância, voltando a gostos mais sóbrios – o chamado “estilo chão”. *“O estilo “chão” português é como que uma arquitetura vernácula, mais relacionada com as tradições de um dialeto vivo do que com os grandes autores da Antiguidade Clássica”*⁴⁰ A partir da década de 50 os jesuítas tornar-se-iam os maiores construtores em Portugal.

Todavia, o reino de Portugal não era apenas o terreno em continente europeu. As peças fabricadas no velho continente iam acabar por viajar para os vários cantos do mundo, e se adaptar aos povos que aí encontrou. Em particular, no Estado Português da Índia, as peças ganharam uma iconografia híbrida, característica. Estas obras acabariam por influenciar ainda mais as artes dos outros portos orientais portugueses, muito devido à sua proximidade. Acabaria também por criar um gosto por estas peças, maioritariamente de mobiliário, mais exóticas.

³⁷ PEREIRA, 2014, Pág.22;

³⁸ JORDAN, 2012, Pág.117;

³⁹ JORDAN, 2012, Pág.161-164;

⁴⁰ KUBLER, 1988, Pág.03;

Contexto artístico no Japão

Se os séculos XV a XVII coincidem com as épocas de tensões militares, coincidem também com o grande florescimento que se deu nas artes e na cultura. Em tempos anteriores, era a corte imperial de Kyoto que transmitia os novos gostos nos vários sectores artísticos, todavia os grandes senhores da guerra depressa se tornariam também mecenas das artes, encomendando obras ao seu gosto para as suas fortalezas. De facto, o trio Oda Nobunaga- Toyotomi Hideyoshi-Tokugawa Ieyasu iriam lançar várias tendências artísticas. *“This trio of military men dominated the arts as well as the politics of the age. They were enthusiastic and discriminating patrons who encouraged Noh actors, set the trends in fashions, ate from exquisite gold lacquer bowls, collected the finest of ceremonial arms and armor and priceless tea ceremony utensils, and chose the best artist to paint the screens and walls of the magnificent castles they erected as symbols of their authority”*⁴¹ De facto, foi a construção dos palácios que desencadeou grande parte das tendências que iriam caracterizar o Período Azuchi-Momoyama.

A arquitetura palaciana iria desenvolver-se de forma a enquadrar-se no seu tempo. Se anteriormente o grande símbolo eram os templos e as pagodas, aqui seriam os palácios-fortalezas que iriam marcar as paisagens. Esta arquitetura tornar-se-ia uma das primeiras formas totalmente japonesas, sendo que anteriormente as formas eram maioritariamente importadas da China e da Coreia. Cada vez mais complexa, a sala principal – *Shoin* – passou a ter proporções tais que passou a ser dividida com *Shoji*⁴² e não apenas com *Biombos*. *“A residência senhorial era composta por vestíbulo, uma sala de armas, uma sala oficial, uma sala de reunião e um gabinete de trabalho, todos eles decorados de forma faustosa, e uma varanda que dava para o jardim onde se realizavam espetáculos. No jardim existia ainda um pequeno pavilhão para cerimónias do chá.”*⁴³ As *fusuma* eram decoradas com pinturas magnificentes, a grande maioria coloridas, ao estilo da escola de *Kano*. Desenvolvera-se uma produção artística fora dos temas religiosos e da pintura monocromática. Realizavam-se encomendas de pinturas de temas mundanos – cenas de género, guerra, comércio, etc. - ao gosto dos daimyos e classes mercantis cada vez mais emergentes.

Voltam a estar em voga as pinturas em *yamato-e*. *“The terms yamato-e and kara-e were coined in the Heian period to distinguish between the Japanese and Chinese pictorial traditions. [...] The yamato-e style is characterized not only by a softer contoured landscape, but also by a rich, but not brash palette of colors. Its themes, drawn largely from the imagery of nature evoked in poetry, were primarily secular, although yamato-e style landscapes do begin to appear in religious imagery”*⁴⁴. Existiam dois estilos principais – *kara-e*⁴⁵ e *yamato-e* – cujo primeiro era realizado em tons monocromáticos,

⁴¹ MET, 1975, Pág.XVII;

⁴² *Shoji* – portas deslizantes utilizadas para a divisão de um espaço;

⁴³ DINIZ,2007, Pág.54;

⁴⁴ MANSON, 2005, Pág.112;

⁴⁵ *Kara-e* – pintura ao estilo chinês;

localizadas maioritariamente nos quartos privados, onde os convidados mais próximos do senhor da casa se juntavam em conversas banais e em cerimónias de chá, o segundo era realizado em várias matrizes com grande prominência do dourado, estas obras localizavam-se em salas publicas onde se discutiam temas como política.⁴⁶ Existe uma ideia lógica por detrás desta separação: enquanto as obras realizadas monocromáticas, transmitiam uma ideia de calma e superioridade intelectual, as coloridas pretendiam mostrar ao público o poder do seu proprietário. A pintura a tinta monocromática continuava a ter, influência chinesa onde se escolhiam temas como paisagens, natureza e flora que representadas num incrível trabalho realizado em pincel, realizavam no espectador sentimentos agradáveis e emocionantes. Por outro lado, a complexidade das pinturas em cor e dourado obrigavam a uma espécie de produção em contexto de oficina. O mestre preparava o esboço, enquanto os seus alunos preparavam as tintas e pintavam os locais anotados pelo mestre. O trabalho de pincel final seria feito de novo pelo mestre, dando vida à obra.⁴⁷ Eram representados os famosos temas *rakuchu rakugai* - pintava-se a vida mundana das cidades de Kyoto ou Edo, o interior das casas dos Daimyo, a vida nos bordéis nas zonas de meretrício, a chegada dos europeus, entre outros. Sendo mais complexas, e conseqüentemente mais caras, estas obras permitiam mostrar o poder político e monetário dos senhores feudais.

Ao mesmo tempo que os grandes senhores mandavam fazer este tipo de pinturas, as classes mais baixas desejavam também poder ter exemplares das mesmas. Começam a surgir as pinturas em *ukiyo-e*, gravuras realizadas em madeira com estas temáticas mais mundanas permitia ao publico geral ter acesso a pequenas obras de arte, que entrariam realmente em voga no período Edo.

Outra forma artística que foi revivida durante este período foi o Teatro Noh. As suas temáticas baseavam-se em temas históricos, lendários ou retirados da literatura, quase sempre trágicos, porém também começavam a surgir os temas satíricos. Estes atores utilizavam mascaras, normalmente de madeira, e fatos berrantes que contrastavam com os panos de fundo. *“Wooden masks are worn for almost all roles except of the ordinary middle-aged men and range from the ferocious visage of a jealous female ghost to the cheerful countenance of a youthful demigod. Because many of the mask, particularly those from female roles, have subtle, even ambiguous, expressions, the actor’s ability to suggest a variety of emotions depends on his skill in manipulating the mask.”*⁴⁸ Realizadas em madeira e pintadas com várias camadas de tinta, eram os jogos de luz e sombra realizados pelos atores que permitia efetuar as várias expressões necessárias. Por vezes tinham pequenos detalhes como cabelo colado ou pedaços de metal nos olhos ou dentes para melhor captar a luz. De máscaras simplificadas, depressa evoluem para mascaras extremamente detalhadas e complexas.

⁴⁶ MET, 1975, Pág.02;

⁴⁷ MET, 1975, Pág.03;

⁴⁸ MET, 1975, Pág.87;

Arte namban

Aquando da chegada de Francisco Xavier ao Japão este depara-se com um tipo de arte totalmente diferente da que este estava habituado, originando o problema da reprodutibilidade das imagens cristãs. A Companhia de Jesus acabaria por fundar seminários artísticos que ensinavam aos japoneses a pintar ao modo europeu. *“Giovanni Niccolò haveria de chegar a Nagasaki [...] Dedicou-se quase exclusivamente à pintura e ao ensino da pintura aos alunos dos Seminários Jesuítas, fundando aí uma Escola de artistas vocacionada a produzir iconografia cristã através de cópias de modelos da pintura espanhola, flamenga e italiana.”*⁴⁹ Porém mais do que aprenderem esta nova forma de pintura, os artistas japoneses começaram a integrar os europeus nas suas obras.

Tendo os japoneses já um histórico de adaptação dos conhecimentos vindos do estrangeiro, em particular da China, depressa adaptariam também os conhecimentos deste novo povo vindo dos mares. *“A miscigenação artística decorre deste encontro de culturas e do diálogo entre religiões é resultado de uma consciência sobre o outro, a identificação espontânea da diferença e da semelhança, a partir das quais se estabelece o diálogo. Desta relação de interdependência surge uma nova identidade artística [...]”*⁵⁰ Assim durante o quase século da presença dos portugueses no Japão observamos um intercambio artístico que levou a encomendas específicas para os dois povos.

Se o termo namban ficou fortemente ligado aos europeus que chegaram ao arquipélago no século XVI também a eles ficou ligada a ideia de namban bijutsu [南蛮美術] – arte namban. *““Namban art” is commonly used as an umbrella term for Japanese art with Western culture influences produced during the decades of Portuguese and Spanish presence in Japan [...] includes imported European art as well.”*⁵¹ Por outro lado a própria palavra “bijutsu - 美術 [びじゅつ]” nos diz muito sobre o tipo de artes que iremos encontrar neste século de interação, *“[...]the japanese word bijutsu (lit. Fine arts) has a very wide connotation; in addition to such formative art as painting, sculpture and architecture, it includes calligraphy. [...] Japanese landscape gardening compounded with architecture, also occupies a position in art. [...] Again, the blades of swords are considered to have sufficient qualities it deserve aesthetic appreciation in their form [...] Furthermore, there are various kinds of industrial art, such as lacquer work, metal work, etc.”*⁵² Porém o próprio termo *bijutsu* é um termo recente, este, irá aparecer pela primeira vez durante a época Meiji [1868-1912], até então seria utilizando o termo “Namban-ga”, relacionando toda a arte com influência ocidental⁵³.

⁴⁹ LOPES, 2011, Pág.378-9;

⁵⁰ LOPES, 2011, Pág.02;

⁵¹ ROMERO, 2016, Pág.81;

⁵² TAZAWA, 2011, Pág.161;

⁵³ GUTIÉRREZ,1993;

Enquanto no Ocidente, arte namban é maioritariamente vista como as obras realizadas nos tempos em que os europeus estiveram em contacto com os nipónicos, consequentemente levando à realização de obras para os seus mercados, no Japão, o termo abrange não só estas obras, mas também as que foram realizadas com influências europeias, e até as importada da Europa. Esta diferença muito terá a ver com a diferença de exemplares presentes nos dois polos de contacto. Enquanto a maioria das obras presentes na Europa, são de facto as obras realizadas para importação como por exemplo, as lacas, no Japão vamos encontrar exemplares dos mais variados tipos de objetos realizados quer para os europeus que habitavam o arquipélago quer para os senhores locais.

Biombos

O tema da chegada dos portugueses aos portos japoneses, é um dos temas mais recorrentes nas pinturas dos Biombos desta época. Maioritariamente realizados para o comércio interno, teriam sido encomendados pelos senhores e comerciantes das cidades portuárias japonesas. Existem cerca de 91⁵⁴ exemplares de Biombos Namban, grande parte atribuídos à Escola de Kano.

A escola de Kano, era das mais importantes escolas artísticas do Japão, conhecida pelo tratamento de uma grande variedade de suportes – desde *fusuma*⁵⁵, *biombos*, *emakimono*⁵⁶, *kakemono*⁵⁷ e *ema*⁵⁸ - junto de uma mentalidade aberta permitindo o tratamento de uma grande variedade de temas. Terá sido possível a visita destes artistas aos portos de Nagasaki, onde puderam contactar com estes novos indivíduos que traziam consigo inúmeras novidades. Deduz-se que tenham realizados esboços *machi-echi* - esboços realizados pelos artistas através do desenho de observação – destes estranhos indivíduos que começaram a habitar os portos japoneses. Sendo estes artistas apoiados pelos sucessivos governos militares, levou a que estes tenham sido contratados pelas elites para a realização de variadas peças.

A própria palavra utilizada nos diz muito sobre a história destes objetos – *byoubu* [屏風]- origina das palavras japonesas *byou* [屏 - びょう] que significa proteção/parede e *bu* [風 - ふう] vento. Se no início estes *byoubu* eram utilizados como proteções contra o vento nos piqueniques ou atividades ao ar livre, pelo Séc. XVI transformaram-se em paredes portáteis, utilizadas para dividir grandes zonas interiores. Estes objetos que

⁵⁴ CURVELO,2015, Pág.07;

⁵⁵ *Fusuma* – Portas deslizantes que poderiam ser ou não decoradas com vários tipos de pinturas;

⁵⁶ *Emakimono* – “rolo de pintura”, sistema de narrativa horizontal que remota ao período Nara, onde se combinavam ilustrações e texto que se revelavam à medida que se ia desenrolando o papel;

⁵⁷ *Kakimono* – “rolo suspenso”, pintura ilustrativa ou de caligrafia, realizada na vertical, suspensa nas paredes, podendo ser enrolada se necessário;

⁵⁸ *Ema* – placas decorativas, maioritariamente utilizadas em templos, com pequenas imagens junto de orações e rezas;

originam da China, variam dos seus antecessores pela sua portabilidade e decoração, existindo diversas variáveis, sendo a mais popular o Biombo de 6 folhas.

A moda dos biombos surge após a construção do castelo de *Nagoya*, aposentos de Oda Nobunaga em *Azushi*. Para este palácio de sete andares, Nobunaga contratou artistas de renome para a realização da decoração dos vários espaços do castelo, como por exemplo, *Kano Eitoku* [1543-1590], que se dedicou à decoração das paredes, biombos e fusuma.

O tradicional processo de realização dos biombos, começa por uma moldura de madeira. Moldura esta realizada através de cortes precisos na madeira, não sendo necessário a utilização de qualquer parafuso ou cola. Para suporte utiliza-se pequenas tiras de madeira, criando secções preenchidas maioritariamente por papel e ocasionalmente seda. Em várias ações de restauro pode-se perceber que este “recheio” era muitas vezes papéis já não necessários, reaproveitados para este efeito, mas que nos dias de hoje nos ajudam a datar estas peças. Começa-se depois o processo de colocação do papel que levará a camada pictórica, o mais comum é *Washi*⁵⁹, podendo também ser utilizado outros papéis como o papel de arroz, ou de amoreira. Este papel era reforçado por uma pasta de amido. Este processo, conhecido por *hone-shibari*, implica uma aplicação precisa das folhas, que apenas se sobrepõem numa área pequena, até se obter uma base forte o suficiente para a camada cromática.

Também conhecido como a “idade do ouro” na pintura dos biombos, era aplicada folha de ouro nas ilustrações – a técnica *Kinpeki*. *“Japanese gold leaf is known to be the thinnest in the world, and the technique for making it is labor intensive. There are three stages in the process: the preparation of the alloy and its shaping into squares; the zumiuchi, the initial beating process, in which the squares are thinned out; and the final beating and finishing of the leaves. [...] The whole process of preparing is repeated about five times and is very time-consuming. The process of preparing the beating papers alone takes a total of six months.”*⁶⁰. Este dourado aparece muitas vezes em forma de nuvens, podendo dividir a cena em vários espaços temporais ou espaciais. Apesar da aparente simplicidade da obra, esta apresenta imensos pormenores e detalhes. De alguma forma, o espaço vazio criado pelo dourado, acaba por guiar o olhar do observador pela peça, criando uma espécie de narrativa.

Os chamados biombos *Namban* podem ser divididos em três tipologias de leitura⁶¹:

- I. Na primeira tipologia, encontramos as famosas cenas de comércio entre os japoneses e os europeus. O *Kurofune*, encontra-se ancorado no porto japonês, e em terra encontramos um cortejo que mostra a tripulação do mesmo. Personagens como o capitão-mor, fidalgos, mercadores,

⁵⁹ Washi - Papel japonês;

⁶⁰ MASON, 2005, Pág. 245;

⁶¹ YAMAFUNE, 2012, Pág.10;

escravos, intérpretes, caminham ao encontro dos missionários presentes no território;

- II. Na segunda tipologia, podemos encontrar o *Kurufone*, a navegar. Encontramos assim imagens de outros portos europeus na Ásia;
- III. A terceira tipologia, apresenta muitas parecenças com a anterior, sendo que esta incluiu uma série de atividades realizadas no porto de partida como a carga do *Kurofune*;

Nestes biombos é possível ver representações de vários edifícios cristãos, como por exemplo, os templos com uma cruz no telhado, representando igrejas. É também possível ter uma ideia de como se faria a vida nestes edifícios, aparecendo por vezes, representações de missionários rezando em frente a altares, lendo para o que se poderá deduzir serem alunos, realizando cerimónias do chá, conversando com os locais, entre outras atividades do dia a dia.

Nos cortejos, é-nos apresentada a tripulação da Nau do Trato. Os mercadores portugueses, senhores, escravos e interpretes. Roupas extravagantes de tecidos coloridos e padrões variados, junto com outras novidades como óculos, espelhos, mobiliário ao estilo europeu, lenços, rosários, chapéus de abas largas, etc. “[...] *estes biombos serviam também como forma de satisfazer a curiosidade japonesa acerca dos europeus e da sua maneira de ser, daí resultando também um elevado grau de pormenor na sua representação.*”⁶² Porém, o elemento principal destas obras, é sem dúvida o *Kurofune* [黒船] – a Nau do Trato Negra. O *Kurofune* poderia estar ligado, não apenas ao espanto dos japoneses ao ver um navio tão grande e tão diferente, mas também à simbologia do Xintoísmo. Estes *Namban-jin* eram algo estranho, um “outro” que tinha vindo ao encontro do arquipélago, o que pode ser explicado pela cor escolhida para a representação da Nau: o preto. Esta cor representava o limite do conhecimento, contrariamente ao branco que representava a pureza e centralidade, sendo que, os barcos chineses eram conhecidos por *Shirufune*. Segundo a mitologia japonesa um dos *Shinchi-fuku-jin* [七福神] – Sete Deuses da sorte - chamado *Ebisu* [恵比寿] - Deus dos mercadores e comerciantes - enviava algo novo e desconhecido por mar para as pessoas em terra, como um tesouro.

A cartografia *Namban* é mais um exemplo de um contacto de culturas que se transformou em conhecimento/objeto físico. “*Os anos em que estes encontros tiveram lugar inscrevem-se num período muito preciso da história da cartografia, já que em ambas as civilizações correspondem a um tempo de mudanças profundas em termos técnicos, mentais e culturais.*”⁶³ Apesar de não ser a única representação dos mesmos, os biombos cartográficos tornam-se uma forma popular de representação deste novo mundo. Um dos primeiros exemplos deste tipo de biombo será o par exposto no templo de *Jotoku* em *Fukui*. “*In the case of the namban screens, the repetition of such structural*

⁶² DINIZ, 2007, Pág.55-56;

⁶³ CURVELO,2007, Pág.212;

elements as the ship, dock, procession of foreigners, street lined with shops, and Jesuit residence located at top and separated by a bank of clouds is mainly due to conscious copying by namban artists of earlier works. The map screens, on the contrary, were each composed from European originals."⁶⁴

Muitos dos desenhos apresentados nestes biombos baseiam-se em cópias de mapas e gravuras europeias que terão sido trazidas para território nipónico após a embaixada dos Daimyos cristãos á Europa⁶⁵. Aqui a ideia de cópia de gravura, significa que os artistas pegavam nestas gravuras e utilizando sobretudo a mesma composição, alterando pequenos pormenores, sendo o mais significativo a paleta cromática, realizavam obras, nas quais facilmente se identifica a gravura utilizada como base.

Houve a clara necessidade de, por exemplo, adaptar estes mapas para o país em questão, em particular, a necessidade de colocar o arquipélago nipónico como centro do mundo. Porém, estes poderiam ou não servir de um mapa, variando consoante a quantidade de legendas. *"Começam a surgir pares de biombos com mapa-múndi numa estrutura e o mapa do Japão na outra, incluindo algumas vezes imagens dos diversos povos do planeta, a sua forma de trajar e grandes cidades"*⁶⁶

Contrariamente ao que terá acontecido com os biombos namban, onde terão sido efetuadas cópias de biombos existentes para satisfazer os pedidos dos daimyo, os biombos cartográficos eram adaptados de cópias de mapas existentes. Quer isto dizer que quanto mais recente a cópia mais atualizada tendia a ser o mapa representado, diferenciando também no ponto de vista do artista. Estes biombos poderiam ser apresentados com um par mapa-mundo – mapa do Japão ou então biombo mapa – biombo com pintura ao estilo europeu. Estas obras tornam-se assim enciclopédias e testemunhos daquilo que era a abertura do Japão a novos conhecimentos geográficos e culturais.

Pintura ao estilo europeu

Tal como foi referido anteriormente, ao chegarem ao Japão, os padres da companhia de Jesus depararam-se com o problema da reprodutibilidade das obras de arte cristãs. Os Jesuítas que chegavam ao arquipélago levavam consigo algumas obras de arte, que depressa se revelariam limitadas para a sua missão. Os japoneses, habituados a ter um templo familiar em casa, após a sua conversão ao cristianismo começariam a requisitar peças que representassem Jesus Cristo, a Virgem Maria ou os Santos para estes mesmos oratórios. Porém, no início da missão japonesa, não existiria forma de realizar tantas encomendas. *"According to Xavier's letter, he showed the painting to Shimazu Takahisa, the local daimyo. On holding the Picture, Takahisa fell on*

⁶⁴ OKAMOTO, 1972, Pág. 133;

⁶⁵ OKAMOTO, 1972, Pag.118

⁶⁶ CURVELO, 2007, Pág.221;

his knees, bowed reverentially to it, and straightway ordered his subjects to do likewise. Takahisa's mother was especially moved, and later sent word to Yajiro, the Japanese Christian convert who has guided Xavier from Goa that an exact copy should be made, regardless of cost. Unfortunately, however, there was at that time no painter skilled in copying in Kagoshima so her wish went unfulfilled"⁶⁷ Este é apenas um dos vários exemplos, relatados pelos jesuítas nas suas correspondências, do que terá acontecido. Exagero ou não, de facto esta nova forma de pintar derá expantado o povo nipónico, tão habituado ao seu tipo de pintura.

Com a fundação dos seminários de pintura jesuítas, vários tipos de obras começaram a ser produzidas ao estilo europeu, desde pinturas a óleo a gravuras. Estas peças eram na sua maioria cópias⁶⁸ de gravuras europeias. No início, estas obras realizadas por estudantes eram tidas sem carácter para obras sagradas, não teriam qualidade suficiente segundo os requisitos de Roma, mas depressa se tornariam obras que impressionariam até os portugueses. *"Las apreciaciones de los cronistas en torno a las imágenes católicas producidas por los japoneses descansaron sobre critérios eurocêntricos. Si las obras presentaba mayor similitud com las piezas occidentales eran altamente estimadas [...]"*⁶⁹

Estas obras tornar-se-iam mais raras muito devido á perseguição ao cristianismo. Obras com claras ligações iconográficas à religião cristã eram destruídas. Muitas vezes apenas obras cujas referências eram mais discretas, conhecidas apenas pelos praticantes da religião, passariam e continuariam expostas nas coleções de daimyos. Outras, foram escondidas de tal maneira que acabariam por ser esquecidas, sendo redescobertas séculos depois. Porém foram também realizadas pinturas ao estilo europeu de temas budistas, ou até mesmo retratos, o que demonstra que não seriam apenas os daimyos cristãos que teriam curiosidade ou mesmo gosto por este novo tipo de pintura.

Existem também exemplos de biombos realizados com pintura ao estilo europeu. Um exemplo seria a obra *"Yojin Sogakuzu – Europeus a tocar música"*⁷⁰ no *Mokichi Okada Association Museum*. Estes biombos tendiam a ser representações de uma Europa idealizada, reconstruída através de partes de gravuras selecionadas. De um pondo de vista artístico, apesar de ambos os estilos de biombo terem sido realizados pelos melhores artistas, para corresponder às expectativas dos grandes senhores deste tempo, o que acontece é que devido às diferenças nas referências utilizadas para a realização das obras vai existir uma diferença de qualidade nestas obras. As obras realizadas ao estilo europeu apresentam uma certa rigidez, muito devido a facto de os

⁶⁷ SUGASE, 1972, Pág.20-21;

⁶⁸ Mais uma vez, aqui a ideia de cópia de gravura, significa que os artistas pegavam nestas gravuras e utilizando sobretudo a mesma composição, alterando pequenos pormenores, sendo o mais significativo a paleta cromática, realizavam obras, nas quais facilmente se identifica a gravura utilizada como base.

⁶⁹ ARIMURA, 2017, Pág.59;

⁷⁰ HIOKI, 2016, Pág. 135-159;

artistas estarem a pintar aquilo que não lhes era conhecido. As figuras, roupas, edifícios e fundos eram sempre retiradas de gravuras importadas da Europa, não de modelos vivos. Contrariamente aos artistas que realizavam os *biombos namban*, tinham os portos, mercadores, nau, jesuítas, igreja perto dos seus locais de trabalho. *“Even a glance is enough to point up the contrast between the namban screens, with their liveliness born of the fact that the human figures, ship, and buildings were recorded from direct observation, and the genre works, in which the copying of each figure or building from European originals has resulted in a lifeless sterility”*⁷¹ Porém, convém lembrar que o conceito de *“originalidade”* nas obras japonesas diferencia do mesmo conceito nas obras europeias. Para os japoneses, a cópia de uma obra chegava a ter o mesmo valor artístico que a obra original, um exemplo deste aspeto serão as obras em *ukiyo-e* que se tornariam populares a partir do Período Edo. Apesar de gravuras, todas as variações da obra são tidas como originais e com o mesmo valor artístico. Assim, os pintores na escola jesuíta não sentiam a necessidade de realizarem algo mais para além da cópia das gravuras que lhes eram apresentadas.

Apesar desta aparente rigidez que as obras realizadas ao estilo europeu nos apresentam, é inegável o grande talento dos artistas japoneses. Em particular se pensarmos que nestas alturas as imagens religiosas estavam estritamente ligadas ao culto *“[...] the post-Tridentine policies affected Japanese European-style painting in the sense that the art was subordinated to the service of the Church. Images were means for evangelization and worship, instead of being free artistic expression. Therefore, the scholar pictorum, founded by Giovanni Nicolao did not aim to offer a comprehensive artistic education in the modern meaning of academy, but meet the demand of religious-devotional images.”*⁷² Ou seja, contrariamente ao que acontecia na Europa, ou até mesmo nas outras escolas artísticas japoneses, aqui, os alunos não tinham a possibilidade de criar imagens totalmente novas a partir da sua imaginação. Devido à grande demanda de imagens ao estilo europeu para o culto junto com a ideia de que as imagens eram simplesmente meios de evangelização os artistas eram apenas encorajados a realizar as suas obras através de cópias de gravuras europeias e não a utilizar os seus próprios meios para realizar uma pinturas totalmente única.

Deduz-se que muitos destes artistas que estudaram nos seminários jesuítas teriam começado a sua carreira, por exemplo, na escola de Kano, o que de alguma forma acabaria por influenciar as suas obras. Nos seminários jesuítas os padres encorajavam a pintura de pormenores destas gravuras, aumentando-os de formas a torná-los uma obra própria. Isto fazia com que estes artistas ganhassem experiência no tratamento da figura humana, mas no que toca aos fundos as influências artísticas japonesas continuavam mais visíveis, em particular no tratamento de rios e montanhas. O tipo de materiais utilizados, *“Although the paper and pigments appear to have been Japanese, glue and*

⁷¹ OKAMOTO, 1972, Pág.143;

⁷² ARIMURA, 2019, Pág.33;

the white-of-egg were used as. A binding agent, a technique we associate with tempera”⁷³

Outro tipo de trabalhos realizados pelos aprendizes jesuítas era a gravura, em particular a calcogravura em cobre. Esta era utilizada, em particular, para a imprensa de livros utilizados nas missas e estudos, tanto nas páginas de título como nas imagens neles presentes. Eram traduzidos para o japonês romanizados vários tipos de livros do catecismo jesuíta. Um exemplo ainda existente, realizado em 1590, de momento na Biblioteca do Vaticano é o livro “The story of the cross”. Tal como na pintura, os artistas eram encorajados a realizar pequenas alterações nas suas obras.

Mobiliário Civil

Quanto às lacas, é necessário realizar a distinção entre as obras realizadas para uso japonês e as realizadas para exportação europeia. Podemos então separar vários grupos de encomendas: existiam lacas realizadas para consumo europeu, lacas realizadas para os europeus no oriente, e para o consumo local.

*“[...]the Japanese sat crossed-legged on the ground [...] When Europeans first landed in Asia, they found that there existed neither western-styled elevated chairs nor furniture used at chair height, such as tables for eating and writing. It was precisely of furniture of this type that they needed, and so began to commission examples from local carpenters [...]”*⁷⁴ Originaram-se assim encomendas de mobiliário lacado como cadeiras, mesas, caixas, escritório, contadores, arcas, etc.

Originárias da China, as peças lacadas surgem devido às características específicas da laca. Esta laca, origina da seiva árvore *Rhus verniciflua* ou *Urushinoki*, recolhida em cortes recém-entalhados, comumente chamada *Urushi*, tem um acabamento mais brilhante e mais forte do que a goma-laca ou os vernizes utilizados na Europa. Impermeável, resistente a ácidos e bases, ataques de insetos e podendo ser utilizada sobre uma grande quantidade de materiais, esta técnica depressa se alastrou por toda a Ásia, chegando aos olhares dos europeus.

O tradicional processo de lacagem, levava por vezes dezenas de camadas, sendo um processo lento, pois cada camada teria de secar segundo determinadas condições ambientais. *“O urushi na realidade não seca através da evaporação de solventes ou água, mas é polimerizado por reações químicas [...] As melhores condições para a polimerização são um ambiente com uma humidade relativa, entre os 65 e os 85%, e uma temperatura de 15 a 25°C. Os artesãos de urushi usam caixas ou armários de humidade chamados furo ou muro para curar o urushi[...]”*⁷⁵. Deduz-se que muitas peças feitas para exportação não obedeciam a todas as regras deste processo, sendo

⁷³ SUGASE, 1973, Pag.21;

⁷⁴ JAFFER, 2000, Pág. 252;

⁷⁵ KITAGAWA, 2008, Pág.72;

que a nau apenas se encontrava no porto cerca de 3-4 meses, e era necessário a total secagem entre camadas de *urushi*. *“On pieces for the domestic market, a wrapping of ramie or fine cotton fabric was usually applied, but this appears to have been dispensed with for almost all export lacquer, presumably to economize and because customers knew no better.”*⁷⁶ Apesar que o principal material ser a laca, esta é apenas a cobertura do objeto, sendo que este pode ser feito de uma variedade de materiais como madeira, couro, papel, metal, têxteis, bambu, etc.⁷⁷ *“utilizavam-se as madeiras de cipreste, criptoméria e zelkora serrata. O cobre dourado e latão era utilizado em fechaduras, cantoneiras, dobradiças, puxadores e outras aplicações metálicas, menos frequentemente eram utilizado o cobre prateado e a prata.”*⁷⁸

*“Durante o período prolongado de guerras, os artesãos da laca tinham trabalhado sob o patrocínio do daimyos e a produção artística tinha sido orientada pela estética da corte estabelecida em Miyako. Após a desintegração [...] os artesãos separaram-se dos lordes guerreiros feudais e migraram para as cidades, onde eram livres de produzir objetos de qualidade técnica e estética mais elevada”*⁷⁹ Este mobiliário Namban tem dimensões portáteis, para facilitar o transporte, derivando assim do mobiliário tradicional japonês e dos modelos originais europeus, cujo modelos teriam sido trazidos em gravuras. Origina-se assim um estilo híbrido.

Vão existir três estilos de decoração destas lacas: o estilo namban, o estilo de transição e o estilo pictórico. Esta diferenciação entre a decoração realizada nas peças vai variar consoante o tipo de contacto com os europeus. O chamado “período namban” surge do contacto entre os portugueses com os japoneses. A decoração das peças era baseada essencialmente na fauna e flora nipónica, com um horror ao vazio ditado pela Europa. Peças que os compradores europeus olhavam e depressa associavam ao facto de serem peças japonesas. O chamado “período de transição” começa a surgir com a introdução dos holandeses no arquipélago. Após o fracasso das peças com decoração dita namban no mercado holandês, aos poucos se começa a mudar a decoração para algo mais figurativo, que agradasse a este. Tal como o nome indica, as peças deste tempo eram peças que misturavam ainda a antiga decoração namban com a nova voga. O “período pictórico” surge após a total alteração do foco de comércio dos portugueses para os holandeses. As peças passam a ser realizadas segundo os gostos destes, ou seja, eram realizadas decoração mais pictóricas, visto que era com estes que o comércio era feito após a expulsão dos portugueses do arquipélago. Convém aqui salientar que estes períodos não foram algo estanque, tal como aconteceu com todos os estilos na história da arte, não se deixou de produzir um tipo de peça para de começar a produzir automaticamente o outro. Peças ao estilo namban continuariam a ser produzidas mesmo quando o estilo pictórico era o mais requisitado para o comércio.

⁷⁶ IMPEY; JÖRG 2005, Pág.75;

⁷⁷ IMPEY; JÖRG, 2005, Pág.75;

⁷⁸ ROMERO, 2013, Pág.14;

⁷⁹ CANEPA, 2008, Pág.16;

A técnica preferencialmente utilizada no mobiliário namban seria a técnica *maki-e*⁸⁰. Já enraizada na tradição japonesa, aproveitava as características de secagem do *urushi*. “*O urushi não seca até que a humidade e a temperatura sejam as corretas, tendo, portanto, os artesãos tempo suficiente para concluir até linhas delicadas enquanto o urushi está suficientemente húmido, para permitir que se polvilhem os pós*”⁸¹ As lacas Namban, eram na sua maioria, realizadas em *Hiramaki-e*, técnica que mais se assemelhava à pintura, em voga desde o período Heian⁸². A laca Namban em particular apresenta as mesmas características técnicas e decorativas que o *maki-e* estilo Kodaji⁸³. Esta técnica consiste no *maki-e* plano, contrário à técnica *Takamaki-e* que consistia numa pintura em relevo, tradição vinda do Período Kamakura⁸⁴, menos utilizada na arte Namban. “*It seems logical to conclude that a least in the earlier period, the lacquerware artist were the same men who produced the namban screens, but that later they were joined by painters of other styles, and that still later there appeared a number of lacquer artisans who simply copied existing designs*”⁸⁵ A escolha de utilização de técnicas ditas de mais rápida produção tanto se devia ao pouco tempo em que a nau se encontrava em porto, mas também pela crescente demanda por lacas para os interiores em castelos, casas de daimyos e templos⁸⁶.

As obras realizadas para exportação tinham uma decoração específica. Apesar da tipologia europeia da peça em si, esta teria uma decoração exótica o suficiente para os europeus acharem o suficientemente japonês para adicionarem às suas coleções. “*Namban lacquerware was decorated in a manner derived not only from native styles, but also from imported ideas and demands [...] It was therefore inevitable (and desirable) that some elements of Japanese designs be used, if only they were exotic and recognizably Japanese in the West [...]*”⁸⁷ O uso de pele de raia ou esqualo, incrustações de madrepérola e a chamada “folhagem Namban” era a decoração mais comum. A madrepérola poderia aparecer em diversos formatos, desde pequenos pedaços geométricos, formas de pássaros ou flores, ou formas aleatórias que formariam um mosaico⁸⁸ Quanto à fauna representada poderiam ser representadas flores de cinco pétalas, Campainhas da China, Videiras, Peónias, Acer, Hísterias e Camélias. Poderiam também aparecer temas ligados ao mar como conchas e algas. Outro elemento decorativo do mobiliário namban realizado seriam as molduras. Toda a decoração das peças se inseria dentro de molduras, que poderiam ou não ser decoradas. Este elemento

⁸⁰ Técnica de pintura de laca, onde se utiliza o pincel para a aplicação de laca líquida, polvilhada depois com pós coloridos, criando o desenho desejado;

⁸¹ KITAGAWA, 2008, Pág.73;

⁸² Período Heian – C. 794-1192;

⁸³ Kodaji – Templo construído na zona de Kyoto em honra de Toyotomi Hideyoshi;

⁸⁴ Período Kamakura – C. 1192-1338.;

⁸⁵ OKAMOTO, 1972, Pág. 155;

⁸⁶ ARIMURA, 2019, Pág.31;

⁸⁷ IMPEY; JÖRG, 2005, Pág.78;

⁸⁸ IMPEY; JÖRG, 200, Pág.78;

decorativo poderia ser realizado com padrões de madrepérola, dourado ou deixado simplesmente com laca preta. Deduz-se que com o estabelecimento de vários artesãos a trabalharem no estilo preferido para as importações namban, as encomendas eram muitas vezes realizadas diretamente a estes artistas.

A disposição da decoração seguia também os modelos ocidentais. *“Most shapes have borders, sometimes several. [...] within it may be further borders, nearly always of symmetrically cut pearlshell arranged in a geometric pattern, with additional lacquer painting.”*⁸⁹ As tampas e parte da frente das peças apresenta uma maior decoração do que os lados. Na parte traseira esta torna-se mais escassa havendo casos onde não existe qualquer decoração. O interior também tem menos decoração. No caso das gavetas, o seu interior era maioritariamente lacado a preto, mas o lado de fora decorado. No caso das “tampas” dos escritórios, estes teriam tanta decoração como a parte da frente dos mesmos.

Para as obras de uso japonês, eram representados temas inspirados em obras literárias ou históricos de grande impacto, como a chegada dos Namban-jin e as várias curiosidades que com eles chegaram ao país. A camada de fundo destas lacas é, na maioria dos casos, de cor preta com decoração maioritariamente geométrica ou de inspiração da natureza, podendo também aparecer animais ou figuras humanas.

De um modo geral, a laca era também um misto de inspirações de várias áreas da Ásia em particular a Índia Portuguesa, Coreia, China e até Islão. *“Namban export lacquer is made up of artistic heritages from different regions of Asia rather than of Europe or Japanese artistic traditions, which was the result of having captured the image of “the East” as it was understood by Westerners. In other words, a fictitious image of Japan was created [...]”*⁹⁰ Este facto torna-se visível, não apenas na decoração mas em quando estudamos em particular as origens das várias tipologias reproduzidas nas lacas, em particular no mobiliário religioso.

Mobiliário Religioso

As primeiras encomendas tenham sido realizadas pelos jesuítas após o contacto com as lacas tradicionais. *“Estes missionários, tanto na qualidade de compradores como de intermediários entre os mercadores portugueses e artífices japoneses, terão encomendando lacas a oficiais locais.”*⁹¹ Longe dos outros polos religiosos do império, os padres jesuítas encomendavam a artesões japoneses os objetos litúrgicos necessários para a sua missão. Oratórios, Caixas de Hóstias e estantes de missal eram realizadas segundo as especificações dos modelos europeus, adaptadas, porém ao local da missão.

⁸⁹ IMPEY; JÖRG, 2005, Pág.79;

⁹⁰ ARIMURA, 2019, Pág.33;

⁹¹ ROMERO, 2013, Pág.12;

Estas peças seguiam o mesmo estilo de decoração que as obras encomendadas para exportação. Lacadas a preto com decorações naturalistas douradas e com madrepérola, nas quais eram inseridos também vários símbolos cristãos como as iniciais IHS, a cruz e os três cravos. Sendo que estes padres habitavam todo o ano no Japão, encomendavam também mobiliário civil ao gosto europeu necessários para o seu dia a dia. Porém as peças que mais chamam à atenção, no que toca a peças religiosas são os oratórios. *“Os oratórios lacados de suspender ou pousar, com incrustações em madrepérola e com duas meias-portas laterais que escondem a pintura a óleo sobre cobre, constituem o mais significativo legado da arte namban”*⁹² Estes oratórios têm as suas bases nos oratórios já presentes na arte indo-portuguesa, de base retangular pouco profunda, com duas portas que escondem a imagem, com um frontão variável, podendo ser quadrado, em arco ou lobulado. O seu exterior continha a decoração típica das obras namban, porém no seu interior as peças, de pintura ou escultura, eram realizadas ao estilo europeu. Estas peças ao estilo europeu, poderiam ser importadas diretamente da Europa, ou poderiam ser cópias realizadas por artistas japoneses nas oficinas jesuítas.

A principal razão pela qual, nos dias de hoje, temos tão poucos exemplos de peças realizadas para o culto da cristandade no Japão, como dito anteriormente, dá-se pela perseguição à cristandade após os éditos realizados. Durante o édito de 1587, apesar de Hideyoshi ter ordenado a retirada dos padres do arquipélago estes continuam as suas funções longe dos olhares do Shogun. Consequentemente, continuam a ser produzidas peças para o culto religioso, sendo que aos poucos os símbolos diretamente ligados ao cristianismo iriam desaparecer. Surgem assim peças cristãs com simbologia mais discreta, como por exemplo, o caranguejo, ligada à lenda de São Francisco Xavier. Porém com o édito de 1614, e com as perseguições, os objetos encontrados relacionados com a nova religião terão sido destruídos. Porém, símbolos como a cruz terão sido mantidos, não pela religião, mas por aquilo que ficou conhecido como a moda namban.

Vestuário

*“A introdução do vestuário Namban, simultaneamente ao período do trato luso-japonês, alterou sensivelmente o gosto japonês ao mesmo tempo que diversificou o traje nipónico de acordo com a conveniência e as funções”*⁹³

Aquando da chegada dos europeus aos portos japoneses, uma das grandes causas de espanto eram os trajes tão diferentes dos tradicionalmente japoneses. Este novo povo vindo do mar, atraía olhares com os seus trajes de vários tecidos e cores. O impacto seria tanto, que os japoneses começaram a integrar partes deste vestuário no seu dia a dia.

⁹² LOPES, 2011, Pág.381;

⁹³ TANNO, 1994, Pág.15;

Como se pode observar nas representações dos cortejos nos biombos namban, a tripulação era constituída por várias raças, e conseqüentemente várias formas de vestir, relacionadas também com a hierarquia própria da nau. Os fidalgos surgem vestidos com tecidos, provavelmente de origem espanhola ou italiana, como veludos e brocados, normalmente de cores escuras e sóbrias. A tripulação abaixo destes, vestiria tecidos com origem Indiana, Persa ou Chinesa, com cores garridas e padrões como círculos e flores. Os escravos surgem em peças de algodão ou linho com padrões geométricos. Acessórios como lenços, óculos, chapéus de abas largas, correntes, apitos, rosários, entre outros, causariam espanto tal que depressa seriam integrados nos modos de vestir japoneses. Os japoneses surgem com o típico *kimono* ou *kamishimono* um dos trajes típicos da população de estratos sociais mais baixos.

Estes tecidos acabariam por influenciar a estética japonesa, sendo que, vários nobres depressa tentaram imitar as modas europeias. É possível observar em várias pinturas, japoneses que se vestiriam assim no seu dia-a-dia. Inicialmente ter-se-ia pensado que seriam representações de europeus já integrados na alta-sociedade japonesa, porém sabe-se que seriam antes japoneses vestidos á maneira namban. *“There is no doubt that certain garments worn by the Japanese were exact copies of European models”*⁹⁴

O *jinbaori* - uma espécie da capa – seria utilizada debaixo da armadura samurai. A intenção deste *jinbaori*, mais do que uma peça de armadura, servia para impressionar o inimigo *“utilizando elementos evocativos da cultura Namban, tais como a gola alta e levantada e os botões”*⁹⁵ As calças ou calções, que podendo variar em comprimento consoante o estatuto social de quem o utilizava, começaram a ser utilizadas debaixo dos kimonos pelos japoneses. Também o gibão e as golas pregueadas começaram a integrar o vestuário. Quando ao gibão, vestiam-no por baixo do kimono deixando o cós à vista, e as golas eram colocadas por cima dos kimonos.

Não só os trajes em si, mas os japoneses começaram a introduzir pequenos elementos decorativos alusivos aos europeus, como fauna europeia ou a cruz de cristo, elementos que não estando relacionados com a religião, passariam a símbolos de sorte;

Armaria

Para além do facto de os portugueses terem introduzido vários tipos de armas e técnicas de guerra ocidentais a pedido dos Daimyos começam também a surgir o equipamento militar com imagens inspiradas nos Namban-jin.

Surgem então peças de armamento como as armaduras - *tosei gusoku* [capacetes], *kawari kabuto* [estribos], *zogan* [sapatos de metal], polvilhos, selins, *tsuba* [guarda-mãos], etc., com iconografia e influência Namban. Os armeiros japoneses, adaptaram os equipamentos militares trazidos pelos europeus, para o estilo de guerra

⁹⁴ BOYER, 1959, Pag.07;

⁹⁵ TANNO, 1994, Pág.17

japonês. Estas peças tinham iconografias como a fauna europeia, ou até mesmo desenhos dos missionários e comerciantes. Até mesmo as armas de fogo, como os mosquetes⁹⁶ de trava – *teppo*- chegaram a ter decorações com iconografia cristã.

Objetos de Uso Comum

*“There is a group of lacquer showing a decoration based on figured of Portuguese men and their Goanese servants, who are recognizable by their black features.”*⁹⁷

Enquanto as peças de mobiliário eram, na sua maioria, realizadas para um mercado externo, para o mercado interno vamos encontrar pequenos objetos do dia a dia. Encontramos objetos quer de tipologia japonesa quer de tipologia europeia, cujas peças poderiam ser diretamente para japoneses ou para os europeus que habitavam o arquipélago. Neste grupo de objetos encontramos tipologias tão variadas como caixas, garrafas, cofres, pratos, tabuleiros, etc.

As bandejas tornar-se-iam uma escolha comum, pois apesar de muito decorativos, não atingiam um preço muito alto. Servindo quer para o comércio local quer para exportação a sua função variava, sendo que na Europa eram utilizados para servir comida, no Japão para servir oferendas.

Aparecem vários tipos de caixas – *Jubako* [Caixa com vários andares], *Suzuribako* [Caixa de Escrita], *Fumibako* [Caixa para guardar cartas], *Natsume* [Caixa redonda], *Bento* [Caixa para guardar comida] – na sua maioria para consumo nipónico. Seriam preferidos cofres de pequenas dimensões para guardar objetos preciosos ou de grande valor afetivo, em termos religiosos, poderiam também servir de relicários.

*“A alimentação, o vestuário, o cerimonial, a forma de habitar o espaço os objetos de que se rodeavam, espelhavam novos hábitos nascidos do contacto com outros ambientes naturais e civilizacionais [...]”*⁹⁸ Os portugueses acabariam por introduzirem também pequenos aspetos culturais no Japão como os jogos de tabuleiro e jogos de cartas.

Ainda hoje é possível identificar na cultura nipónica pequenos resquícios dos tempos de contacto com os portugueses. Um principal exemplo seria a língua, *“Em japonês existem cerca de duzentos vocabulários de raiz lusíada, enquanto nós, portugueses, herdámos à volta de trinta termos de origem japonesa. [...] exemplos de como um profundo convívio de quase um século deixou marcas civilizacionais que perduraram ao longo de 450 anos e que têm uma expressão ímpar na tão famosa quão bela arte namban”*⁹⁹ Palavras como *ブタン* [Butan - Botão], *襦袢 - じゅばん* [Juban -

⁹⁶ Os mosquetes são das primeiras armas de fogo utilizadas pelas infantarias nos séculos XVI e XVII. Assemelham-se a espingardas e caçadeiras, porém para além de muito mais pesadas, o seu cano pode chegar aos 150cm;

⁹⁷ IMPEY; JÖRG, 2005, Pág.81;

⁹⁸ CURVELO, 2009, Pág.31;

⁹⁹ TRONI, 1993, Pág.01;

Gibão], パン [Pan - Pão], コップ [Koppu - Copo], シャボン [Shabon - Sabão], たばこ [Tabako - Tabaco], かるた [Karuta - Carta], são ainda hoje utilizadas no dia a dia japonês.

Na Gastronomia é também possível identificar exemplos. Durante os tempos de contacto, foram introduzidos alimentos como a pera, figos e uvas – quer como fruto, quer para a realização de vinho para beber ou para os rituais litúrgicos – a galinha e o coelho. Daqui, nasceram iguarias que ainda hoje se podem encontrar no Japão como: *Aji no Namban-zuke* – Carapau marinado em molho agri-doce; *Namban Chicken* [チキン南蛮] – Frango assado; *Keiran Somen* – Fios de ovo; *Kasutera* [カステラ] – Pão de ló; *Tempora*; *Konpeiro* [コンペイトー].

A questão da arquitetura e escultura

De um modo geral a arquitetura jesuíta, seguia o modelo das normas de Roma. No Japão, porém, isto não se veio suceder. Não tendo chegado aos nossos dias exemplos físicos desta arquitetura, os únicos testemunhos são as pinturas presentes em biombos e leques, e descrições em cartas, que nos permite entender os locais onde os padres jesuítas terão habitado. *“All church buildings were completely destroyed following the anti-Christian policies during the Azuchi-Momoyama and early Edo periods. As a result, the only sources available today are the descriptions of the churches and outbuildings found in Westerns manuscripts and chronicles, as well as the pictorial representations in the famous namban folding screens”*¹⁰⁰ Contrariamente ao que acontecia em outros locais do império, cujas igrejas eram construídas em locais estratégicos para facilitar a missão, no Japão os padres viam-se obrigados a seguir as leis dos daimyos, senhores das terras das quais se localizavam.

Como foi dito anteriormente, o sucesso da missão dos padres da Companhia de Jesus no Japão muito se deveu à assimilação dos costumes japoneses. O mesmo terá acontecido com as igrejas. Estas eram construídas “reciclando” materiais de antigos templos budistas ou até mesmo casas nobres de propriedades compradas ou doadas. *“[...] recycling construction materials, transforming native sacred places, using local materials such as wood of especial value given its earthquake resistance, and, in general appropriating local architectural traditions.”*¹⁰¹ Com autorização do Daimyo local os missionários poderiam reconstruir estes locais para que melhor se adaptassem à atividade cristã. Pelo facto de que o país se encontrava em estado de guerra civil, e que Oda Nobunaga não tinha problemas em destruir locais religiosos devido ao histórico que algumas vertentes budistas tinham com o poder político, estas escolhiam vender as suas terras para continuar a viver. Durante o tempo em que ainda se discutia qual seria a melhor forma de realizar a missão no território japonês, alguns padres mais conservadores terão destruído algumas imagens budistas, criando mais tarde a abertura

¹⁰⁰ ARIMURA, 2014, Pág.53;

¹⁰¹ ARIMURA, 2014, Pág. 58;

para a condenação da missão cristã¹⁰². Naquilo que na altura era visto por eles como a vitória do cristianismo sobre o paganismo acabaria mais tarde por se tornar o golpe fatal contra o cristianismo no território, sendo que acabariam por sofrer exatamente o mesmo com as perseguições cristãs cujo maior fator teria sido exatamente a destruição de obras nativas.

As igrejas construídas baseadas em templos budistas consistiam em estruturas de madeira simples: colunas, feixes, telhado inclinado. Este tipo de fundação permitia, para além de uma maior maleabilidade em caso de terramoto, fosse possível dismantelar o edifício para o reconstruir em outro lado. De regra geral, os missionários adaptavam os seus sítios sagrados às suas necessidades, consultando sempre os artesãos locais. Estes tentavam sempre a inclusão de elementos ocidentais nas construções. Um dos melhores exemplos será a Igreja da Nossa Senhora da Assunção representada no leque *“Early Cristian Church in Kyoto”* de Kano Soshu. Não seguindo nem os canons de arquitetura ocidentais nem os orientais, esta igreja de três andares acabaria por se tornar um motivo de controvérsia.¹⁰³ Sendo mais alta que os restantes edifícios para além de causar impacto na arquitetura da cidade, continha os dormitórios nos pisos superiores, o que fazia com que fosse possível observar os jardins privados das casas senhoriais, impedidos que membros do sexo feminino pudessem usufruir dos mesmos. Este facto acabaria por fazer com que os restantes habitantes da cidade requisitassem a destruição da mesma. Inevitavelmente esta acabou por ser destruída após o primeiro édito de expulsão de Hideyoshi.

Tal como a arquitetura da igreja em si, os altares imitavam também o tipo de altares presentes nos templos Xintuistas e Budistas. Os altares consistiam em oratórios colocados em cima de um móvel/mesa ou diretamente na parede. À sua frente poderiam ser colocados elementos para a missa, como o cálice e as hóstias. Poderiam também estar presentes relicários ou pequenas oferendas.

Podemos também observar nestas pinturas e existência *Chashitsu*¹⁰⁴, que poderiam ser utilizadas não apenas para as cerimónias de chá, mas também para receber os senhores locais ou os navegadores a quando da chegada da nau ao porto.

Mapas de Nagasaki mostram que os padres terão tido também influência no traçado da cidade. Longe do urbanismo inspirado nos traçados chineses, Nagasaki organizava-se num traçado ortogonal, diferenciando-se do traçado europeu apenas na não existência de praças.

No caso da escultura raros são os exemplares que chegaram aos nossos dias. Sabe-se que os jesuítas terão levado consigo pequenas imagens de culto que terão sido reproduzidas pelos artesãos locais, com materiais locais, permitindo que famílias tivessem as comprassem para os seus oratórios privado. Porém muitas destas terão sido destruídas aquando da perseguição aos cristãos após o édito do Shogun Tokugawa.

¹⁰² CAMBRIDGE, 2006, Pág. 322;

¹⁰³ ARIMURA, 2014, Pág.66;

¹⁰⁴ Chashitsu – espaço dedicado para a realização das cerimónias de chá;

Lista de Tipologias de mobiliário

Formas japonesas	Biombos	<ul style="list-style-type: none"> - De origem chinesa, depressa se adaptam à estética japonesa; - Realizados maioritariamente para o mercado interno, em particular, para os grandes senhores feudais;
	Caixa para Alimentos [Jubako]	<ul style="list-style-type: none"> - Caixa composta por bandejas de encaixar sobrepostas; - A bandeja superior constituía a tampa;
	Caixa com formato de carta dobrada [Fumi]	<ul style="list-style-type: none"> - Caixa lacada com uma forma particular realizada para o consumo interno; - Para decoração, não se sabendo ao certo a sua função
	Caixa com formato de Losango	<ul style="list-style-type: none"> - Caixa pequena e fina, na qual um dos lados é fido à caixa com uma dobradiça;
	Caixa em forma de Leque [Ogi]	<ul style="list-style-type: none"> - Tampa com forma de leque aberto, decoração que surgiu num estilo mais doméstico;
	Caixa de Escrita [Suzuribako]	<ul style="list-style-type: none"> - Caixa em formato retangular com aresta biseladas e convexas; - Tampa de encaixe; - Continha um recipiente para pedra de tinta, conta-gotas e pinceis; - Objeto importante para os letrados japoneses, que preferiam ter este objeto separado os seus escritórios;
	Caixas para guardar cartas [Fubako]	<ul style="list-style-type: none"> - Caixa retangular comprida, com os lados arredondados; - Destinada a armazenar comunicações escritas tendo por isso dimensões específicas;
	Caixa para medicina [Inro]	<ul style="list-style-type: none"> - Pequena caixa retangular com pequenas gavetas; - Era utilizada à cintura com a função de bolso. Nestes poderiam ser guardados pequenos objetos como selos, ou plantas medicinais, tabaco, tinta e pincel;

	Ventó	<ul style="list-style-type: none">- Formato retangular e profundo, normalmente com uma porta frontal com fechadura e articulada lateralmente;- A sua função inicial seria o transporte de alimentos, mas terá sido adaptado para guardar pequenos objetos de valor;
--	-------	--

Formas europeias	Arca	<ul style="list-style-type: none"> - Forma retangular, tampa de cantos arredondados e lados planos; - Pequenas dimensões, para serem mais portáteis; - São conhecidas arcas com tampo plano com um número variável de gavetas, entre 1 a 4;
	Baú	<ul style="list-style-type: none"> - Moldado através de um protótipo português e adaptado através dos modelos indo-portugueses; - Móvel para colocar no chão; - Tampa fixa e abaulada cujo o seu interior poderia ser decorado; - Podem ou não ter pés, gavetas e/ou uma base separável; - Diferencia-se dos cofres pelas suas maiores dimensões;
	Bandeja	<ul style="list-style-type: none"> - Peça retangular e/ou circular com aba levantada; - Destinada a transportar e/ou entregar bens; - A aba pode ter uma superfície plana, abaulada ou em relevo;
	Cadeira	<ul style="list-style-type: none"> - Cadeira de pernas cruzadas para facilitar o transporte;
	Cama	<ul style="list-style-type: none"> - Modelo europeu; - Um raros exemplos de mobiliário com tamanho não portátil;
	Caixa para Hóstias /Píxide[Seiheibako]	<ul style="list-style-type: none"> - Caixa cilíndrica moldada em duas partes; - Poderiam servir também para guardar incensos;
	Caixa Redonda	<ul style="list-style-type: none"> - Formato redondo ou oval, tendo quase sempre tampas planas ou abauladas; - Foi sugerido que servissem para guardar golas;
	Cofre [Kamaboko-Bako]	<ul style="list-style-type: none"> - Moldado através de um protótipo português e adaptado através dos modelos indo-portugueses; - Não eram conhecidos no Japão até á chegada dos Europeus; - Tampa fixa e abaulada; - Poderiam ser colocados sobre ou dentro de outros moveis;
	Contador [Kodansu]	<ul style="list-style-type: none"> - Forma retangular de tampo plano; - As suas dimensões poderiam ser variadas, mas tendias a ser pequenas

		<p>para permitirem um melhor transporte;</p> <ul style="list-style-type: none"> - Continha várias gavetas, podendo estas ser verdadeiras ou fingidas;
	Crucifixo	<ul style="list-style-type: none"> - Símbolo cristão apenas com decoração nambam ou com introdução de símbolos budistas; - Poderiam servir apenas como objeto decorativo ou então como objeto religioso;
	Escritório	<ul style="list-style-type: none"> - Forma retangular, podendo variar em altura e largura consoante modelos; - Número variável de gavetas, podendo ter ou não falsas gavetas de apenas decoração; - Batente frontal, que ocultava as gavetas e funcionava como secretária;
	Espingarda [Teppo]	<ul style="list-style-type: none"> - Cano octogonal cujo comprimento é todo decorado;
	Espelho	<ul style="list-style-type: none"> - Com ou sem pega; - Normalmente de metal, em particular bronze, onde um lado era polido até a obtenção de uma superfície refletora, o outro continha relevo decorativo;
	Estante de Missal [Shokendai]	<ul style="list-style-type: none"> - Moldadas a partir de duas placas de madeira articuladas com dobradiças; - Deriva dos exemplares goeses, baseados em protótipos islâmicos;
	Garrafa de Saqué [Tokkuri]	<ul style="list-style-type: none"> - De madeira lacada, segue os protótipos das garrafas de vidro europeias, desviando-se assim do típico modelo arredondado japonês;
	Mesa	<ul style="list-style-type: none"> - Apesar de seguirem os modelos europeus, tinham um tamanho reduzido para facilitar o transporte; - Registam-se 3 tamanhos: o tamanho com proporções europeias, médio e pequeno; - Sabem-se apenas de 4 exemplos de mesas namban;
	Oratório	<ul style="list-style-type: none"> - O seu formato e proporções estão relacionados com os oratórios indo-portugueses; - Poderiam ser de posar ou de pendurar; - O frontão pode ter forma triangular, em arco ou recortadas;

		<ul style="list-style-type: none"> - Plano ou circular, contém normalmente duas portas que se fecham sobre um espaço central destinado a conter uma imagem sagrada; - Moldados segundo os trípticos e inspirados nos ícones bizantinos; - A decoração exterior seria ao estilo nambam, mas a imagem interior seria ao estilo ocidental;
	Pia de Água Benta	<ul style="list-style-type: none"> - Decorada com símbolos cristãos dissimulados; - Decorada em <i>wabi-sabi</i>, estética japonesa que se centra na aceitação da imperfeição das coisas;
	Prato circular	<ul style="list-style-type: none"> - Peça moldada com paredes arredondadas pouco fundas e vazadas. Aba larga e achatada; -Peça comum
	Salva	<ul style="list-style-type: none"> - Peça redonda, moldada com paredes redondas pouco fundas e vazadas; - Aba estreita e achatada; - Peça rara;
	Tabuleiro	<ul style="list-style-type: none"> - Peça de forma retangular; - Móvel destinado ao jogo; - Possui figuração para a colocação de peças de jogo;

Mais do que Bárbaros

“From this time, the people began to imitate the Portuguese, adopting elements of their diet, clothing, and furnishings into their own lives, and bringing into their speech Portuguese words of everyday use.” [OKAMOTO, 1972, Pág.68]

Quando olhamos para as obras namban, em particular no caso dos biombos, onde a iconografia que representa os europeus é mais visível, estas obras causam admiração. Em primeiro lugar deparamo-nos com um tipo de obras onde o estilo artístico é completamente diferente do tipicamente europeu. Depois, a coloração dourada da folha de ouro utilizada tende a causar um grande impacto. Quando passamos esta primeira fase de espanto, começamos a perceber que estas obras tendem a contar uma história, em particular, a história dos primeiros estrangeiros com os quais os japoneses tiveram contacto, que causaram um impacto tal que os nipónicos sentiram a necessidade de os imortalizar na sua arte. *“It is important to understand that namban screen paintings of the port of Nagasaki did not follow the conventional canons of Western realism, involving a panoramic view, variators of light and shade, and the use of perspective. Rather they were executed in the yamato-e style, which emphasized detailed representation of individual persons, buildings and utensils, and careful arrangement of these over the broad area of the screen. And this subject matter, incidentally, was taken up by artisans of similar tastes and transferred – either as direct copies or in symbolic representations – to namban-figured and gold-decorated lacquerware, and to engraved or caste vessels of copper or iron.”*¹⁰⁵ De facto, se estudarmos em profundidade a narrativa contida nos biombos podemos observar cenas onde os europeus são as personagens principais. Podemos observar cenas que se desenvolvem após a chegada da nau ao porto, como o cortejo dos navegadores que vão ao encontro dos Jesuítas, um mensageiro que corre a avisar os jesuítas nas igrejas da chegada da nau, cenas de comércio, cenas onde é possível ver jesuítas europeus em conversação com jesuítas japoneses, a população que sai à rua para observar os estrangeiros.

A principal razão da extensa e detalhada representação dos namban-jin nestas obras resume-se ao exótico¹⁰⁶ que estes representavam. O mundo que os japoneses conheciam antes da chegada dos europeus não ia muito além da China, Coreia ou Índia, com a chegada dos europeus um mundo inteiro apareceu-lhes à porta. Num contexto de duas culturas extremamente diferentes, com formas diferentes de escrever, ler e representar o espaço visual, esta nova forma de reproduzir o mundo apresentava em si uma função didática. Encontram-se representados exemplos de objetos lacados, quer mobiliário indo-português, quer objetos do dia a dia, europeus ou asiáticos, os tecidos importados da Índia, Pérsia e China, vários animais como cavalos, gatos, cães, macacos,

¹⁰⁵ OKAMOTO, 1972, Pág.114-115;

¹⁰⁶ Exótico no sentido de novidade, excêntrico, estranho, extravagante;

elefantes, cabras, pavões, etc. As acrobacias realizadas a bordo, pela tripulação, nos mastros seria também um motivo de espanto por parte dos japoneses.

A narrativa tinha uma grande importância nas obras de arte japonesas, onde os artistas muitas vezes fundiam perspectivas e linhas temporais para obterem o efeito desejado. Não é por acaso que estas obras deram origem aos estilos de ilustração e de *manga*¹⁰⁷, característicos pela sua expressividade e o não seguimento a 100% dos cânones anatómicos do corpo humano. Em muitos aspetos, a aprendizagem dos artistas japonesas divergia da dos artistas ocidentais. Enquanto na Europa se seguia muito a ideia de cópia da natureza através do desenho ao natural ou modelo, no arquipélago nipónico valorizava-se a expressão da obra. Tal como na Europa, faziam-se “cópias de obras de mestre”, porém, os artistas nipónicos eram encorajados a aplicarem uma postura ativa aquando da realização destas cópias, ou seja, estas cópias eram realizadas de forma a transmitirem um estilo pessoal. “[...]o discurso visual não corresponde necessariamente a uma reprodução/representação da realidade. Ele é antes de mais a criação de uma nova realidade”¹⁰⁸

*“The method, style, and decoration in which the foreigner (and their objects) and the Japanese are depicted in opposition provides a working model of how the “other” and the “self” was envisioned during this type of screen’s period of production [...]”*¹⁰⁹ A maioria dos biombos que ilustram narrativas ligadas aos namban-jin contém elementos que facilmente nos permite distinguir os mesmos. Para além dos típicos elementos como as suas roupas e faces, vamos observar uma clara dualidade entre o mundo que seria o japonês e o mundo estrangeiro. As imagens que nos são identificadas como japonesas aparecem em cores de tons mais claros, não apenas nas roupas, mas também na arquitetura, onde as pequenas lojas onde o comércio era realizado são apresentadas como simples estruturas com os produtos à frente. Em contrastes os estrangeiros aparecem com roupas excêntricas e dirigem-se para locais de arquitetura mais extravagante, de inspiração chinesa. Convém dar nota que, apesar de o Japão ter retirado muito do seu conhecimento à China, esta continuaria de alguma forma a ser a antítese daquilo que era ser japonês. Antes de a noção de “estrangeiro” se ter ligado aos namban esta estava diretamente ligada ao que era chinês.

Os espaços aos quais os Namban se associariam estariam separados dos japoneses graças à separação visual causada pelo dourado das nuvens. Quer nos biombos onde se representa a partida, quer nas peças onde é representada a chegada, é visível a diferença entre os dois “mundos” que se cruzaram naquele momento. *“It is important to note here that most Japanese screens were designed to be viewed from a kneeling position, so in this case the Japanese shops would be at eye-level, and the foreigner’s world would appear up above, enforcing a feeling of separation from daily*

¹⁰⁷ Manga – palavra utilizada para descrever as bandas desenhadas ao estilo japonês;

¹⁰⁸ CURVELO, 2015, Pág.15;

¹⁰⁹ ROUMANIERE, 1993, Pág.140;

*reality*¹¹⁰ O facto dos Namban aparecerem em zonas superiores não é por acaso. O aparecimento destes causou um misto de emoções no povo japonês. Quase que se tornam um símbolo daquilo que não era socialmente aceitável, mas que criou um fascínio tal que estes acabariam por ser imitados de alguma maneira. Esta separação visual entre o espaço dos namban e dos japoneses acaba por realçar ainda mais este contraste entre as duas realidades. De alguma forma “[...] *the Kano school of painting did through namban byobu was equivalent to what the Portuguese Jesuit Luís Frois did in his Tratado, where he writes about the contradictions and differences between the European and Japanese Cultures.*”¹¹¹

Aquando da representação dos Namban-jin, era necessário diferenciar de alguma forma, a típica figura japonesa nas novas raças que tinham chegado aos portos japoneses. A solução foi então enaltecer as características que mais se diferenciavam das japonesas: os olhos, o queixo, o nariz e o tipo de roupa que envergavam. Esta escolha acabou por se assemelhar à escolha de uma caricatura, muito provavelmente sem a intenção de o ser. No texto *Kirishitan Monogatari*¹¹² encontramos descrições destas mesmas características: “*O tamanho do seu nariz foi a primeira coisa a chamar a atenção: era idêntico a uma concha (se bem que sem a sua superfície rugosa) agarrado como uma ventosa à cara. Os olhos eram tão grandes como óculos, e o seu interior amarelo. A cabeça era pequena. Nas mãos e pés tinha garras longas. A sua altura excedia os sete pés e era todo preto; apenas o seu nariz era vermelho. Os seus dentes eram maiores do que os dentes de um cavalo. O cabelo era acinzentado (...). Aquilo que dizia não ser de todo compreendido: a sua voz parecia a de um mocho.*”

A representação dos namban acaba por coincidir com as representações “do outro” nos biombos japoneses, sendo que este “outro” poderia ser tanto algo estrangeiro como algo sobrenatural. Existem cinco elementos presentes nestas obras que permitem a diferenciação das zonas japonesas das zonas “do outro” nestas obras. A presença da água que separa as duas existências, algum tipo de ponte ou portão, o estilo arquitetónico chinês, o *hanare*¹¹³ e elementos associados a riqueza como fontes em pedra.¹¹⁴ De facto, é inegável o impacto que os europeus passaram a sensação de ser um povo rico que ali atracava “[...] *the Japanese concluded that these were men who manipulated untold treasure, and who has achieved a standard of wealth to which they themselves could never hope to attain.*”¹¹⁵ Este fascínio é assim visível nas representações dos namban. Mais que apenas riqueza física, estes transmitiam uma aura de curiosidade que fazia com que o japonês se debatesse com esta dicotomia da curiosidade-desdém.

¹¹⁰ ROUSMANIERE, 1993, Pág.142;

¹¹¹ CURVELO, 2012, Pág. 599;

¹¹² *Kirishitan Monogatari* – “O conto dos cristãos”, é um texto de autoria coletiva de 1639;

¹¹³ Hanare – parte da casa separada da moradia principal.

¹¹⁴ ROUSMANIERE, 1993, Pág.142-146;

¹¹⁵ OKAMOTO, 1972, Pág.68;

*“The Portuguese, clad in the finest clothing, formed ranks and moved out [...] it was a wonderful sight to see the throngs of people who had gathered from far and near to view the strange procession [...] As we neared the city, every street through which our procession passed was filled with countless people, and all were observing the entry and unaccustomed persons decked out in resplendent garments, were most astonished and spoke to one another, saying that everyone in the procession must be a Bodhisattva descended from heavens.”*¹¹⁶ Porém, muito se pergunta até que ponto ideia de que os namban-jin eram um símbolo de sorte não terá influenciado esta produção – a ideia de *engimono*¹¹⁷. Na cultura japonesa a ideia de mitologia, religião e cultura encontram-se muito enraizadas no dia a dia dos locais. As mitologias Xintoístas e Budistas permitiam várias narrativas mitológicas que se congregaram. No caso dos namban entra a narrativa de *Ebisu* - 恵比す - que como referido anteriormente, era o Deus da sorte e fortuna, mecenas dos pescadores. O culto a este Deus, tornou-se particularmente popular durante o período Edo, pois existia um comércio ativo. Um facto é que o nome “Ebisu” deriva do termo “bárbaro” ou “estrangeiro”, podendo refletir o desejo de adquirir as habilidades que vinham de terras distantes, em particular, a partir do mar. Assim, os grandes barcos namban eram vistos como um símbolo de boa-sorte e prosperidade - *takarabune*¹¹⁸. Mas até que ponto o mesmo não se alastrou até aos próprios namban? *“In this theoretical framework, art is understood as an intercultural and interreligious aesthetic experience. [...] intersection of pictorial and symbolic traditions of namban painting, and deciphered its bilingualism, that is, the double meaning it had for Catholic and Buddhist viewers.”*¹¹⁹ Não nos podemos esquecer que, apesar do crescente número de cristãos no arquipélago, muitos dos artistas que realizavam as encomendas com representações dos namban era maioritariamente budistas. Quer isto dizer que muitas vezes estas grandes obras pictóricas acabavam por conter referências e simbolismos desta religião que de alguma forma estava extremamente ligada à cultura artista do arquipélago. Para além disso, pequenos símbolos normalmente cristãos, sendo o maior exemplo a cruz, rapidamente se tornariam amuletos de sorte. A religião xintoísta é particularmente caracterizada pelo facto de não ter uma escritura oficial, existindo mesmo o dizer popular “8 mil deuses e deusas xintoístas” – [八百万の神々] - *yao yorozu no kamigami* - querendo isto dizer que na cultura nipónica existe um deus para quase tudo. Sendo uma religião dita “do povo” deuses eram acrescentados outros esquecidos consoante os medos da sociedade da época.

Apesar que não haver a total certeza de os namban se seriam símbolos de sorte ou não, sabe-se que se tornaram de tal forma moda que até o Shogun a seguiu. *“Our foods are to their liking particularly hen’s eggs and beef, which the Japanese used to*

¹¹⁶ OKAMOTO, 1972, Pág.70;

¹¹⁷ Engimono [縁起物] – Amuleto de sorte, objeto utilizado para celebrar ou rezar a algo de bom;

¹¹⁸ Takarabune [宝船] – Navio de Tesouro. Na mitologia este navio do tesouro é normalmente pilotado por Ebisu;

¹¹⁹ ARIMURA, 2019, Pág. 34;

*detest. Hideyoshi himself had grown to like these foods greatly.*¹²⁰ Vestir roupas ao estilo europeu, ter rosários e cruzes, até mesmo saber as orações mais básicas como o “Ave Maria” ou o “Pai Nosso” era visto com bons olhos. As classes mais abastadas tentavam sempre parecer o mais próximo possível a estes estrangeiros para que parecessem mais próximos das riquezas.

Existem também pinturas que representam peças de teatro Noh ou danças *Gigaku*¹²¹ onde se pode observar os atores a utilizares acessórios relacionados com os Namban, como por exemplo as cruzes. Isto não determina a ligação da pessoa ao cristianismo, mas antes que muitos destes símbolos cristãos acabariam por ficar na cultura japonesa como símbolos de sorte. Existe até uma máscara de um “*bárbaro*” cujas características se assemelham às dos namban nas pinturas. Em determinados casos, torna-se difícil perceber se as personagens representadas com roupa namban seria realmente um ocidental ou apenas um nobre japonês que se vestiria daquela maneira.

Porém, como foi visto, o quase século em que os europeus estiveram no arquipélago acabou de uma forma violenta. Enquanto as novidades trazidas pelos namban-jin eram adaptadas e recriadas em obras de arte, os homens do poder faziam de tudo para expulsar, em particular, os jesuítas dos territórios. De facto, foi a cristandade que mais sofreu em território nipónico. Apesar das diferenças quando comparadas com outras missões de miscigenação, o facto é que se continuou a destruir a religião local. As destruições e conversões em massa realizadas pelos jesuítas fez com que surgisse até o desejo de “destruir Deus”.¹²² Juntam-se também factos culturais que a população asiática depressa associaria à decadência, como o gosto pelo vinho, a extravagância, etc. *“A curiosidade e o desejo de imitação alterna, ou entretece-se, com a repulsa e a vontade de vincar diferenças”*¹²³ Os portugueses conferiam então esta curiosidade natural de algo estranho, exótico e novidade, porém as camadas mais altas da sociedade consideravam-nos também uma má influência. *“When artists represent the human form in works of art, the narrative of culture become embedded in the manner in which the body has been fashioned therein. And while artists may enhance, exaggerate, or take artistic license with that representation to satisfy their client, to make an artistic statement, or to challenge hegemonic norms, the manner in which the body is fashioned in an artwork provides clues to the expression of aesthetic ideals and norms for that period in history”*¹²⁴

¹²⁰ OKAMOTO, 1972, Pág.72;

¹²¹ Gigaku - Tipo de dança/teatro realizado com máscaras;

¹²² ELISON, 1988;

¹²³ FLORES,2021, Pág.172;

¹²⁴ MIDA,2020, Pág.09;

Em conclusão

A arte Namban engloba um conjunto de práticas artísticas que acabariam por circular por todo o império. Em particular, após a união das coroas Portuguesa e Espanhola é possível encontrar ecos desta em lugares que nos parecem tão distantes como a América do Sul, mas que na altura, chegava a estar mais perto que os portos europeus. O estudo dos vários tipos de peças produzidos durante este quase século de contacto, permite entender também o tipo de contactos que se faziam nas rotas comerciais. Quer isto dizer, que as peças produzidas acabariam por ter as suas tipologias adaptadas, inspirando-se em modelos locais, criando peças que quase se poderiam chamar únicas.

Durante o apogeu do comércio luso-nipónico, muitas eram as peças oferecidas entre os nobres, o que acabariam por fazer com que muitos exemplares desta arte se espalhassem por toda a Europa em coleções privadas e também em igrejas. Porém é no Japão que vamos encontrar as peças que melhor nos falam sobre este tempo de contacto. Sendo as peças realizadas para o comércio europeu feitas de forma a parecerem mais orientais, no arquipélago nipónico vamos encontrar representações dos namban nas mais diferentes tipologias. É a partir destas que conseguimos de alguma forma reconstruir o tipo de sentimentos que os japoneses sentiram durante estes tempos de contacto. Peças que retratam o fascínio pelo exotismo que estes estranhos representavam.

Tal como no século XIX as mais variadas culturas orientais iriam criar um fascínio tal que faria nascer a corrente orientalista, no século XVI-XVII foram os europeus a criar um fascínio na mente dos japoneses. Este fascínio faria com que a cultura e língua fossem absorvidas, que o tipo de roupa virasse moda, que os acessórios se tornassem também símbolos de boa sorte, mas acima de tudo, que estes “*bárbaros do Sul*” fossem representados em quase todo o tipo de arte. Tal como os europeus eram atraídos pelo exotismo das obras de arte trazidas do oriente, o povo nipónico era atraído pelo exotismo deste novo povo que agora caminhava no seu território. Transformaram assim estes estranhos em obras de arte que relembriam estes tempos de contacto para o resto dos tempos, mesmo após a expulsão dos mesmos do arquipélago.

A arte Namban tornar-se-ia assim mais um exemplo histórico da habilidade humana da adaptação a outras culturas. Existindo vários exemplos próprios do Império Português nos vários cantos do mesmo, um grande exemplo comparativo poderá ser a antiga cidade de Gandara. Antigo reino indiano que veio a ser conquistado por Alexandre o grande, tornar-se-ia um dos mais importantes portos da Rota da Seda. Consequentemente atraía a ela várias invasões políticas que inevitavelmente arrastavam consigo as suas formas artísticas. A arte de Gandara é assim conhecida como um dos melhores e mais antigos exemplos de arte híbrida entre o ocidente e o oriente. Temas gregos tinham as suas formas alteradas para se adaptarem aos gostos locais, e esculturas budistas tinham as suas feições com uma forte semelhança às esculturas

helenísticas gregas. Obras estas que se deduzem ser do século I d.C. Séculos mais tarde, também graças a rotas comerciais, mais uma vez um povo ocidental entra em contacto com um oriental marcando-o de tal forma que terá impacto na arte. Quer seja como tema quer seja na introdução de novas formas artísticas.

A arte será sempre o reflexo dos pensamentos de um determinado grupo social, num determinado momento histórico. Neste caso específico, podemos perceber que apesar do espanto/fascínio ter sido um sentimento que, de um modo geral, se fez sentir por toda a população, este fez-se sentir mais fortemente nas classes mais altas. Enquanto as classes comerciais viam nos nestes estrangeiros uma forma se subir na vida - quer isto dizer, fazer riqueza com o comércio e talvez subir na rígida hierarquia social - a nobreza começou a olhar com desconfiança para estes estrangeiros, precisamente pelo facto de permitirem as camadas mais baixas florescer, não deixando, porém, de os querer imitar. Os Namban eram o mais novo e corrente símbolo de riqueza, assim a corrida a tudo o que de alguma forma se relacionava com estes era grande.

Basta olharmos para a quantidade de objetos pessoais que continham as novas iconografias nos estrangeiros. Se a quantidade que nos chegou ainda é uma quantidade considerável, podemos apenas imaginar a quantidade que terá sido produzida naquela época, mas perdida ao longo dos tempos. Em particular objetos de uso diário e de fácil gasto como por exemplo os *Inro*, parte essencial da vestimenta dos homens da altura. O mesmo se pode pensar de obras pictóricas de porte mais pequeno. As obras que nos chegaram aos dias de hoje, ou foram encontradas escondidas em partes de casas abandonadas, ou são de um porte maior que estariam em tesouros de famílias mais importantes.

É interessante olhar para o que era produzido para um contexto nipónico e para um contexto europeu e perceber que para um eram maioritariamente realizados objetos para o uso diário, enquanto que, para o outro eram produzidos aquilo que consideramos mobiliário propriamente dito. Este facto, não tem apenas a ver os diferentes tipos de vida que eram praticados pelos dois povos. Se achamos que a cultura japonesa não requeria assim tanto mobiliário dentro das suas casas naquilo que era o modo de viver nipónico, estamos a olhar apenas para os modos de vida das classes nobres. Os objetos do dia a dia, decorados com magnificas imagens eram uma forma de mostrar o *status* de alguém. Num país cujas classes mais altas o prestígio literário era igual símbolo de poder, estes pequenos objetos, facilmente transportáveis acabavam por falar por si. Este facto juntamente com o facto de os namban serem a nova moda e um novo símbolo acabaria por fazer nascer este novo gosto.

As peças ditas Namban englobam-se assim naquilo que foi um fenómeno de hibridismo, no qual para o seu melhor entendimento é importante um estudo do contexto sócio-artístico-cultural das várias partes envolvidas no seu nascimento. Entender que são estas obras as principais fontes de informação sobre a sua transmissão, disseminação e receção. A cidade de Nagasaki era muito mais que um porto de comércio. Era nela que se respiravam os ares desta novidade e que se

espalharam pelos dois impérios. Eram realizadas peças que iriam imortalizar estes momentos de contacto. Para a europa viajavam nas naus do trato vários exemplares das várias tipologias adaptadas e decoradas ao novo gosto namban. Para o arquipélago florescia quer as pinturas ao estilo europeu, quer as pinturas que inseriam os europeus nos modos de vida japoneses. Das duas, nascia uma forma de contacto tão característica que ainda hoje nos fascina. Não só formas artistas, mas também os estudos sociais e culturais floresceram nesta época muito graças à Companhia de Jesus: surgem dicionário, publicam-se tratados e letras que falam sobre esta cultura e os impactos causados. Palavras passam a coexistem em linguais tão distintas.

Todas estas peças de mobiliário, de uso comum, armaria, vestuário, biombos, pinturas, peças cristãs contam uma história, que começa sempre com *“a 1543 os portugueses chegaram ao Japão”*. Estas peças nasceram como prova de um encontro entre duas culturas em que nos dois casos se provou, serem muito mais do que bárbaros.

Agradecimentos

Antes de mais nada gostaria de agradecer aos meus pais, os quais sempre apoiaram a filha desde o dia em que decidi ir para belas-artes e acabar a estudar história. Os quais foram os primeiros mandarem a filha pro meio da capital antes mesmo desta se aperceber que era o melhor para ela. Por sempre me estarem lá não importa o quão estranhos parecem os meus gostos.

Gostaria de agradecer ao professor Vitor Serrão por ter aceitado orientar esta dissertação.

Ao professor Miguel Cabral Moncada pelo acompanhamento durante todo o processo e pela disponibilização de excertos da sua tese de doutoramento.

Ao professor Henrique Costa, que marcou a minha passagem pela faculdade de belas-artes, e que mostrou que existem mil e uma formas de abraçar os nossos gostos mais estranhos.

Ao professor Pedro Lages Correia, que me fez querer alargar ainda mais o conhecimento da história de um país do qual sempre tive curiosidade.

Às amigas que mais me marcaram neste meu caminho no mundo académico. Nadine Nolasco, Beatriz Delgado, Catarina Marques, Catarina Alves e Beatriz Mestre. Porque as pessoas marcam-nos e nos inspiram de várias maneiras.

E às pessoas que nunca conheci, mas que não posso negar que me fizeram seguir o caminho do estudo das artes asiáticas: Gotoge Koyoharu, Yamaguchi Tsubasa, Mochizuki Jun. Porque todos nós precisamos de algum tipo de musas, ou neste caso, de artes que nos inspirem a estudar outras.

Bibliografia

Monografias:

AUSSEL, André – ***Estilos de Mobiliário***. Lisboa: Editorial Presença, 1970. ISBN: s.n.;

ASHKENAZI, Michael – ***Handbook of Japanese Mythology***. Santa Barbara: ABC Clio, 2003. ISBN: 1-57607-468-4;

BARRETO, Luís Filipe – ***Lavrar o Mar: Os Portugueses e a Ásia***. [Em linha] Lisboa: Casa dos Bicos, 2000. [Consultado a 15 de Fev. de 2021] Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/45025>> . ISBN: 972-787-024-4;

BARRETO, Luís Filipe – ***Macau: Poder e Saber. Séculos XVI e XVII***. Lisboa: Editorial Presença. 1ª edição. 2006. ISBN: 972-23-3629-0;

BARRETO, Luís Filipe – ***Descobrimientos e Renascimento: Formas de ser e pensar nos séculos XV e XVI***. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983. ISBN: s/n;

BELTING, Hans – ***I canoni dello sguardo: storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente***. Torino: Bollati Boringhieri editore, 2010. ISBN: 978-88-339-2104-4;

BOXER, C.R. - ***O Império Marítimo Português 1415-1825***. Lisboa: Edições 70. 2ª edição. 2011. ISBN: 978-972-44-1098-2;

BURKE, Peter – ***Hibridismo cultural***. Rio dos Sinos: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. 2003. ISBN: 85-7431-197-9;

COSTA, João Paulo Oliveira – ***Portugal e o Japão. O século Namban***. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. 1ª Edição. 1993. ISBN: 972-27-0566-0;

CURVELO, Alexandra – ***Obras-primas dos Biombos Nanban. Japão-Portugal século XVII***. Paris: Chandeigne, 2015. ISBN: 9-782367-321202;

DEFELICE, Jim – ***Japanese mythology A to Z***. Nova York: Chelsea House, 2009. ISBN: 978-1-60413-435-2;

DIAS, Pedro – ***História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822): O Espaço do Índico***. Lisboa: Círculo dos Leitores. 1998. ISBN: 972-42-1910-0;

DIAS, Pedro – **Mobiliário Indo-Português**. Coimbra: Imaginalis. ISBN: 978-989-20-3706-6;

ELISON, George – ***Deus Destroyed. The Image of Christianity in Early Modern Japan***. Cambridge: Harvard University Press, 1988. ISBN: 0-674-19962-6;

FLORES, Jorge – ***Quando éramos exóticos IN Histórias de um Império, Coleção Távora Sequeira Pinto***. Lisboa: Fundação Oriente, 2021. ISBN: 978-989-8651-24-2;

FRÓIS, Luís – ***Europa Japão: um diálogo civilizacional no século XVI***. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1993. ISBN: 972-95871-2-4;

FRÓIS, Luís – ***Historia de Japam***. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1983. ISBN: s/n

FRÓIS; Luís – ***Tratado das contradições e diferenças de costumes entre a Europa e o Japão***. Lisboa: Manuel Barbosa & Filhos, 2019. ISBN: 978-989-98908-8-6;

IENAGA, Saburo – ***Japanese Art: A Cultural Appreciation***. New York: Weatherhill, 1979. ISBN: 0-8348-1029-8;

IMPEY, Oliver; JÖRG, Christiaan - ***Japanese Export Lacquer 1580-1850***. Amsterdam: Hotei Publishing, 2005. ISBN: 90-74822-72-X;

JORDAN, Annemarie – ***A rainha colecionadora, Catarina de Áustria***. Lisboa: Circulo de Leitores, 2012. ISBN: 978-972-42-4711-3;

KUBLER, George – ***A arquitetura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes 1521-1706***. Lisboa: Vega, 1988. ISBN: 9789726997580

LEONARD, Jonathan – ***Great age of man: Early Japan***. New York: Time Inc, 1969. ISBN: 978-0900658402;

MANSON, Penelope – ***History of Japanese Art***. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2005. ISBN: 0-13-117601-3;

MANSON, R.H.P; CAIGER, J.G. – ***A History of Japan*** [Ebook] Tokyo: Tuttle Publishing, 1997. ISBN: 978-1-4629-0097-8;

MIDA, Ingrid E. – ***Reading Fashion in Art***. Londres: Bloomsbury Publishing Plc, 2ª edição, 2021. ISBN: 978-1-350-03270-5;

OKAMOTO, Yoshitomo – ***The Namban art of Japan***. New York: Weatherhill, 1ª edição, 1972. ISBN: 0-8348-1008-5;

PEREIRA, Paulo – ***Arte Portuguesa. História Essencial***. Lisboa: Circulo de Leitores e Temas e Debates, 2011. ISBN: 978-989-644-287-3;

PEREIRA, Paulo – ***Decifrar a Arte em Portugal. Renascimento***. Lisboa: Circulo de Leitores, 2014. ISBN: 978-972-42-4964-3;

PINTO, Maria Helena Mendes – ***Lacas Namban em Portugal***. Lisboa: Edições Inapa.1990. ISBN: 972-9019-23-1;

SERRÃO, Joaquim Veríssimo – ***História de Portugal Volume III O Século de Ouro (1495-1580)***. Lisboa: Verbo, 1978; ISBN: s/n;

THOMAZ, Luís Filipe – ***Namban Jin: Os portugueses no Japão***. Lisboa: CTT Correios, 1993. ISBN: 972-9127-22-0;

Catálogos & Coletâneas:

Arte Namban [Catálogo] Lisboa: Fundação Oriente, 1990.

ARIMURA, Rie – ***Las misiones católicas em Japón (1549-1639). Análisis de las fuentes y tendencias historiográficas***. IN **Anales del Instituto de Investigaciones estéticas**. Vol. XXXIII. Nº98. (2017) Pág.55-106 Disponível em: <https://www.academia.edu/6784206/Las_misiones_cat%C3%B3licas_en_el_Jap%C3%B3n_1549_1639_an%C3%A1lisis_de_las_fuentes_y_tendencias_historiogr%C3%A1ficas>;

ARIMURA, Rie – ***Nanban Art and its Globality: A case study of the new Spanish mural The Great Martyrdom of Japan in 1597***. IN **Hist. Soc.** Vol. 26 (Janeiro-Junho 2019). Pág: 21-56. ISSN: 0121-8417. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/331578281_Nanban_Art_and_its_Globality_A_Case_Study_of_the_New_Spanish_Mural_The_Great_Martyrdom_of_Japan_in_1597>;

ARIMURA, Rie – **The Catholic architecture if Early Modern Jpapn: Bwtween Adaptation and Christian Identity.** IN *Japan Review* Vol.27 (2014). Pág.53-76. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/23849570>>;

BARRETO, Luís Filipe; ZHILIANG, Wu – **Foreword** IN *Macau. Past and Present.* Lisboa: Centro Ciêntifico e cultural de Macau, 2012; ISBN: 978-972-8586-43-0;

BOYER, Martha – **Japanese Export Lacquers from the seventeenth Century in the National Museum of Denmark.** Copenhaga: The National Museum, 1959;

CANEPA, Teresa – **Obras de Arte Namban para os mercados português, japonês e holandês** IN *Depois dos Bábaros II, Obras de Arte Namban para os mercados português, japonês e holandês.* Londres: Jorge Welsh Books, 1ª edição, 2008. ISBN: 978-0-95557432-1-4;

CORREIA, Pedro Lage Reis – **O Cristianismo no Japão: da chegada de S. Francisco Xavier (1549) até à revolta de Shimabara (1637)** IN *Biombos Namban/Namban screens* Lisboa: Museu Soares dos Reis, 2009. ISBN: 978-972-776-375-7;

COSTA, João Paulo Oliveira – **A presença Portuguesa nos mares da Ásia e as viagens das formas.** IN *Histórias de um Império – Coleção Távora Sequeira Pinto.* Lisboa: Fundação Oriente, 1ª Edição, 2021. ISBN: 978-989-8651-24-1;

COSTA, João Paulo Oliveira – **Poder: As instituições e os seus protagonistas** IN *Histórias de um Império – Coleção Távora Sequeira Pinto.* Lisboa: Fundação Oriente, 1ª Edição, 2021. ISBN: 978-989-8651-24-1;

CURVELO, Alexandra – **Introdução** IN *Encomendas Namban os Portugueses no Japão da Idade Moderna.* Lisboa: Fundação Oriente, 2011. ISBN: 978-785-099-0;

CURVELO, Alexandra – **Os portugueses na Ásia dos séculos XVI-XVII: dinâmicas económicas e sociais e vivências artísticas e culturais.** IN *Biombos Namban/Namban screens* Lisboa: Museu Soares dos Reis, 2009. ISBN: 978-972-776-375-7;

CURVELO, Alexandra – **Nanban folding screens: between knowledge and power** IN *Empires éloignés: L'Europe et le Japon (XVI-XVII siècle).* [Em linha] Paris: École français d'Extrême-Orient.;

CURVELO, Alexandra – **Nagasaki: An European artistic city in early modern Japan** IN *Bulletin of Portuguese – Japanese Studies.* Nº02. June (2001) Pág.23-35. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36100202>>;

CURVELO, Alexandra – *The Disruptive Presence of the Namban-jin in Early Modern Japan* IN *Journal of the Economic and Social History of the Orient*. Vol.55. Nº2/3. (2012) Pág.581-602. Disponível em:< <https://www.jstor.org/stable/41725631>>;

CHIN, James K. – *Portuguese Macau and Tokugawa Japan in the Early 17th Century as Seen from the Japanese Archival Records Tsuko Ichiran* IN *Macau. Past and Present*. Lisboa: Centro Científico e cultural de Macau, 2012; ISBN: 978-972-8586-43-0;

DIAS, Pedro – *A viagem das Formas* IN *Histórias de um Império – Coleção Távora Sequeira Pinto*. Lisboa: Fundação Oriente, 1ª Edição, 2021. ISBN: 978-989-8651-24-1;

FLORES, Jorge – *Quando éramos exóticos* IN *Histórias de um Império – Coleção Távora Sequeira Pinto*. Lisboa: Fundação Oriente, 1ª Edição, 2021. ISBN: 978-989-8651-24-1;

GUTIÉRREZ, Fernando G. – *A Survey of Nanban art*. IN *Revista de Cultura - Portugal and Japan XVIth and XVIIth Centuries Reflections of Encounters*. Lisboa: Instituto Cultural de Macau, Outubro/Dezembro 1993. p. 70-102. Disponível em: <<http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/20017/979>>;

HIOKI, Naoko Frances – *Depictions of the Journey to the Heavenly Realm in Early Modern Catholic and Japanese Buddhist Iconography* IN *Religion and the Arts*. Leiden. Vol.20 (2016), p. 135-159;

HUTT, Julia – *As lacas no Japão e na Coreia* IN *O Mundo da Laca 2000 anos de História*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. ISBN: 927-8128-66-5;

IMPEY, Oliver – *Namban: laca japonesa de exportação para Portugal* IN *O Mundo da Laca 2000 anos de História*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. ISBN: 927-8128-66-5;

JACKSON, Anna – *Visual Response: depicting Europeans in East Asia. Encounters: the meeting of Asia and Europe 1500-1800*. Londres: V&A Publications, 2000. ISBN: 1-85177-432-7;

JAFFER, Amin – *Asia in Europe: Furniture for the west* IN *Encounters: the meeting of Asia and Europe 1500-1800*. Londres: V&A Publications, 2000. ISBN: 1-85177-432-7;

JÖRG, Christian J. A. – *Os registos da Companhia Holandesa das Índias Orientais como fonte de datação da laca japonesa para exportação* IN - *Depois dos Bárbaros II*,

Arte Namban para os mercados japonês, português e holandês. Londres: Jorge Welsh Books, 1ª edição, 2008. ISBN: 978-0-95557432-1-4;

KITAGAWA, Miho – **Materiais, Ferramentas e Técnicas utilizadas para Peças de Laca Namban** IN - **Depois dos Bárbaros II, Arte Namban para os mercados japonês, português e holandês.** Londres: Jorge Welsh Books, 1ª edição, 2008. ISBN: 978-0-95557432-1-4;

KÖRBER, Ulrike; CURVELO, Alexandra – **Em busca da laca. Os europeus e o encontro com as diferentes “lacas” asiáticas na Idade Moderna** IN **Histórias de um Império – Coleção Távora Sequeira Pinto.** Lisboa: Fundação Oriente, 1ª Edição, 2021. ISBN: 978-989-8651-24-1;

LILLEHOJ, Elizabeth – **Introduction** IN **Critical Perspectives on Classicism in Japanese Painting, 1600-1700.** Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004. ISBN: 978-0824826994;

LOPES, Rui Oliveira – **Arte e religião na expansão portuguesa** IN **Histórias de um Império – Coleção Távora Sequeira Pinto.** Lisboa: Fundação Oriente, 1ª Edição, 2021. ISBN: 978-989-8651-24-1;

MIKI, Yoshi – **Biombos Namban no século XXI** IN **Biombos Namban/Namban screens** Lisboa: Museu Soares dos Reis, 2009. ISBN: 978-972-776-375-7;

Momoyama. Japanese Art in the Age of Grandeur. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1975. ISBN: 0-87099-125-6;

PINTO, Maria Helena Mendes – **Biombos Namban e Pintura** IN **Arte Namban [Catálogo]** Lisboa: Fundação Oriente, 1990;

PRIORI, Antonio – **Spiritual Aspects and Values of Namban Art (1549-1639)** IN **East and West.** Vol. 12. Nº 04. Dezembro (1961). Pág. 241-253. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/29754470>>;

ROMERO, Ana Teresa Guimarães – **Namban Art in Japan: The Case of Japanese Christian Paintings from Momoyama to the early Edo Period.** Tsukuba: [s.n.] 2016, University of Tsukuba. IN **Tsukuba Global Science Week 2016**, pag. 81-84;

ROUSMANIERE, Nicole Coolidge – **Visions of the “Other” in Seventeenth Century Japanese Fuzoku-ga.** IN **三田哲學會** Nº95 (1993). P.137-139. Disponível em: <https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000095-0137>;

SUGASE, Tadashi – ***Namban art*** IN ***Namban art: A loan Exhibition from Japanese Colletions***. Washinton: International Exhibition Foundation, 1973. ISBN: 0-913304-01-8;

TADAYOSHI, Miyoshi – ***Japanese Map Screens*** IN ***Encounters: the meeting of Asia and Europe 1500-1800***. Londres: V&A Publications,2000. ISBN: 1-85177-432-7;

TAVARES, Pedro – ***A arte e cultura ibérico/flamenga nas cortes de D. Catarina e de D. Joana de Áustria Mecenato régio, político-religioso feminino entre os Avis e Habsburgo*** IN ***As novas geografias dos países de língua portuguesa: Cooperação e Desenvolvimento***. Lisboa: Âncora Editora. Vol. 38. 2020. Pag. 121-140. ISBN: 978-972-780-720-8;

TAZAWA, Yutaka – ***Orientation in the study of Japanese art*** IN ***A Guide to Japanese studies – Orientation in the study of Japanese History, Buddhism, Shitoism, Art, Classic Literature and Modern Literature***. New York: Nielsen Press, 2011. ISBN: 978-1447-423628;

The Cambridge History of Japan. Volume 4 Early Modern Japan. Nova York: Cambridge University Press, 2006. ISBN: 978-0-521-22357-7;

The art of Gandhara in the Metropolitan Museum of Art. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2007. ISBN: 978-1-58839-224-4;

Trajes Namban. Lisboa: Eurolito Lda., 1994. ISBN: 972-8137-08-7;

TREDE, Melanie – ***Terminology and ideology: coming to Terms with “Classicism” in Japanese Art-Historical Writing*** IN ***Critical Perspectives on Classicism in Japanese Painting, 1600-1700***. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2004. ISBN: 978-0824826994;

VALE, António M. Martins – ***Macau, uma “República” de Mercadores*** IN ***Os Espaços de um Império: Estudos***. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999. ISBN: 972-8325-78-9

WELSH, Jorge – ***Depois dos Bárbaros, Um exepcional Conjunto de Obras Namban***. Porto: Jorge Welsh Books, 2003. ISBN: 972-99045-0-2;

Textos Académicos:

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)***. Lisboa: [s.n.] 2007, NOVA FCSH. Tese de Doutoramento;

DINIZ, Sofia Isabel Plácido dos Santos – ***A Arquitetura da Companhia de Jesus no Japão. A criação de um espaço religioso no Japão dos séculos XVI e XVII***. Lisboa: [s.n.] 2007, NOVA FCSH. Dissertação de Mestrado;

LOPES, Oliveira Rui – ***Arte e Alteridade. Confluências da Arte Cristã na Índia, na China e no Japão, séc. XVI a XVIII***. Lisboa: [s.n.] 2011, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tese de Doutoramento;

RESENTE, Helena Maria dos Santos – ***O Oriente no Ocidente: o Japão na cultura portuguesa do século XVI – a visão de Luís Fróis nas Cartes de Évora***. Lisboa: [s.n.]2013, Universidade Lusitana de Lisboa. Dissertação de Mestrado.

ROMERO, Ana Teresa Guimarães – ***A Arte Namban no Mercado Leiloeiro internacional e nacional***. Lisboa: [s.n.], 2013, ISCTE. Dissertação de Mestrado;

YAMAFUNE, Kotaro – ***Portuguese ships on Japanese Namban Screens***. Texas: [s.n.] 2012, A&M University. Dissertação de Mestrado;

Anexos

Biombos



Par de Biombos Namban, Kano Naizen, 1598-1613, 154.5x363.1cm, Kobe City Museum;



Par de Biombos Namban, Kano Naizen, Século XVII, 178x366.4x2cm, Museu Nacional da Arte Antiga;



Par de Biombos Namban, Escola de Kano, 1601-1610, 171.8x376.9x1.8cm, Museu Nacional Soares dos Reis;



Biombo Namban, Atribuído à Escola de Kano, Período Edo, 157.5x367.5cm, Victoria & Albert Museum;



Biombo Namban, Autoria Desconhecida, Período Edo, 124x360cm, Museu Nacional de Arte Antiga;

Pintura ao Estilo Europeu



Imperador e Reis a Cavallo, Aatoria desconhecida, 1611-1614, 166.2x460.4cm, Kobe City Museum;



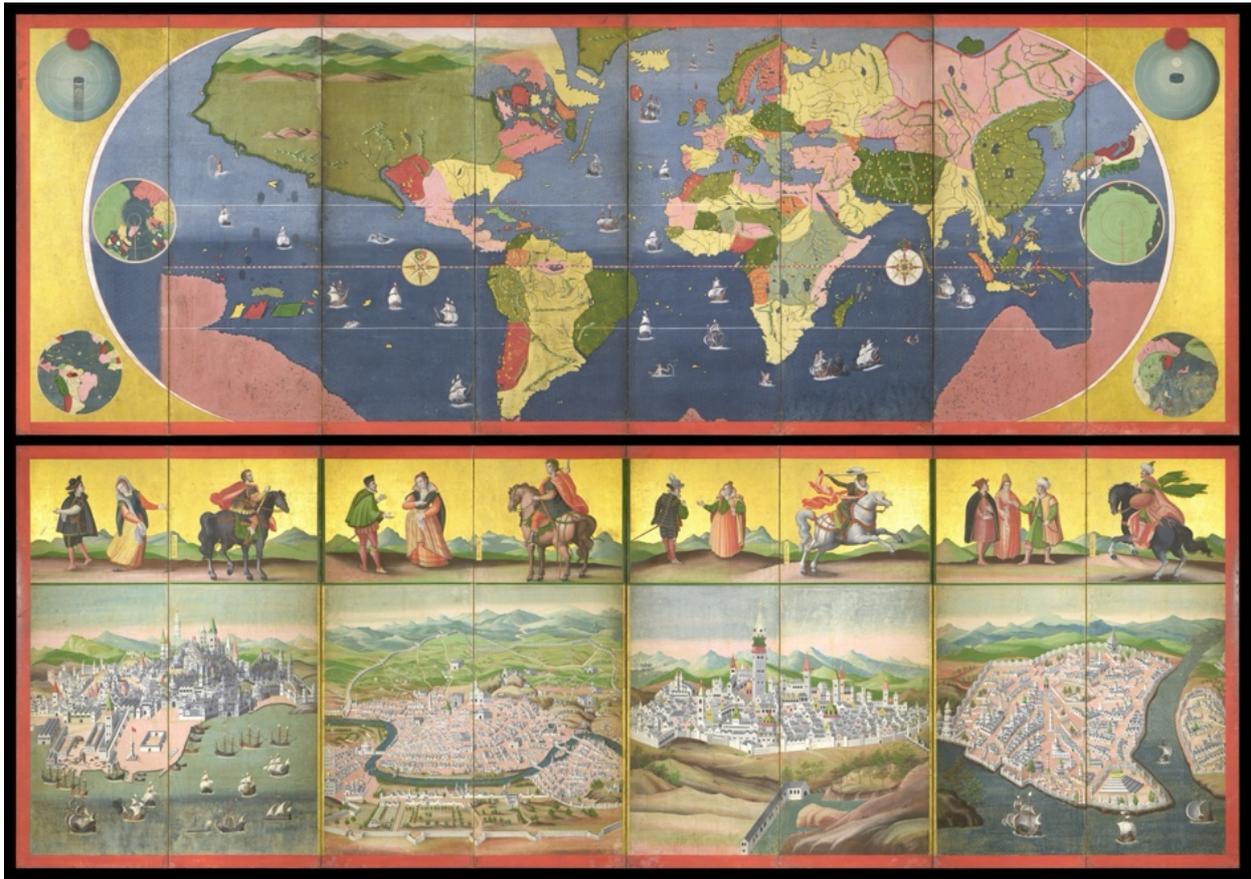
Cena de Género Ocidental, Aatoria Desconhecida, Séc. XVII, 116.7x308.6cm, Kobe City Museum;



Cena de Género Ocidental, Autoria Desconhecida, c.1611-1614, 116.7x308.6cm, Kobe City Museum;



Retrato de S. Francisco Xavier, Autoria Desconhecida, 1623, 48.7x61cm, Kobe City Museum;



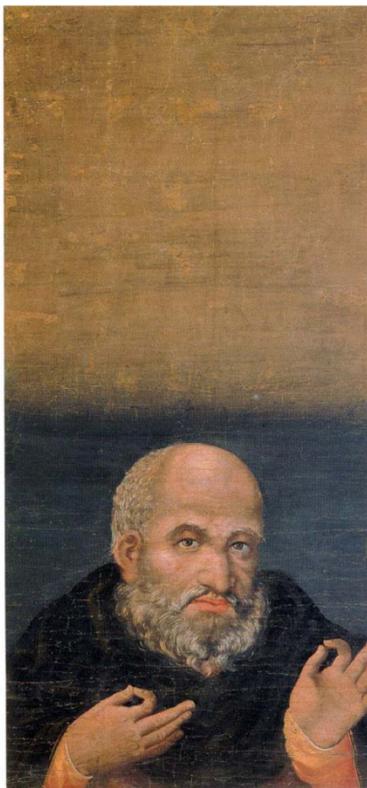
Quatro grandes cidades do mundo/ Mapa Mundi, Pintor Desconhecido, Séc. XVII, 158.7x477.7cm, Kobe City Museum;



Retrato do Monge Nikkyo, Pintor Desconhecido, Séc. XVII, Shorinji Temple;



Padre com duas crianças, Nobukata, Período Momoyama, Kobe City Museum;



Retrato de um mestre, Autoria Desconhecida, Período Momoyama, Kobe City Museum;

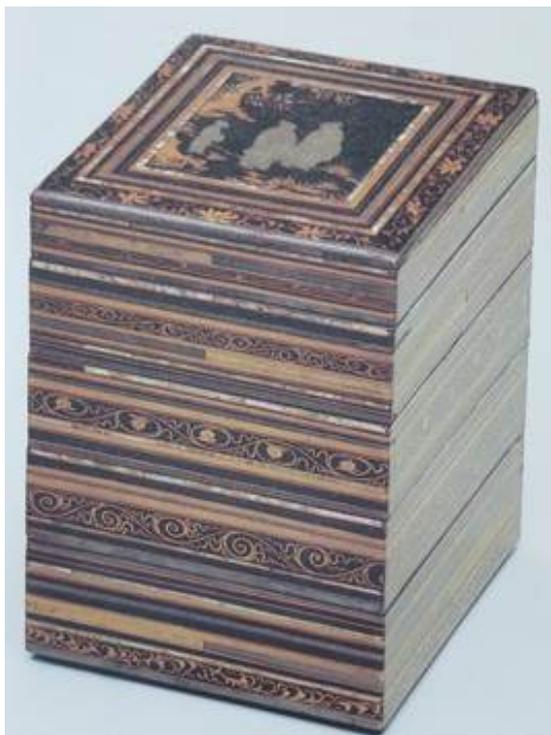
Mobiliário Civil



Cofre Namban, Autoria Desconhecida, c.1600, 14x22.9x13cm,
Coleção Távora Sequeira Pinto;



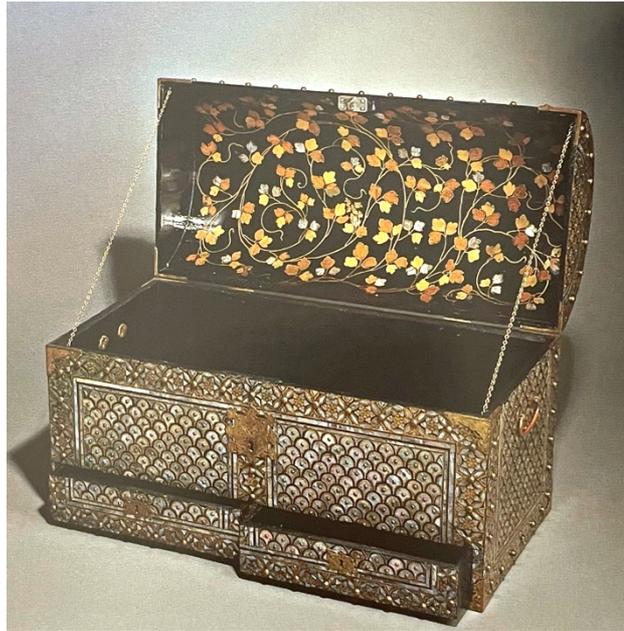
Caixa para alimentos [Jubako], Autoria Desconhecida, Período
Momoyama - Séc. XVII, 27x24x22cm, Museu Nacional da Arte Antiga;



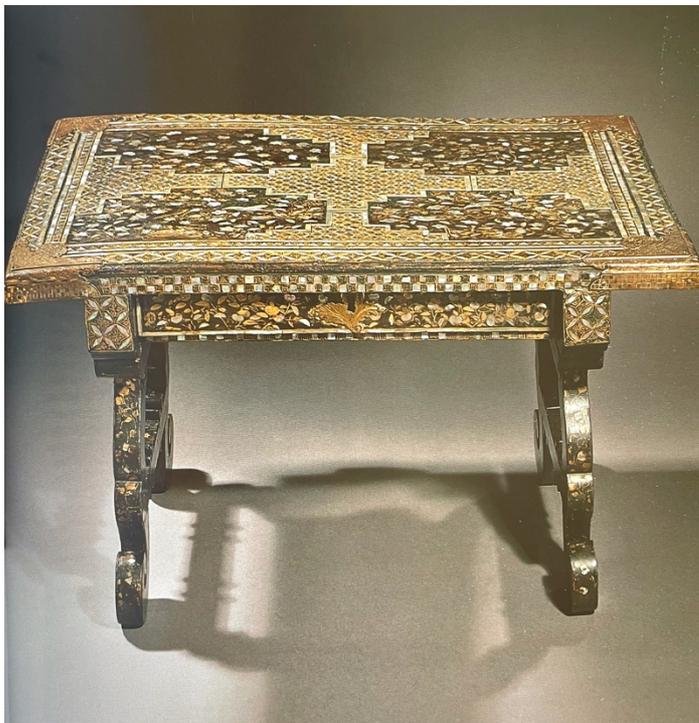
Caixa para alimentos [Jubako], Autoria Desconhecida, Período Momoyama (1573-1615, 27x21x19,5cm, Coleção Florence & Herbert Irving;



Baú de duas fechaduras; Autoria Desconhecida, Período Edo, 62,5x132,7x59.5cm, Museu d'Ennery;



Baú com gavetas, Autoria Desconhecida, Período Edo, 76x36.5x45.5cm, Jorge Welsh;



Mesa, Autoria Desconhecida, Período Momoyama, 57x43x36cm, Jorge Welsh;

Mobiliário Religioso



Oratório Namban, Autoria Desconhecida, Período Momoyama/Edo - Séc. XVI/XVII, 37.5x29.2x5.1cm, Museu do Oriente;



Oratório Portátil, Autoria Desconhecida, Período Momoyama - Séc. XVI, 47.2x35x5.1cm, Santa Casa da Misericórdia do Sardoal;



Oratório de Suspender, Autoria Desconhecida, Período Momoyama, 15.5x15x2.4cm, Jorge Welsh;



Pia Namban, Autoria Desconhecida, Período Momoyama - Séc. XVI, 18.4x38.5x29.1cm, Coleção Távora Sequeira Pinto



Pixide (Caixa para Hóstias), Autoria Desconhecida, 1550-1650, 11.2x9cm, The British Museum;



Pixide (Caixa para Hóstias), Autoria Desconhecida, Período Momoyama, 11.4x9cm, Jorge Welsh;



Estante de Missal (Shokendai), Japanese Workshop Lackquer, 1590-1610, 30x43.5x23.5cm, Museo Nacional de Artes Decorativas;



Estante de Missal (Shokendai), Autoria desconhecida, Período Momoyama, 45x30.2x29.4cm, Jorge Welsh;

Vestuário



Jinbaori com Desenho de Seis Folhas de Carvalho usado por Nobusada Obata, Finais do Século XVI, 77x53cm, Coleção Shoji Izawa;



Jinbaori de Lã Verde, Finais do Século XVIII, 85cm, Câmara Municipal de Marioka;



Gibão usadi por Kato Kiyomasa, Finais do Século XVI, 62.8x40x48.5cm, Honmyoji Temple;



Dofuku de Veludo Branco, Século XVI, 95x33.5cm, Bens patrimoniais da Família Nambu;



Capa usada por um Jesuita, 138cm, Coleção Gafu Izutzu;

Armaria



Capacete Namban (Namban boshi), Autoria Desconhecida, Período Momoyama/Edo - Séc. XVI/XVII, 20.5x45cm, Museu do Oriente;



Estribos Namban (Abumi), Komura Saku, Período Edo - Séc. XVII, 26x13.5x30cm, Museu do Oriente;



Tsuba Namban, Autoria Desconhecida, Período Edo - Séc. XVII, 7.5cm, Coleção Távora Sequeira Pinto;



Sapatos Namban, Autoria Desconhecida, Período Momoyama - Séc. XVI/XVII, 8x24.5x10cm, Coleção Távora Sequeira Pinto;



Par de Estribos em Ferro Tauxiado (Abumi), Autoria Desconhecida, Período Edo, 31x14x17cm, Jorge Welsh;

Objetos de Uso Comum



Caixa de escrita namban, Autoria Desconhecida, c.1600-1625, 21.5x6x4,5cm, Coleção Távora Sequeira Pinto;



Bandeja Namban, Autoria Desconhecida, Período Momoyama, The Metropolitan Museum of Art;



Tabuleiro de Gamão, Autoria Desconhecida, Período Momoyama-Edo, 44.2x42.7x9cm, Jorge Welsh;

A questão da Arquitetura e Escultura



Igreja Cristã em Kyoto, Kano Soshu, c.1578-87, 21.9x50.6cm, Kobe City Museum;



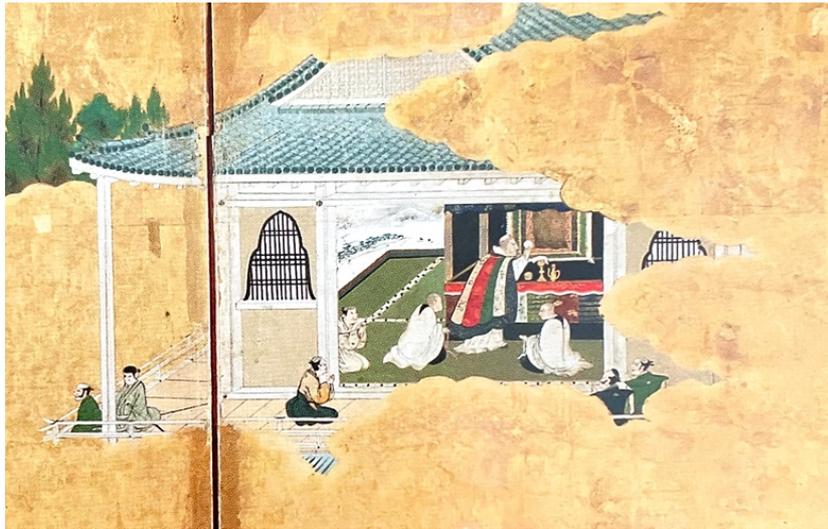
Pormenor Biombo Namban, Kano Naizen, 1593-1614, 178x366,4cm, Museu Nacional da Arte Antiga



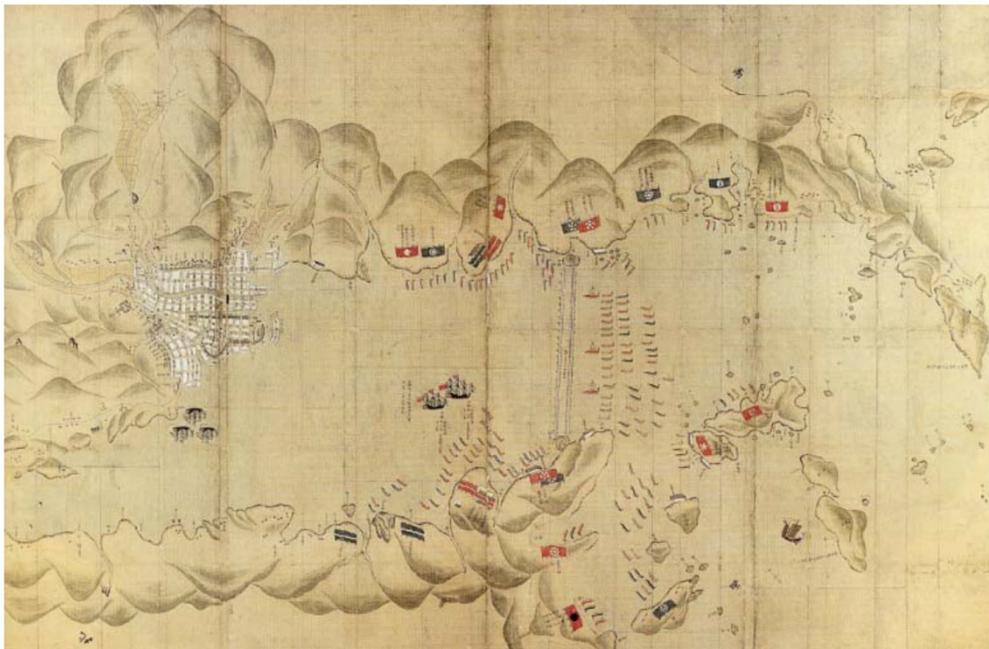
Pormenor Biombo Namban, Kano Naizen, séc. XVII, 154,5x363,2cm, Kobe City Museum



Pormenor Biombo Namban, Kano Naizen, c.1600, 175.9x377.8cm, Coleção Particular



Porte de Biombo Namban, Escola de Kano, séc. XVII, 114x365cm,
Namban Bunkakan



Mapa da Cidade de Nagasaki, Autoria Desconhecida, Período Edo,
Museu da Marinha