

## Mrs. Jack e o seu cofre *namban*

Vai para 80 anos, a Europa achava-se envolvida na euforia da chamada «*belle époque*», que o drama da guerra de 14-18 havia, brusca e tragicamente, de estilhaçar.

O optimismo da vida, a despreocupação do amanhã, a filosofia de que tudo era permitido e nada excessivo, fazia com que determinadas classes vivessem na frivolidade e na boémia permanentes, facilitadas pelas condições económicas do tempo: no censo de 1911, meio milhão de franceses declarou que a sua profissão era... nada fazer!

Tinha de se viver depressa, vertiginosamente, entre manifestações de cultura verdadeira e de pseudo-cultura, num arremedo socialisante: em Paris, o aristocrático S. Germain convivía com o Quartier Latin para dansarem as valsas lentas e o tango que surgia, ou o endiabrado e canalha *can-can*, ou assistirem às zarzuelas que faziam o seu aparecimento e, mais tarde, aos grandes espectáculos em que os parisienses se apaixonam pelo *ballet* russo no teatro novo dos «Campos Eliseos».

A orgia dos *cabarets* e *dancings* processa-se entre «Poméry» a rodos e artistas de segunda que rapidamente atingem a fama e sobem de classe social: a «bela Otero» desfaz corações da *élite* dansando nas *Folies Bergère*; Emile André conquista o Duque de Orléans; Liane de Pougy casa com um Príncipe romano! As *cocottes* caras e as aventureiras dominam!

Nas *soirées* elegantes, nas corridas de Longchamps, no Bois onde calvagam os elegantes e rolam *tonneaux* cheios de damas, ostentam-se jóias e *toilettes* caras, sempre renovadas, das grandes casas da moda parisiense, como nas *premières* dos grandes espectáculos: representam-se as comédias de Croisset e Hervieu, os primeiros dramas de Bernstein e, no final da época, já sob a tensão da guerra, sobe à cena, sob aplausos delirantes, o «*Chantecler*» de Rostand, em que Paris canta, patrioticamente, a Marselhesa.

É a época dos salões literários, das festas brilhantes do *tout Paris*, como as dos Grammond; de Madame de Caillavet, a

egéria de Anatole France, que o apresenta, e a Aristides Briand, aos seus convidados; ou de Anne de Noailles que lança Cocteau, então longe da celebridade; da Condessa de Grefuens; do Marquês Boni de Castellanes, cujas recepções no palácio da *Rue du Bois* atingem o delírio, pois entendia que o dinheiro existia para... se deitar fora! Personagens mundanas aparecem e desaparecem nesses cenáculos: Montesquieu que se celebrizou mais pelas impertinências do que pelos seus efêmeros poemas, ou a Duquesa de Clermont-Tonnerre, famosa pelos seus ditos de espírito. A par destas festas abrem-se, na famosa *Rue Royale*, o *Jockey Club* e *Le Cercle*, frequentados por elegantes de gardénia na boteira.

Não se extinguiu ainda o escândalo do militar judeu Dreyfus e do seu julgamento, e o «*J'accuse*» de Zola, que apaixonaram o mundo, e já a tensão política se reflecte na morte, a tiro de revólver, de Calmette, director do «*Figaro*», por Madame Cailloux, e no assassinato de Jaurès por Villant.

Vivem-se quatros anos de excessos, frivolidades e inconsciência, na loucura das negociatas, nos sonhos e paixões desmedidas, na tentação de se lograr a felicidade por qualquer preço. Ninguém melhor que Proust, no seu: «*À procura do tempo perdido*», soube compreender e retratar esta época ímpar, os seus sonhos e desvarios, os seus personagens, pintando o fim duma raça e o declínio duma época, fechado no seu quarto, com a probidade duma testemunha e a melancolia dum sobrevivente. Ao tempo, Bergson publica a sua primeira obra, a «*Evolução Criadora*», Barrés a célebre «*Colina inspirada*», e Marinetti, no campo da arte, destroça convencionalismos ao escrever o «*Manifesto futurista*». Os artistas estrangeiros concentram-se no grande polo de atracção que é Paris (Picasso, Chagall, Modigliani, Gertrudes Stein), atacando a arte burguesa. A «Arte nova» exprime-se no curto período de 1900 a pouco depois de 1910, tentando criar algo de inédito, que pouco mais influenciou do que as artes decorativas. Victor Horta e Van der Velde são precursores, e em França salientam-se os homens da Escola de Nancy, entre os quais o conhecido Gallé.

Os Americanos mantinham o soberbo isolamento da doutrina de Monroe, mas já começava a ser promoção vir à Europa, e os milionários frequentavam as suas cidades de arte e de prazer.

Em Veneza o último Carnaval do século expirava, já na madrugada, concentrando-se milhares de folgazões na Praça de S. Marcos,

nos arrancos finais dos dias de pândega, desvario e cansaço. Como nos bons tempos passados, *Pierrots* e *Columbinas* e os *Brighella* e outros Capitães, de corcunda e nariz pencudo, dançavam a farandola com Casanovas e Marquesas empoadas, Doges, Polichinelos, Cheiks, ciganas, freiras, guardas pontificiais, no melhor estilo dos trajos de setim, lentejolas e ouropeis. Era a «*commedia dell'arte*» de pacotilha, a que se juntavam grupos de filhos de família descidos dos seus palácios, e de estrangeiros e turistas, gozando uma festa inaudita num cenário sem par.

À medida que a madrugada progredia, a multidão rarefazia-se na *Piazza* enovoadá, esgueirando-se em grupos cansados e cheios de sono, sob as arcadas circundantes, caminho das gôndolas e *vaporetti* que os levariam a casa. Mais tarde o nevoeiro crescera e forrara a praça quase deserta, irisando-se sob a acção das iluminações festivas, como no quadro que Turner pintara em 1836 («*Julietta em Venesa*»), numa vista do alto, tendo ao fundo os monumentos cujas formas esbatidas se diluíam na própria luminosidade, como num *flo* quase abstracto (1).

O nevoeiro brando, esfarrapado pela brisa fria e húmida, teimava em agarrar-se ao lageado da *Piazza* e envolvia os fogosos cavalos de Alexandria, de bronze dourado, que encimam o pórtico da catedral de S. Marcos, fazendo-os Pégasos voando no fundo azulado do grande vitral do tímpano.

Um pequeno grupo de estrangeiros em *travesti*, segregara-se do povoleu encostando-se ao *Campanile* para se abrigar do vento cortante da madrugada, aguardando o nascer do sol.

Entre as colunas da *Piazetta* do *molo*, sobrepujadas pelo Anjo de S. Mateus e o Leão de S. Marcos, protector da cidade, já se conseguiam lobrigar, pousadas como gaivotas negras no verde escuro da laguna, as igrejas de S. Jorge e de Santa Maria Salute, balisando o canal da *Giudecca*. O grupo de estrangeiros aproximou-se então do *molo*, pois os alvares róseos do sol nascente sobre a Estação Marítima, começavam a iluminar a cidade. De repente a brisa amainou, o nevoeiro desintegrou-se e Veneza apareceu, em todo o seu esplendor, iluminada pelo sol que subia, e a manchava de luz e cor, revelando o fascínio da sua beleza imor-

---

(1) Este quadro, considerado o último do artista em mãos de particulares, foi leiloado pela «*Sotheby's*» de Nova Yorque, em Maio de 1980, e arrematado por 3 biliões de francos antigos, uns 330 000 contos actuais! Ficou sendo, então, o quadro mais caro do mundo.

tal. Guardi não conseguiria pintar os tons variegados que tremulavam no espelhado glauco da laguna, os cambiantes azulíneos do céu com farrapos de nuvens, ou os coloridos patinados e surdos das fachadas dos palácios macróbios, que a mareta, a humidade e o desmazelo levantino constantemente poluem.

Depressa começava a vida da grande cidade para aqueles que não podiam dormir em 4.<sup>a</sup> feira de Cinzas, e passavam açodados para o trabalho, quedando-se apenas um instante para ver o espectáculo das centenas de pombos que desciam dos telhados para a *Piazza*, levantando em revoadas céleres sempre que os *moron* da torre do relógio batiam as horas no grande sino.

As esbeltas gôndolas negras iniciavam o seu contínuo movimento, ouvindo-se o grito de aviso dos gondoleiros de chapéu de palha e faixa vermelha, e o bater compassado do grande remo no tolete em forma de braço com mão esguida.

O grupo de estrangeiros voltou à praça, extasiando-se uma vez mais diante do conjunto, sem par, das fachadas de S. Marcos, e do palácio dos Doges, agora refulgindo ao sol claro da manhã. Metendo pelas ruelas da *Mercerie* foram dar ao «Canal Grande», junto da ponte do Rialto, onde os esperavam duas gôndolas particulares, empavesadas. Despediram-se e embarcaram, dirigindo-se um grupo ao palácio Barbaro, onde estava Mrs. Jack Gardner, e o outro para o palácio Pesaro-Orfei, que desde 1900 pertencia a Mariano Fortuny, espanhol de origem, criador de tecidos, decorador, pintor, inventor, artista multimodo que fez furor ao vestir a Duse, Sarah Bernhardt, Isadora Duncan, e foi o grande costureiro dos modelos das peças de D'Annunzio. Nomeado em 1915 cônsul de Espanha em Veneza, apaixonara-se pela decoração, devendo-se-lhe os arranjos dos salões do Lido, dos quartos de Ana de Noailles e de Consuelo Vanderbilt. Chegou mesmo a instalar uma fábrica de tecidos impressos na *Giudecca*.

No séc. XIX o romantismo civilizado dos ingleses havia lançado a moda de «viver e morrer» em Florença e Veneza, e numerosas foram as celebridades que, de uma ou outra forma, honraram essas grandes cidades de arte. Byron e Thomas Mann, entre muitos, demoravam-se em Veneza, e aqui escreveu o segundo, em plena Praça de S. Marcos, a «Morte em Venesa», que o inolvidável filme de Visconti viria a celebrisar. No belo e nobre palácio Vendramin-Calergi quiz morrer Wagner em 1883, e no cemitério de S. Michele repousam, desde 1971, lado a lado, sob uma laje

de mármore branco, Igor Stravinski e o seu grande amigo e mecenas do *ballet*, Serge de Diaghilef.

Mas Veneza não acolhia apenas as celebridades: também os magnates de todo o mundo, nomeadamente milionários americanos a quem as viagens à Europa promoviam dentro da sua sociedade. Entre outros, um rico armador, Jack Gardner, casado com Isabella Stewart, herdeira nova-iorquina inteligente, ambiciosa, amante da arte e dos artistas, que durante 60 anos logrou escandalizar a puritana Boston, onde o casal então vivia.

Os Stewart alugaram em 1892, aos seus amigos e conterrâneos Curtis, o palácio Barbaro que estes possuíam em Veneza, pensando Jack que várias estadias aí distrairiam a mulher da depressão causada pela morte dum filho único, que longas viagens a Paris e Londres, Angkor, Índia e Japão não haviam logrado dissipar.

Para Mrs. Jack, como todos chamavam a Isabella Stewart, começou então um período de intensa actividade mundana e artística, sem limites de capricho e preço: frequentou os grandes costureiros de Paris, de que se tornou cliente habitual, e os ourives de nomeada onde comprou colecções famosas de pérolas e magníficos diamantes. Ao mesmo tempo integrou-se na vida intelectual e artística da Europa de então, visitando os grandes museus, as exposições e antiquários, e frequentando leilões célebres. Soube rodear-se de amigos famosos: Paderewski (a quem quiz «comprar» por 1000 dólares de então, para que tocasse uma noite só para ela); Melba e Sarah Bernhardt; o grande escritor Henry James (que em várias das suas obras retratou episódios da vida agitada de Mrs. Jack); o belo e cultivado romancista Marion Crawford (com quem teve uma ligação que lhe fez fechar as mais respeitáveis casas de Boston); e pintores de nomeada, como eram então Whistler e Sargent. Este retratou-a em 1888 numa magnífica tela (Fig. 1), que traduzindo bem o carácter voluntarioso do modelo, é inexorável de realismo na reprodução dos seus defeitos naturais mais salientes: os olhos pequenos, a boca apertada, o queixo projectado para a frente.

Mas de todas as relações da americana, a que mais vincaria a sua vida havia de ser a que teve com o futuro e genial investigador e tratadista dos «primitivos» italianos, Bernhardt Berenson (diz-se que um tanto ambígua), que lhe fôra recomendado pela Universidade de Harvard (onde Mrs. Jack frequentava um curso de antiguidades), quando Berenson era ainda o judeu modesto recém-chegado, e nato, da Lituânia, que venceria no mundo da arte

não só pelo valor próprio, mas também com a ajuda do mecenato de Mrs. Jack. Esta foi bem recompensada: durante 30 anos a perspicácia, os conhecimentos e a experiência de Berenson lograram desencantar-lhe, para compra, predominantemente na Itália, as maiores preciosidades dos velhos palácios decadentes e de antigas famílias com vida difícil, ignorando a raridade das peças que possuíam e cujo valor menosprezavam. Assim Mrs. Jack comprou, e enviou para a América, quadros como o «Retrato dum jovem com turbante vermelho», de Masaccio, o «S. Jorge» de Crivelli, a «Anunciação» de Antoniazio Romano. E da escola de Siena, então mal conhecida, mas que a perspicácia de Berenson já descobrira, foram adquiridos um díptico de Simone Martini e a «Madona» de Lippo Memmi. Mais tarde outras obras primas se lhes seguiram, nomeadamente dois quadros do próprio Rafael, cuja obra já então rareava no mercado artístico: o «Retrato de Tommaso Inghirami» e uma «Piétá», fragmento dum retábulo do qual o *Metropolitan* de Nova York compraria, mais tarde, outros painéis.

Ainda por acção e conselho de Berenson, a americana logrou obter duas importantes obras do imortal Botticelli: um quadro tardio com episódios da «História de Lucrecia», e a magnífica «Virgem da Eucaristia», dita «*Madona Chigi*», de 1470, pertencente ao Príncipe desse título, através negociações complexas que iam conduzindo a um escândalo, como o que estalou quando da aquisição do «Cristo levando a Cruz», de Bellini, negociado no *Palazzo Loschi*, de Vicência, que foi apedrejado pela população revoltada quando se soube da transação. Mas o grande escândalo verificou-se na altura em que Mrs. Jack conseguiu obter, através de forte suborno, o fresco representando Hércules, que teve o desplante, e a coragem, de mandar desmontar na própria casa do seu autor, Piero della Francesca! Então, finalmente, as Alfândegas italianas acordaram, alarmando-se com esse contínuo êxodo das obras de arte para Boston, que se prolongava há 12 anos, resolvendo multar a atrevida americana com uma importância, então exorbitante, de 200 000 dólares, que teve mesmo de pagar, facto que lhe cerceou o interesse por novas aquisições de obras de arte na Itália.

Mrs. Jack voltou-se então para a Inglaterra, onde conseguiu obter a mais importante peça do museu que hoje tem o seu nome: «O rapto da Europa», tela famosa que Ticiano pintou já na velhice, em 1561, para Filipe II, e fazia parte da colecção dos Orléans.

Como a actividade de Berenson ultrapassasse as fronteiras da Itália, descobriu-lhe o mais antigo dos auto-retratos de Rembrandt (Fig. 2), apenas com 22 anos, pintado nos tons verde-cinza que caracterizam a sua obra inicial, e que foi comprado por 3 000 libras! Aliás mais duas telas deste Mestre o acompanham no museu: a única marinha conhecida da sua mão, denominada «Tempestade no Lago de Tiberíades», e o magnífico retrato dum casal, ambos os panéis datando de 1633. Da escola holandesa pertencem também à colecção, o impressionante retrato de Thomas Howard, Conde de Arundel, da mão de Rubens, e o célebre «Concerto», de Vermeer, uma das primeiras aquisições de Mrs. Jack, que, ainda colecionadora incipiente, teve a coragem de o arrematar por 29 000 francos fortes num leilão de Thoré-Burger, que então redescobriu o grande Mestre de Delft.

Mau grado o ecletismo de Berenson, estão pouco representadas na colecção Gardner as escolas francesa e inglesa, embora tivessem sido encetadas negociações, não ultimadas, para a compra do conhecido: «*The blue boy*» de Gainsboroug, vinte anos mais tarde vendido pelo Duque de Westminster a Huntington, através do negociante Duveen. Mesmo assim, entre as primeiras compras de Mrs. Jack figuram a «Harmonia de azul e prata», pintada por Wistler, e o extraordinário «Interior de catedral», de Helleu, artista próximo de Monet. Em compensação, a escola alemã representa-se no museu com dois retratos do grande Holbein, a magnífica tela «Adão e Eva» (Fig. 3), atribuída a um epígono de Lucas Grannach, «o velho», e, sobretudo, o famoso «Homem da peliça» (Fig. 2) de Dürer, valorizado pelo seu monograma e a data de 1521. Pertence, ainda, à colecção, um dos mais famosos «primitivos» italianos: «A apresentação do Menino Jesus no Templo», do imortal Giotto, que faz a inveja de muitas das grandes pinacotecas do mundo.

Mrs. Jack era insaciável e a fortuna do marido um poço sem fundo, pois a estas obras de pintura se foram, paulatinamente, juntando móveis medievais e da Renascença, velhas cantarias, esculturas e mosaicos romanos, imagens e retábulos esculpidos das grandes épocas artísticas europeias, da China e do Japão, vitrais, estelas tímúridas e venezianas, armas espanholas, objectos de luminária, brocados de Veneza, veludos de Génova e outros magníficos tecidos, fogões de sala de pedra e fragmentos de janelas e de claustros, tapeçarias góticas e do séc. XVI (como a magnífica «armação» comprada aos Barberini), velhos instrumentos de

música, rendas, incunábulos e autógrafos, enfim um mundo de antiguidades raras e preciosas na sua maior parte, já que seleccionadas, em tempos de abundância, nos maiores antiquários do mundo, e adquiridas sem limite de preço.

Jack Gardner morreu cerca de 30 anos antes da mulher, em 1893, e não se limitou a pagar alegremente as suas pesadas facturas: como bom americano entendeu que devia juntar o útil ao agradável, e interessou-se pela fundação dum museu que albergasse tantas preciosidades e, ao mesmo tempo, projectasse no futuro a memória do seu mecenato, ajudando Boston a esquecer alguns pecadilhos do passado de Mrs. Jack. Esta aceitou a ideia do marido com entusiasmo e, rodeando-se de architectos, com a sua eficiência habitual, criou em 10 anos, em *Fenway Court*, o «*Isabella Stewart Museum*», um palácio cujo pátio interior é uma cenográfica mistura de bocados de fachadas venezianas (Fig. 4), e o recheio constituído por uma acumulação de peças dispareas, cuja abundância e disposição roçam pelo mau gosto. No interior do museu, e numa série de salões, os objectos mal cabem, dispostos dentro do critério de abundância e ecletismo da fundadora, distinguindo-se uma sala (Fig. 5), com imagens, móveis e vitrais dos séc. XV e XVI. Aliás, na sua vida, Mrs. Jack limitou-se a seguir o exemplo de outras ilustres coleccionadoras da época: a mãe do Imperador Guilherme II da Alemanha, que, com a ajuda do *expert* Wilhelm Bode fundou o «*Kaiser Friedrich Museum*», e madame Jacquemart-André, que aconselhada por Carlos Yriarte, legou a Paris o belo museu que tem o seu nome. Mas os três andares de *Fenway Court* encerram o triplo das preciosidades deste último, e o seu impacto foi tal na vida cultural americana da época, — como primeira grande colecção particular a ser exposta ao público —, que logrou incentivar a criação de outros grandes museus do género, reunindo também colecções de milionários, tais como Morgan, Frick, Hearst, Ghugenheim, Paul Getti, etc., todos muito diferentes do *Isabella Stewart*, cujo acervo é marcado pelo ecletismo e a personalidade da fundadora e o profundo saber de Berenson.

Mrs. Jack morreu em 1924, tendo passado a velhice a ordenar e catalogar as suas colecções de peças menores, e a sonhar, certamente, com a sua vida intensa de procura, a satisfação da compra difícil, a alegria sempre renovada da descoberta, o prazer intenso das grandes viagens pelo mundo e das estadias em Veneza, a ami-

zade e as relações privilegiadas que teve com os grandes vultos duma época que, a muitos títulos, foi excepcional e não voltará mais.

Depois de viúva continuou a fazer as suas visitas à Europa, a que a ligavam tão fortes recordações, deambulando ainda pelos antiquários, mas já separada dos seus antigos mentores e da corte que continuamente a rodeava, para poder fazer compras mais modestas e à altura dos seus próprios conhecimentos. Precisamente na sua última viagem à Itália, em 1906, — seis anos passados sobre a brilhante inauguração da sua casa-museu —, resolveu ir matar saudades a Veneza. Aí, no estabelecimento do antiquário judeu Moisé della Torre, descobriu um cofre grande (Fig. 6) lacado a negro e decorado com pinturas, ouro e madrepérola. Comprou-o sem saber bem do que se tratava, embora uma inscrição no fundo da peça e o tipo de decoração lhe apontassem para o Japão, com cuja arte contactara quando das suas viagens ao Extremo Oriente. De resto a peça tinha aquele brilhante e requintado tratamento que torna intensamente apetecíveis os lacados de todas as grandes épocas da arte nipónica.

O cofre foi juntar-se ao acervo do seu museu, e por lá andou, um pouco esquecido, até que, três anos depois, em 1909, seria convenientemente estudado por um perito japonês, descobrindo-se então que era uma raridade. Mais uma vez Mrs. Jack acertara, guiando-se unicamente pela sua sensibilidade.

Este artigo heteróclito que escrevo, tem-me sido pedido várias vezes por amigos e interessados nas nossas antiguidades nipo-portuguesas. E a exposição que, na Gulbenkian, em 1981, encantou Lisboa, — organizada por dois dos maiores museus japoneses de arte *namban* —, encorajou-me a publicá-lo. De facto trata-se duma combinação de textos, em que Mrs. Jack é um pretexto e o pano de fundo uma acidentada conferência que, vai para dois anos, fiz em Braga na «ANTIQUA-78» (1.º Salão Nacional de Móveis Antigos). Resumiu-se a palestra, por falta de máquina de projecção de fotos, e, até... de assistência, à leitura comentada de uma parte do capítulo dedicado ao ciclo português da arte *namban*, escrito para o «*Mobiliário Português*» que se encontra nos prelos da casa «Lelo & Irmão, Editores», e, posteriormente, foi muito alterado. Então concedeu-me essa Editora, amavelmente, autorização para o utilizar na conferência e, naturalmente, publicá-lo posteriormente.

É curioso o facto de se contarem pelos dedos duma mão as peças publicadas, ou expostas, tendo decoração com brazões de

famílias japonesas, como tem o cofre de Boston, e de entre elas existirem precisamente dois cofres em colecções particulares portuguesas. Mas não seria fácil ao amador comum estudar e apreciar conscientemente tais peças, sem ter presentes as vicissitudes históricas e artísticas do dito ciclo português da arte *namban*, a que pertencem, e a seguir se tenta condensar no essencial.

O Japão é, como se sabe, um arquipélago constituído por 1042 ilhas e ilhotas, sendo as principais Hokaido (ou Ezo), Honshu (ou Hondo), Shikoku e Kiushu, e a primeira notícia da sua existência trouxe-a à Europa o italiano Marco Pólo, que lhe chamava «Cipangu», devendo-se a Tomé Pires a primazia do designativo de Japão, o Jampon que utilizou na sua «*Suma Oriental*».

Segundo a documentação histórica mais fidedigna, os primeiros europeus a aportar ao Japão foram os portugueses António da Mota, Francisco Zeimoto e António Peixoto, que em 1543 naufragaram na ilha nipónica de Tanegashima. Mais do que pelas vagas referências de Marco Pólo, já os nossos haviam conhecimento dessa nação através do testemunho de pilotos e comerciantes asiáticos, e os cronistas portugueses da época falam já dos «Gores», ou «Léquios», habitantes nipónicos das ilhas de Riukiu. É certo que, desde cerca de 1540, Portugueses e Japoneses conviviam já nas ilhotas chinesas da embocadura do rio Chekiang, sendo mesmo possível que, por alturas de 1530, ou 1534, alguns tenham aportado àquelas ilhas de Riukiu embarcados em juncos chineses. É assim preterida a primazia da chegada ao Japão que reivindica Fernão Mendes Pinto na sua «*Peregrinação*», embora se admita ter entrado lá cedo, por volta de 1544, acompanhado por Jorge Álvares, a quem se deve uma das primeiras relações que a Europa conheceu sobre essa nação, e que é, sem dúvida, a mais notável pelo seu pitoresco e interesse.

Os Portugueses partindo das suas possessões da Índia onde já se achavam instalados, tomavam em 1511 Malaca, florescente entreposto comercial da Península da Malaia, de que fizeram centro das suas operações no Extremo Oriente. No final daquele ano já tinham mandado barcos às Molucas em demanda das cobiçadas especiarias e, dois anos mais tarde, começavam a sulcar as águas da província de Kuantong, no Sul da China, donde, na esteira dos juncos chineses, haviam de vir a aportar ao Japão, como se disse. Logo descobriram a possibilidade de traficarem com a prata que aí se explorava abundantemente desde 1530, modificando o primitivo comércio que faziam e constituía na carga, em Malaca, de

pimenta do Norte de Sumatra e Java, para trocar na China por seda e outros produtos, que traziam de volta à Índia. Passaram, então, com muito maior proveito, a levar as sedas chinesas ao Japão, vendendo-as aí com bom lucro e comprando prata que carregavam para a China, onde valia imenso, pois era o metal nobre tradicional do aforro dos seus naturais. Com o dinheiro da prata novamente adquiriam sedas, as quais traziam no retorno à Índia. Assim conseguiam lucros quatro vezes superiores aos obtidos com o tráfico que primitivamente exerciam.

Antes de Macau entrar na posse dos Portugueses, cerca de 1553, esse tráfico era feito pelos nossos mercadores a título particular e de conta própria. Mas a partir de 1556 o Governo português passou a concentrar o negócio nas suas mãos, confiando o comando da nau que anualmente demandava o Japão, a um «capitão-mor» da sua confiança, escolhido entre fidalgos que desejava obsequiar, ou premiar, ou então a mercadores experimentados. Inicialmente esse capitão acumulava tais funções com o Governo de Macau mas, a partir de 1623, limitava-se a comandar os navios e a dirigir a comunidade portuguesa de Nagasaki, onde geralmente permanecia, enviando representantes ao *Xógun*, a Kioto, e depois a Edo, com presentes. Embarcados na dita nau seguiam 200, ou mais, comerciantes de Macau, que mal ela ancorava saíam a negociar com os japoneses. Esta célebre «nau do trato» (*Kurofune* ou «barco negro» como lhe chamavam os japoneses) era uma nau de grandes dimensões, semelhante a uma «caraca», mas muito mais rápida, talvez a maior embarcação da época, deslocando de 800 a 1200 toneladas, com dois ou três mastros e outros tantos *decks*, e 17 ou 18 canhões. Os galeões, menores que as naus, raramente iam ao Japão, e os «juncos» chineses só eram utilizados pelos mercadores particulares.

Importa saber que Nagasaki foi fundada pelos Missionários Jesuítas portugueses na segunda metade do séc. XVI, e o seu porto aberto ao nosso comércio em 1569, tornando-se depois numa grande cidade com o tráfego das «naus do trato». Em 1580 foi mesmo doada à Companhia de Jesus pelo daimio cristão Okura Samitada, passando a ser a sua sede e o centro do cristianismo no Japão. A cidade, estabelecida à boa maneira portuguesa, possuía igrejas, escolas, hospital, uma Santa Casa da Misericórdia e imprensa com tipo metálico. Só em 1587 é que Toiotomi Hideiوشي a incorporou no Governo Central.

Os portos sucessivamente frequentados pelos portugueses

foram: Satsuma e Bungo antes de 1560; Hirado até 1564; Yokoseura em 1562 e 1563; Fakuda de 1565 a 1570. Só a partir de 1571 é que Nagasaki se tornou o porto habitual dos Portugueses. Esta contínua mudança de portos estava, naturalmente, ligada às vicissitudes das nossas Missões e ao desejo de predispor os Senhores feudais, de quem elas dependiam, a facilitarem a difusão do Cristianismo. De facto, as visitas dos barcos estrangeiros eram manifestamente favoráveis aos seus interesses, já que, atraindo os grandes negociantes de Kioto, Sakai e Hakata, fomentavam grandemente o comércio local.

Depois de 1560 o tráfico português tornou-se um monopólio e atingiu o auge, afastada a concorrência dos «juncos» chineses pelas próprias autoridades da China, cuja costa Sul era devastada pelos temíveis piratas japoneses (*Waco*).

Quando da descoberta do Japão, os Portugueses vieram encontrar o país no período das lutas reivindicativas dos referidos Senhores feudais, que pretendiam sobrepor a sua autoridade à dos *Xóguns*. Convém esclarecer que o *Mikado*, descendente da deusa Amaterasu, não podia exercer directamente o poder, dado o seu carácter sagrado. Delegava-o, portanto, num *Xógun*, espécie de primeiro-ministro, ou vice-rei, escolhido entre os mais nobres e mais poderosos Senhores do Império. Isso promovia o aparecimento e concorrência das impressionantes figuras, quase mitológicas, dos cavaleiros, chefes de guerra ou barões: os *Daimio*, suseranos do *Xógun*. Continuamente batalhando uns contra os outros, só se uniam para enfrentar um inimigo comum como, por ex., os invasores Mongóis. Contudo seriam precisamente três destes Senhores que, no período decorrente de 1568 a 1600, haviam de promover a unidade política do Japão: Oda Nabunaga (1533-1582) submetendo as províncias centrais e abatendo a arrogância dos mosteiros budistas transformados em fortalezas; Toiotomi Hideióshi (1536-1598) subjugando a rebeldia dos *daimios*, mas lançando o Japão na dupla tentativa, desastrosa, da conquista da Coreia; e Tokugawa Ieiasu, ou Daifusama (1542-1616), consolidando os resultados políticos obtidos pelos dois antecessores, proclamando-se *Xógun*, e fundando a dinastia que governou de 1600 a 1868. Foi no primeiro decénio desta, que rivalidades comerciais e religiosas europeias se transferiram para o Japão, contribuindo para as perseguições às Missões católicas portuguesas e espanholas, verificadas subsequentemente. Com efeito, os Holandeses instalaram a sua primeira feitoria no Japão em 1609 (ano

em que conquistaram Ceilão aos Portugueses) e os Ingleses aportaram em 1613 a Hirado.

Pouco após a descoberta do Japão pelos Portugueses iniciava-se o chamado «Século Cristão» (1549-1650) com a chegada do grande S. Francisco Xavier que, saído de Goa acompanhado do P.<sup>e</sup> Cosme de Torres, do irmão leigo João Fernandes e de três japoneses que baptizara em Malaca, Paulo de Santa Fé e dois criados seus, aportou a Kagoshima em 1549. No início do seu apostolado, Xavier não foi muito feliz devido à oposição dos bonzos, mas quando em 1551 voltou à Índia, onde continuava a ser Superior dos Jesuítas, já deixara os companheiros trabalhando em Tirando, Meaco e Yamagushi e, aqui, uma comunidade de 3 000 cristãos. Xavier não voltaria ao Japão, pois em 1552 morria na ilhota de Chang-Chuang, às portas da China, onde pretendia entrar. Succederam-lhe os padres Cosme de Torres, Francisco Cabral (1570-1581), Gaspar Coelho (1581-1590) e muitos outros, entre os quais sobressaem João Rodrigues (1561-1634) e Luís Fróis (1532-1597), os grandes cronistas da evangelização do Japão mas, sobretudo, o italiano Alexandre Valignano (1539-1606), o maior génio dessa evangelização e principal promotor da abertura do Império do Sol Nascente à civilização ocidental, como se verá a seguir.

Quando faleceu o Padre Cosme de Torres havia já 20 000 japoneses cristãos, mas esse número aumentaria espectacularmente com as conversões maciças nas terras de Omura (1574-1577) e Arima (1576-1584), quando os respectivos *daimios* resolveram abraçar a Fé, seguidos por outros nobres de Bungo e do próprio Senhor desse reino, em 1578.

Foi durante a primeira das três estadias no Japão do Padre Valignano que se iniciou a fundação de seminários, um noviciado e um colégio com vista à formação do clero indígena. Valignano foi o grande propugnador da adaptação dos Missionários à vida social dos nipónicos, a ele se devendo a ideia de enviar à Europa uma embaixada de quatro jovens cristãos da nobreza nipónica, patrocinada pelos *daimios* convertidos: Otomo, de Bungo, e Arima e Omura, de Hizen. Esta embaixada embarcou em 1582 via Malaca e Índia, jornadeou por Portugal e Espanha e visitou os reinos da Itália, onde foi recebida pelo Papa Gregório XIII, voltando ao Japão em 1590. Nesta altura, inesperadamente, quando o número de cristãos japoneses atingira os 150 000, publica Toiotomi Hideiôshi, sucessor de Nobunaga no governo militar do Japão, o primeiro édito de perseguição ao cristianismo e expulsão dos

Missionários, só alguns logrando permanecer no Japão protegidos por *daimios* e cristãos influentes e pela acção do Padre Valignano quando da sua segunda visita (1590-1592). A situação vai agravar-se quando chegam, em 1591-1593, vindos das Filipinas, frades Franciscanos, Agostinhos e Dominicanos, desconhecedores das condições locais, e cujas Ordens hostilizavam os Jesuítas. Mas apesar de tudo a cristandade progride e, em 1596, quando um novo édito de Hideiôshi provoca a crucificação, em Nagasaki, de vinte conversos, seis Franciscanos estrangeiros e três Jesuítas nipónicos, contam-se no Japão 300 000 cristãos e 140 padres! Anote-se que o bispo D. Luís Cerqueira ordenara naquela cidade os primeiros sacerdotes indígenas, uns Jesuítas, outros do clero diocesano, e da sua acção, como dirigente da Igreja japonesa, resultou que, em 1614, o número dos seus membros subiria acima de 400 000, embora, morto Hideiôshi, sob o xogunato do seu sucessor, Tokugava Ieiasu (Daifusama), investido em 1603, continuassem as hostilidades à Fé cristã provocadas pelo novo édito persecutório de 1614. A partir daí as perseguições redobram de rigor durante os governos de Tokugava Hidetada (1616-1623) e de Iemitsu (1623-1651), sendo martirizados cristãos aos milhares e exilados do país todos os Missionários. A revolta contra a opressão económica, em 1637, dos habitantes da Península de Shimabara, cristãos na grande maioria, degenerou em luta religiosa aberta e provocou, dois anos depois, a expulsão do Japão de todos os estrangeiros, excepto os holandeses que, em 1641, foram obrigados a abandonar a terra firme para se instalarem na ilha de Deshima da baía de Nagasaki, onde lhes foi fixada residência e a partir da qual continuaram a traficar.

Numa abreviadíssima, mas indispensável, excursão através das vicissitudes da arte japonesa, constata-se que, na pintura profana, o estilo chinês, muito apreciado na corte nipónica no decurso dos sécs. IX e X, acabou por transformar-se no chamado «estilo nacional» (*Yamato-e*) pela introdução de temas de paisagem e cenas da vida nipónica e por uma simplificação de tratamento que, com o andar dos tempos e progredindo no sentido do realismo, culminou na época *Kamakura* (1185-1392) com o aparecimento de retratistas insígnies. Seguem-se quatro grandes períodos da arte japonesa: o *Muromashi* (1392-1568); a brilhante época *Momoyama* (1568-1614) no decurso da qual se define a estética da arte nipónica por influência da prestigiosa seita contemplativa *Zen*, de origem chi-

nesa; o *Edo*, ou *Tokugawa* (1615-1867); e, finalmente, o *Meiji*, dito da «Restauração» (1868-1912).

A cronologia estilística japonesa pode condensar-se no seguinte quadro de denominações de períodos e épocas, com datas limites respectivas:

<i>Asuka</i> (Suiko) . . . . .	552-645
<i>Nara</i> . . . . .	645-794
<i>Hakuhō</i> . . . . .	645-710
<i>Tempyō</i> . . . . .	710-794
<i>Jōgan</i> . . . . .	794-897
<i>Heian</i> (Fujiwara) . . . . .	897-1185
<i>Kamakura</i> . . . . .	1185-1392
<i>Muromashi</i> (Ashikaga) . . . . .	1392-1568
<i>Momoyama</i> . . . . .	1568-1614
<i>Keisho</i> . . . . .	1596-1614
<i>Edo</i> (Tokugawa) . . . . .	1615-1867
<i>Genna</i> . . . . .	1615-1623
<i>Kan'ei</i> . . . . .	1624-1644
<i>Genroku</i> . . . . .	1688-1703
<i>Meiji</i> («Restauração») . . . . .	1868-1912

A tendência decorativa do *Yamato-e* subsiste na escola de Kanō Motonobu (1476-1559), traduzindo-se na utilização de coloridos fortes e temas tradicionais. O seu triunfo coincide com o período histórico dos grandes ditadores que mandavam decorar os seus palácios com sumptuosas pinturas murais de brilhante policromia ressaltando sobre fundos dourados ou prateados, como foram as executadas por Kanō Eitoku (1543-1590), filho de Motonobu, e por seus irmãos, filhos e discípulos. Os artistas da escola de Kanō foram ecléticos na escolha de motivos, recolhendo-os nas escolas antigas do Japão e, até, na própria China dos Ming, podendo considerar-se como os criadores artísticos dos biombos *namban* adiante referidos.

Dentro da tendência pictórica ocidental, sobrevinda nesta época, destacam-se duas escolas fundamentais: a que aplicava a pintura a óleo europeia, e a que mantinha a técnica tradicional japonesa, usando embora temática e motivação ocidentais. Na primeira, os artistas assimilavam mal os conceitos estrangeiros, pecando as suas obras por falta de unidade de composição, perspectiva viciosa e abuso despropositado de motivos orientais:

nuvens douradas, fundos de montanhas alcantiladas, etc. Foi na segunda que se inseriu a criação dos citados biombos *namban*.

Com a subida ao poder dos Tokugawa, os *Xóguns* e a Corte oficializaram a escola de Kanō, que se desdobrou em dois ramos, dos quais um se fixou em Kyoto e o outro em Yedo.

Okamoto, o grande historiador da arte japonesa de influência estrangeira, ensina que a designação de *Namban* (literalmente «bárbaro do Sul») se aplica às obras de arte nipónicas que resultaram da vivência dos japonese com povos europeus arribados ao Japão no séc. XVI, idos do Sul, nomeadamente os portugueses e os espanhóis. O termo era já usado, aliás, pela tribo dos Han, da China Central, quando se referiam aos chineses do Sul.

As obras em questão não se caracterizam, propriamente, por um estilo híbrido, pois são tratadas de acordo com as concepções artísticas japonesas, inserindo-se num dos seguintes grupos fundamentais:

1. — Peças de formas europeias:

1. 1. — Com motivos *namban*: caixas de escrita, de pintura, de merenda, de hóstias, estantes de missal, etc.
1. 2. — Com motivos japoneses: cofres, arcas, contadores e escritórios, tabuleiros, jogos de gamão, etc.

2. — Peças de formas nipónicas:

2. 1. — Com motivos *namban*: biombos, estribos, guardas de sabre, etc.
2. 2. — Com motivos europeus: biombos com representações copiadas de mapas e de gravuras europeias.

Escasseiam os elementos documentais relativos às peças japonesas executadas no período *namban*, pelo que o referido autor entende que o estudo das circunstâncias condicionantes do aparecimento dessa arte, e das suas vicissitudes, só pode fazer-se à luz da história das relações nipo-europeias da época. Foi o que se tentou fazer atrás, para o caso de Portugal.

Restam ainda, felizmente, muitos objectos produzidos no decurso do período da arte referida, conservando-se bastantes nas colecções japonesas — onde, como é natural, são estimadíssimos, — e estando outros dispersos um pouco por todo o mundo, dada a curiosidade que, em certas épocas artísticas europeias, mereceram as artes do Extremo Oriente e, já no nosso tempo, a sua

difusão pelo bricabraque internacional. Entre nós a quantidade de tais peças não corresponde, de forma alguma, à intervenção directa que tivemos no estilo que as enforma e, muito menos, às inúmeras que, no seu tempo, se recebiam por encomenda. E das poucas dezenas de peças que possuímos, as mais espectaculares e valiosas, os biombos, foram comprados no estrangeiro, e as axaroadas estão dispersas, menos pelos museus, do que por igrejas e outras instituições e por colecções particulares. O derradeiro núcleo de cofres *namban*, pertencente à colecção Ernesto de Vilhena, dispersou-se nos leilões levados a efeito uns anos após a sua morte, e se alguns por cá ficaram, outros logo foram exportados. Mau grado o extraordinário interesse que as peças *namban* possuem, como valiosos testemunhos da projecção da nossa cultura e arte no Japão, o facto é que nunca se pensou em proceder ao seu inventário geral, nem em fixar, por arrolamento, o maior número possível de espécimes existentes, correndo-se o risco de que, mais dia menos dia, desapareçam os que estão fora dos museus, dada a procura intensa desenvolvida pelos intermediários dos riquíssimos coleccionadores nipónicos, que as valorizam com preços elevadíssimos, sempre em ascensão.

Os biombos pintados são, indubitavelmente, as peças mais representativas, espectaculares e conhecidas da arte *namban*, e já raramente aparecem no mercado do bricabraque internacional. Mas existem outras manifestações importantes da dita arte que não podem deixar de ser aqui referidas, embora estejam fora do âmbito deste artigo. São elas, fundamentalmente: a pintura religiosa; as xilogravuras e os trabalhos gráficos ligados, intimamente, à catequese e ao exercício do culto católico; as cartas de jogar, que introduzimos no Japão; os objectos de metal, grés e porcelana, tais como espelhos e braseiros de mão, jarras, malgas, caixas e outros recipientes, castiçais antropomórficos, porcelanas de encomenda (tal o célebre prato brasonado de Brandões, Carvalhais e Vasconcelos (?) do Museu de Arte Antiga, dos sécs. XVII-XVIII); cachimbos; espingardas com decoração *namban*, copiadas daquelas que os japoneses viram pela primeira vez, levadas pelos portugueses quando do desembarque inicial na Ilha de Tanegashima, nome este que passou a denominar «espingarda», em japonês; polvoriños, de que possui um magnífico exemplar, do séc. XVI, o Museu de Arte Antiga, circular, lacado a negro, polvilhado de ouro, numa das faces do qual se desenha, em relevo, a figura dum português acompanhado do criado, trajando à maneira dos «reinois»

da Índia. Também existem estribos, como o notável par quinhentista do referido Museu, apresentando o formato característico de mão semi-cerrada. São lobulados e têm as hastes inclinadas, com argolas e gancho para prender os «loros». Nos estribos de aço, o trabalho é tauxiado com metal amarelo e figuram alguns portugueses envolvidos por uma estilização botânica intrincada, de vergôntes floridas. Finalmente, no Museu do Caramulo existem duas guardas de sabre (*tsuba*), uma com motivos portugueses, atribuída aos fins do séc. XVI, e outra muito posterior, já do séc. XVIII, tauxiada a ouro com dragões e personagens holandesas, oferecida pelo notável tratadista de arte oriental, Michel Beurdeley. Nestes objectos ultimamente referidos, como aliás mesmo nos biombos, a influência estrangeira não atingiu nem a natureza dos materiais, nem as técnicas autóctones, nem o estilo dos artistas, tão-somente fornecendo formas, ou inspirando os motivos da decoração.

Das peças do estilo dito *namban*, são as lacadas, depois dos biombos, as mais importantes, abrangendo um grande número de espécimes, em que sobressaem os móveis e afins, adiante tratados. Merecem, pois, uma referência preambular, a técnica, classificação e evolução desta arte, criada na China e daí vinda para o Japão, que conseguiu elevá-la a um nível de perfeição que ultrapassou a do país de origem, a ponto de tomar foros de decoração independente e característica, que ainda no séc. XIX criava obras de verdadeira arte.

A resina (*urushi*) usada na lacagem extrai-se da árvore (*Rhuz vernicifera*) que, não sendo indígena do Japão, teve de ser importada da China no séc. III, encontrando-se os melhores espécimes na região de Yamato, o velho centro da civilização nipónica.

São características da laca o tornar-se negra quando exposta ao ar, a sua extrema dureza depois de seca, e a facilidade com que se combina e mistura com outros materiais, o que não só facilita a sua decoração por meio de metais polvilhados, em folha ou em pintura, como permite a variação da própria cor. Assim, a laca negra obtem-se pela adjução dum corante dos dentes femininos (*haguro*), a vermelha com cinábrio, e a verde utilizando o auripigmento e o indigo. O fundo de laca negra, espelhada, denomina-se *ro-iro*, o de laca vermelha *shu-nurí*, o da castanha *tame-nuri*, e o da prateada, *rogin*. Os objectos de laca colorida não tinham uso indiscriminado, antes sendo objecto de prescrições oficiais sobre as

cores, que eram apanágio e privilégio de determinados estratos sociais.

A aplicação da laca exigia cuidados especiais: nada menos que trinta camadas eram indispensáveis para a lacagem dum objecto de qualidade, não podendo nenhuma ser dada sem que a anterior estivesse completamente seca (o que levava umas semanas) e fosse perfeitamente polida. O brilho final obtinha-se polvilhando a superfície com pó de carvão de madeira e pedra-esmeril, e polindo-a com uma massa de pó de chifre de veado calcinado e óleo vegetal. Assim se conseguia a profundidade ímpar e admirável da laca acabada e pronta a decorar.

As essências preferidas para os objectos a lacar, nomeadamente móveis, eram: a madeira dura do cipreste (*Chamoecyparis obtusa*); a de grão fino da *Paulownia imperialis*; e, acidentalmente, a da tuíva (*Thuja Standishii*). A base de madeira era forrada com papel, tecido de cânhamo, ou seda, com vista a assegurar um fundo liso, macio e estavel para a aplicação da laca.

No capítulo fundamental da decoração, é desde logo importante, por corrente na arte *namban*, a técnica de origem coreana denominada *raden*, que consistia na inserção, na espessura da laca, de placas finas de madreperola, recortadas em conchas várias: do *nautilus* (*ōmu-gai*), da ostra perlífera (*yaku-gai*), ou da *halio-tis* (*ao-gai*).

Noutro tipo decorativo misturavam-se pós de ouro e de prata à laca para se obter uma espécie de fundo dourado (chamado *mak-kinro*), técnica que constituiu a base do desenvolvimento da famosa laca dourada e prateada, lisa, dita *hira-maki-e*, e da decoração em ligeiro relevo sobre tais fundos, denominada *taki-maki-e*. Importa aos amadores conhecer a terminologia corrente das várias técnicas decorativas, que segue, recolhida em obras da especialidade:

*fundame*, ou «fundo pulverulento»: pó de ouro ou prata polvilhado numa superfície escura de acabamento liso;

*heidatsu*: folha de ouro, ou de prata, aplicada na laca e recoberta dum demão ligeira e fina de laca transparente;

*hira-maki-e*: *maki-e* liso;

*hirame*: superfície com laca ainda fresca, polvilhada de pó grosso de ouro e recoberta, depois de seca, com várias demãos de laca. Os grãos de ouro maiores, espalhados à mão, denominam-se *oki-irame*;

- iroyetogidashi*: decoração com pó de ouro e prata e lacas policromadas;
- kamakuri-bori*: laca esculpida;
- kinji*: pó de ouro polvilhado num fundo de laca negra polida (*rō-iro*);
- kirikane*: decoração constituída por um mosaico de pequenos quadrados de folha de ouro assentando em fundo de laca negra. Por vezes as dimensões dos quadrados varia gradualmente;
- maki-e*, ou «pintura empoada»: o motivo desenhado na laca é esparcido com pó de ouro, prata ou de outros metais. O termo usa-se, também, para designar, duma maneira geral, as peças lacadas a ouro ou prata;
- makkinro*, ou «limalha de metal»: espécie de pintura à base de laca misturada com limalha de ouro, e acabada com outra camada de laca brunida;
- mura-nashiji*: fundo de laca em que o pó metálico forma misturas irregulares em forma de nuvens mais ou menos densas;
- nashiji*: fundo constituído por uma laca transparente castanho-clara, misturada com pó muito fino de ouro ou prata (na Europa denomina-se «laca aventurina» pela sua semelhança com o vidro de Veneza que tem esse nome);
- taki-maki-e*: *maki-e* executado em relevo;
- yasuriko-nashiji*: laca do tipo *nashiji* lembrando limalha de ouro espalhada pouco densamente.

A história da decoração da laca está intimamente ligada à arte da pintura japonesa, desenvolvendo-se os respectivos estilos paralelamente. Nas lacas podem, pois, encontrar-se os cinco ou seis estilos daquela pintura: Budista, Yamato, de influência chinesa, Shijo e Ukiyoye. O prestígio da laca não decaiu com o tempo, e tão grande é a procura actual dos objectos lacados do séc. XIX, como o foi no séc. XVIII pelos Ingleses e Franceses, no séc. XVII pelos Holandeses e Dinamarqueses, e no séc. XVI pelos Portugueses. Já então o missionário P.<sup>e</sup> João Rodrigues chamava à laca:

«...verniz excelente que faz luzir como espelhos as obras em que assenta.»

Martha Boyer, numa obra de consulta imprescindível, tenta resumir o que denomina características das peças lacadas do estilo *namban* e que seriam: o emprego simultâneo de pó de ouro e

prata; o embutido, de origem coreana, com pedaços de madrepérola (*raden*); os motivos serrilhados das tarjas que decoram as arestas; as estilizações de pâmpanos de videira (*rinceaux*), originárias da Ásia Ocidental e importados via China; um acabamento que se assemelha à pintura a óleo. É evidente que falta uma característica fundamental e comum a numerosas peças, precisamente a que originou o epíteto do grupo: a figuração de personagens representativas dos «bárbaros do Sul», de elementos da sua vida corrente, e simbólicos da religião cristã e dos Missionários respectivos.

A autora referida ladeia o problema, estabelecendo três grandes grupos para as peças *namban*, a partir da sua tipologia decorativa (presume-se que apenas pensou nas lacas):

1. — Caracterizado pelo emprego de «florões» (brasões de armas familiares japonesas, ou *mōn*) e tarjas de padrões geométricos;
2. — Caracterizado pela aposição dos seguintes motivos:
  2. 1. — Distintivos cristãos, tais como a pomba do Espírito Santo; cruzes; o Coração de Jesus; os 3 cravos da crucificação; o emblema dos Jesuítas («I. H. S.»), etc.
  2. 2. — De origem botânica, nomeadamente floral, com inclusão de animais e aves.
3. — Caracterizado pela pintura representando templos rodeados por águas, vegetação e animais.

Este esquema, como se vê, já contempla a existência de símbolos religiosos, mas não da figuração de personagens indiscutivelmente portugueses (que está na base da decoração *namban* mais primitiva e característica), nem de leques e de motivos geométricos abstractos.

Martha Boyer acrescenta que todas as peças do grupo 3 são decoradas pela técnica do *hira-maki-e* de ouro e prata e com incrustações de madrepérola, reflectindo muitos dos seus desenhos o velho estilo *Yamato-e*. O grupo 1, e algumas peças do grupo 2, caracterizam-se pelo fundo de pó de ouro e prata, enquanto que, no 3, são fundamentais as tarjas serrilhadas das arestas e os padrões de pâmpanos de videira que, partindo do puro naturaslímo, atingem extremos de estilização, representando caules e gavinhas.

Do ponto de vista cronológico, a Autora que se vem citando admite que não há razão para crer que não florescessem simultaneamente os grupos referidos, embora admita que peças como as do

grupo 1 têm uma tipologia que, pelo geometrismo decorativo, corresponde a maior antiguidade, enquanto que as dos grupos 2, 2 e 3 (decoradas naturalística e sofisticadamente com plantas, animais, edificações e paisagens lacustres) deverão ter sido executadas no final do período do seu estilo pictórico.

Poucos são os elementos documentais, ou históricos, existentes permitindo estabelecer uma cronologia para a execução destas peças lacadas. Resumindo o que interessa do texto sequente, sabe-se que o estojo de *toilette* de senhora do Danish National Museum já constava dum inventário, de 1617, da colecção do seu anterior proprietário; que o cofre grande do Isabella Stewart Gardner Museum não pode ser anterior a 1636, por razões históricas; mas, em compensação, que um baú do Husgerads-Kammaren foi oferecido ao rei Gustavo II Adolfo da Suécia em 1616; e, finalmente, que um contador que pertenceu ao arquiduque Fernando do Tirol e se encontram no Kunsthistorischen Museum de Viena, estava inventariado um ano após a sua morte, ou seja em 1596.

Por outro lado tem que aceitar-se o facto de serem anteriores a 1614 aquelas peças que incluem na decoração símbolos da religião cristã, já que é daquele ano o édito persecutório do Ieiasu, fatal para o cristianismo do Japão, e poucos seriam os conversos, ou Missionários, que se atreveriam a encomendá-las, se é que encontravam artistas que as quisessem executar. É, pois, perfeitamente correcta a opinião de Okada, de que os trabalhos de laca, em referência, foram executados após os Japoneses terem retomado o contacto com a Europa, no período Momoyama (1568-1614).

Esta data *post quem* das lacas, tem dado, naturalmente, origem a discussão, se se tiver em conta que, excluída a decoração com motivos europeus, e sobretudo cristãos (banidos depois de 1614) nada impedia as oficinas nipónicas que lacavam, de as continuar a produzir para outros mercados europeus. Com efeito é geralmente sabido que os Holandeses chegaram ao Extremo Oriente no final do séc. XVI; que chamados por Tokugawa Ieiasu em 1601, se instalaram em Hirado; e que, em 1641, obtinham o exclusivo do comércio com o Japão (substituindo os Portugueses), através da célebre e poderosa «Companhia das Índias Orientais», dita «Jan Company», ou «V. O. C.», fundada em 1602. Historicamente, a primeira carga de objectos orientais consignada à Holanda, veio no barco «De Roode Leeuw met de Pijlen», que aportou a Texel em 1610. Incluía, rezam os documentos, nove «arcas lacadas», juntamente com 9 227 peças de porcelana e diversos,

Os Ingleses limitaram-se, no séc. XVI, a acções de pirataria sobre os navios vindos do Oriente, e mesmo no séc. XVII foram inicialmente modestos os resultados da sua «London Índia Company», dita também «Old Company», ou «Old Lady» que, contudo, em 1621 tinha já 10 000 toneladas de navios. Só com a fusão dessa velha Companhia, em 1708, com uma nova, de que resultou a célebre «The East India Company», os Britânicos conseguiram intensificar o seu tráfico no Extremo Oriente. Sabe-se, contudo, que a primeira importação directa de lacas japonesas para a Inglaterra se verificou em 1614 no navio «Clovis». Foi a partir de então que se desenvolveu a moda Jacobita das lacas orientais, que faria furor na Inglaterra.

Okamoto classifica em duas grandes categorias estas peças lacadas: as que usavam os próprios japoneses, reflectindo o interesse do povo pela moda do estilo *namban*, e aquelas que se destinavam ao culto cristão local, ou à exportação para o estrangeiro. Umas e outras começaram a ser lançadas no mercado, como objectos de uso popular e religioso, a partir de 1590, simultaneamente com os biombos, que só eram executados por encomenda. Como é natural, e ao invés do que sucedia com estes, decorados com pinturas requintadas, aquelas peças eram ornamentadas mais modestamente, com motivos singelos e de fácil execução. Em qualquer caso o tema fundamental, e que mais se popularizou, foi o dos visitantes *namban* e dos objectos que usavam, tratados com não menos cuidado e realismo que nos biombos. Pode mesmo afirmar-se que, decorrido o período inicial da sua produção, alguns dos artistas que lacavam os ditos objectos saíam das mesmas oficinas que pintavam os biombos do estilo *namban*. Mais tarde, artistas de outros estilos se lhes juntaram, mas limitando-se a copiar os desenhos existentes. De uma maneira geral, contudo, os decoradores dos objectos lacados não tinham qualquer ligação com os pintores de biombos.

Não é de estranhar que as figuras destes não sejam, precisamente, as que decoram aqueles: os biombos, como se disse, eram peças de encomenda e mantinham-se em mãos dum número restrito de privilegiados. Os motivos das peças axaroadas copiavam-se das congéneres, divulgadas pelo uso popular. Quanto à não representação de figuras de Missionários nestas últimas, justifica-se pelo motivo indicado: talvez por que os pintores se não interessaram pela sua figuração ou, muito simplesmente, por terem sido confiscados os objectos em que eventualmente figurassem, no

decurso dos 250 anos das perseguições religiosas verificadas no período Edo. O mesmo deve ter sucedido, aliás, com as inúmeras alfaias tendo apostas a Cruz ou símbolos cristãos, escapando as poucas existentes por terem sido cuidadosamente escondidas por famílias convertidas. A raridade actual das alfaias religiosas axaroadas reflecte bem, diz o citado Okamoto, as dificuldades que rodeavam a sua detenção naquele período, frente à severa fiscalização do Governo. Isto leva a ponderar sobre a riqueza de que Portugal disfruta com as dezenas de peças que ainda possuem o Estado, entidades religiosas e simples coleccionadores particulares, as quais, repete-se, ninguém cuidou de inventariar, estudar e arrolar, correndo por isso sério risco de desaparecerem para o estrangeiro a todo o momento, como a muitas já se sabe ter sucedido.

Alguns notáveis coleccionadores europeus obtiveram objectos lacados muito cedo. Assim, Catarina de Médicis (1519-1589) sabe-se que possuía «*des lacques de Chine*» (provavelmente do Japão pois, como atrás se disse, era corrente, então, a troca de origens). Entre as referidas «lacas» havia:

«*Six boestes (bocetas) de bois peint l'une dans l'autre*  
(umas dentro das outras)»

peças que Catarina de Médicis obteve através de seu genro, Filipe II de Espanha e I de Portugal

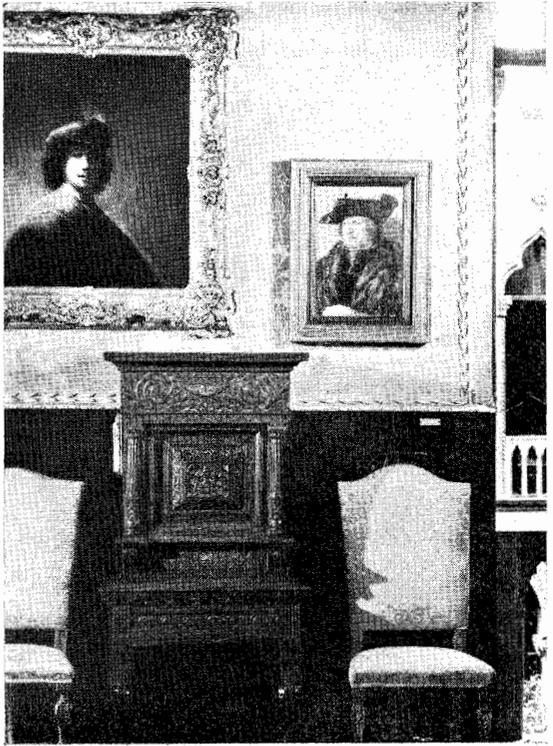
Já em 1596, no inventário da colecção de Ambras do arquiduque Fernando do Tirol, são mencionadas peças japonesas lacadas, de envolta com porcelanas chinesas e japonesas. Convém esclarecer que o duque era também primo de Filipe II de Espanha, uma das primeiras nações a ter acesso aos produtos do Oriente.

O cardeal Mazarino (1602-1661) que foi, como é sabido, um grande coleccionador de objectos de arte e raridades, também tinha algumas «*peças chinesas*», pois constam do inventário das suas colecções. Eram certamente japonesas, como se infere da descrição duma caixa de escrita com os seus escaninhos habituais. De resto é muito provável que tenha sido sua uma arca japonesa lacada (que também pertenceu a Napoleão I), existente no Victoria and Albert Museum, pois a respectiva chave de ferro está decorada com as armas do duque de Mazarino, que foi casado com uma sobrinha do cardeal.

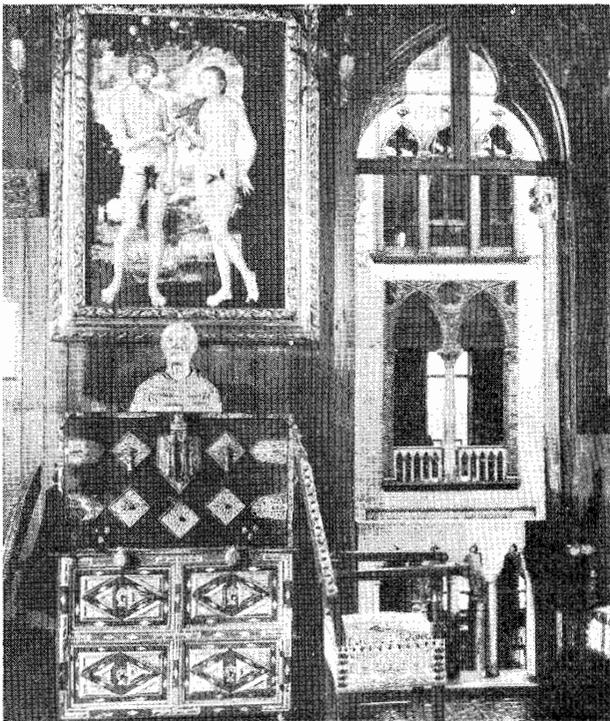
Era costume dos «Estados Gerais» da Holanda presentear com objectos exóticos os personagens Reais e de importância. Por ex.,



1



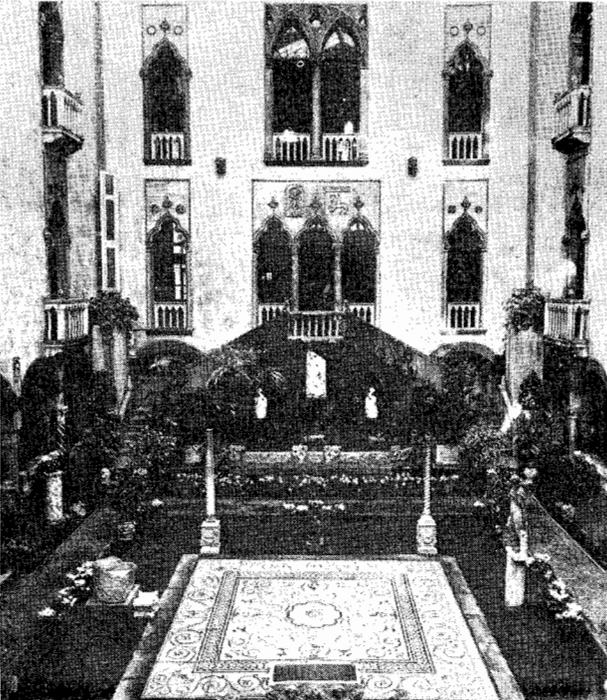
2



3



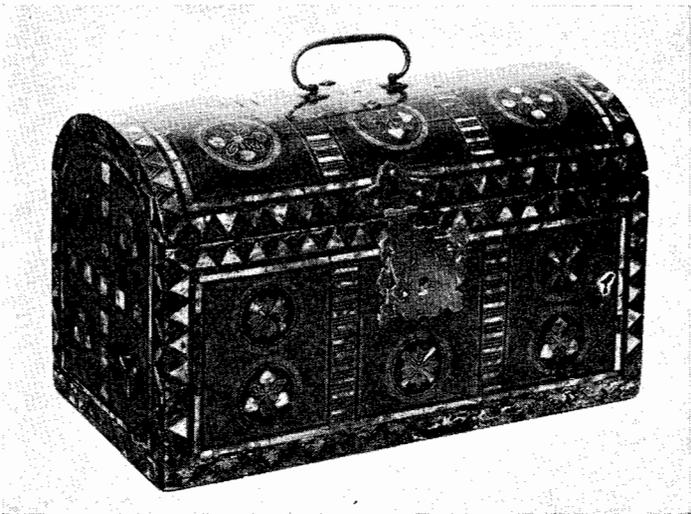
4



5



6



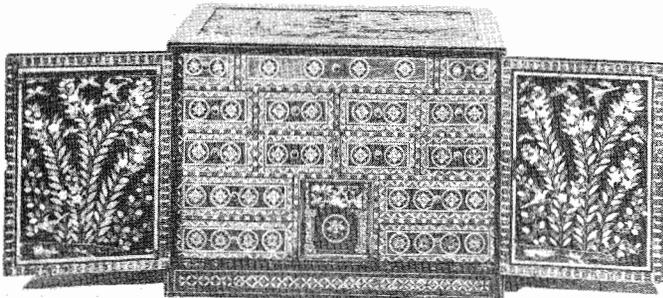
7



8



9



10

quando em 1613 a princesa Isabel de Inglaterra (filha de Jaime I) visitou Roterdão, recebeu, segundo refere John Nichols, cronista da família Real:

*«...uma mobília de escritório extraordinariamente rica, de trabalho chinês preto e dourado (laca japonesa, certamente), constituída por um catre, um guarda-louça, uma mesa, duas grandes arcas, uma arca menor, cinco arcas pequenas, dois tabuleiros...»*

além de um serviço de mesa para 12 pessoas, tudo avaliado em 10 000 libras.

Em 1638, Maria de Médicis, mulher de Henrique IV, foi presenteada pela «Companhia das Índias Orientais» com algumas porcelanas e objectos de laca.

Se as lacas japonesas rareavam na Europa de quinhentos, haviam de fazer furor em seiscentos pelo exotismo e riqueza. Depois da nossa infanta D. Catarina de Bragança, filha de D. João IV, ter casado, em 1662, com o rei Carlos II de Inglaterra, refere o seu cronista John Evelyn, ao descrever o palácio de Hampton Court, que a rainha levava consigo de Portugal alguns contadores indianos e grandes baús de laca, como nunca ali se tinham visto. Mas já em 1660, quando Carlos II subira ao trono ajudado pelos Holandeses, a «Companhia das Índias Orientais», para festejar o acontecimento, lhe havia oferecido um presente, então considerado importante: oito contadores com as gavetas recheadas de tecidos orientais, *kimonos* japoneses de seda e especiarias finas.

O dito John Evelyn ao relatar, no seu «Diário», um jantar oferecido em Cleveland House por embaixadores portugueses, então recém-chegados, não se esquece de destacar, de entre o magnífico mobiliário que recheava o palácio:

*«...ricos contadores do Japão que eu calculo serem uma dúzia...»*

Só depois do 3.º quartel do séc. XVII é que as peças lacadas se divulgaram pelo grande público, pois o tráfico com o Oriente foi diminuto até 1772-73, aumentando, no seguimento, até os Holandeses inundarem os mercados com os produtos orientais que traziam. Scheurleer dá uma relação das lacas japonesas importadas pelos Holandeses entre 1660 e 1665 que, mesmo assim, é reveladora

do interesse que já mereciam. E em 1660: 77 contadores lacados; em 1661: 48 contadores e duas arcas lacadas a negro; em 1662: 81 contadores e arcas do Japão, lacados; em 1663: 25 peças sortidas de laca japonesa; em 1664; 101 contadores lacados, do Japão; em 1665: 12 arcas lacadas.

A história das importações subsequentes e da difusão dos objectos japoneses lacados na Europa, e, nomeadamente, na Dinamarca onde sempre tiveram grandes apreciadores, está feita no livro de Martha Boyer mas não interessa ao escopo deste artigo pois se trata de peças de encomenda não portuguesa, que haviam já perdido as características *namban*, embora mantivessem as formas estruturais dos protótipos que os nossos haviam levado no séc. XVI para o Japão.

A rarefacção de objectos lacados, verificada a certa altura no mercado dos países ocidentais, deu lugar a contrafacções. Assim, por alturas de 1610, é mencionado um tal Willem Kick como trabalhando numa oficina de lacados de Amsterdão, e sabe-se que peças falsificadas chegaram mesmo a fazer parte do rico presente oferecido pelos Estados Gerais Holandeses ao sultão da Turquia, Achomet Sam.

Depois de 1641 o comércio de exportação japonês tornou-se um exclusivo dos Holandeses. Regularizaram-se, então, os seus contactos com os produtores nipónicos de objectos lacados, e dos documentos conservados nos arquivos da «Companhia das Índias Orientais», em Haia, é possível inferir que, após morosas e complexas negociações, a Holanda fez importantes encomendas aos artesãos referidos.

Assim, durante mais de dois séculos, esse país distribuiu tão desejados objectos à Ásia e à Europa, onde bastantes se conservam, estimados pela sua época, valor artístico e exotismo. Mas reconhece Scheurleer não restarem dúvidas de que foi aos portugueses que coube o papel fundamental de pioneiros da sua inspiração, importação e difusão.

Cofres e arcas foram inicialmente manufacturados para uso local e por encomenda ocidental, servindo os primeiros tanto para fins civis como religiosos, pois sabe-se que, pela sua riqueza artística, eram utilizados entre nós como cofres eucarísticos, ou para relíquias, mesmo não possuindo qualquer emblema ou motivo religioso na decoração. Tani e Sugase confirmam que se executaram em grande quantidade para uso local e para a exportação, sobretudo em Kioto, entre os finais do séc. XVI e os princípios do XVII,

o que explica que se encontrem espécimes em vários museus e colecções particulares da Europa. E acrescentam que, em tempos recentes, alguns nestas foram adquiridos, ingressando nas congéneres japonesas. Naturalmente, como já se disse, os abastados amadores e os museus nipónicos não põem limite de preço à aquisição de tais peças, que estão mal representadas no Japão, o que constitui um perigo para os desprotegidos, mas relativamente numerosos, exemplares que possuímos. Idêntico fenómeno se passou, há anos, com os alabastros de Nottingham, que a fúria iconoclasta luterana destruiu na Inglaterra, e cujas modestas colecções acabaram por ser refeitas com peças adquiridas no continente. Ficamos, então, definitivamente privados de muitos alabastros que nunca houvera o cuidado de arrolar. E assim se vai esvaindo o nosso modesto património artístico, por simples incúria e falta de civismo, se é que não por avidez de lucro do bricabraque.

Vários autores têm feito referência ao cuidado com que os seus colegas estrangeiros (alguns mesmo de indiscutível competência) minimizam a influência artística e civilizadora de Portugal nos países do Extremo Oriente que descobriu, ocupou temporariamente, e aculturou do ponto de vista europeu. A arte *namban* não podia escapar a tal propósito e, de facto, Martha Boyer defende, na sua obra, a tese de que os baús e cofres abaulados que se executaram e decoraram no Japão, talvez não tivessem tido como protótipos equivalentes móveis levados pelos portugueses. Cita, por ex., o texto em que o P.<sup>o</sup> Fróis, descrevendo uma sua visita a Nobunaga em 1565, se admira de que as inúmeras peças estrangeiras que o *Xógum* colecionava, estivessem guardadas: «em doze ou quinze arcas como as de Portugal». Disto conclui a Autora que se não tratava de baús, o que está certo, acrescentando também nunca os ter visto entre os inúmeros objectos e embalagens que aparecem representados nos biombos *namban*, saídos do porão das naus portuguesas. No séc. XVI havia baús na metrópole, como se pode provar, e eram os móveis mais adequados, pelo formato da tampa, aos transportes marítimos e terrestres. Os portugueses não deixariam de os ter levado para o Japão, e o facto de Nobunaga não ter nenhum, nada prova, como não colhe o argumento de não aparecerem na carga das naus «do trato», pois aí também se não encontravam arcas, nem cofres abaulados, nem sequer contadores, e no entanto todos estes móveis se executaram no Japão, que os não usava e teve, portanto, de copiar ou adaptar protótipos portugueses. A Autora em causa cita ainda, e a propósito dum cofre abaula-

do, a frase duma obra japonêsa afirmando que, antigamente, esse traste se chamava: «*Dutch Book Box*», ou seja: caixa de livro(s) holandesa. Mas é evidente que o «antigamente» dos traficantes holandeses começou, como se viu, em 1601 (e muito modestamente), quando os portugueses já por lá andavam havia cerca de 60 anos!

Apenas se detectaram poucas dezenas de cofres de tipo *namban* entre os publicados na literatura da especialidade e os conhecidos entre nós, pertencentes a igrejas e instituições algarvias, a colecionadores particulares e a museus (de Arte Antiga, Machado de Castro, Guerra Junqueiro e do Convento de Arouca). Dos algarvios de que havia notícia, foi ultimamente roubado o da igreja de S. Sebastião de Lagos.

Em 1979 estava um exemplar à venda num antiquário da residencial Graham, do Porto, carecendo de quase todas as tarjas com madreperla. E no entanto pedia-se por ele mais de 20 contos.

Os cofres *namban* lacados, com ou sem madreperla, têm todos tampa abaulada, o que contraria o mito enraizado de que, entre nós, só começaram a aparecer baús no princípio do séc. XVII. Se já havia cofres japoneses nos finais do séc. XVI, os protótipos portugueses teriam lá chegado uns anos antes, isto é entre o terceiro e quarto quartéis de quinhentos. À uniformidade de forma junta-se a total ausência de figuras humanas de *namban-jin*, ao contrário do que sucedia nas caixas lacadas do mesmo período. Havendo cofres de várias dimensões, só se conhece uma variante atípica em que aparece um pequeno gavetão inferior, à frente, como em certas arcas seiscentistas portuguesas. A ferragem-tipo é de cobre dourado e constituída por: uma asa pseudo-elíptica na tampa, de varão semi-espalmado, com rosetas em forma de corola e ladeada por dois cravos de cabeça em calote, onde bate quando deitada para qualquer dos lados; duas dobradiças justapostas exteriormente, tendo recortes e gravados; um ferrolho de chapa, do mesmo teor, e espelho de fechadura também caprichosamente recortado e gravado com decoração botânica. Em cofres compridos e nos baús, não existe a asa superior, substituída por asas nas ilhargas. Como já se acentuou, a decoração protótipo inclui a utilização de pedaços de madreperla com formas adequadas à sua inclusão nos desenhos dos tampos, e nas tarjas de carácter geométrico que limitam arestas e bordos e delimitam painéis.

Em Portugal, os referidos cofres, embora carecidos de quaisquer insígnias ou símbolos cristãos (que existem em outras alfaias *namban* para o culto católico), foram também usados como ci-

bórios, mas, sobretudo, e foi o caso do Algarve, para conduzir o Santíssimo na procissão do «Enterro do Senhor». Martha Boyer chama-lhes sempre «cofres sacros», precisamente por isso.

A tipologia decorativa dos cofres *namban* conhecidos e inventariados é, em princípio, a seguinte:

1. — Com madreperola incrustada:

1. 1. — Compartimentação por tarjas nas arestas e faixas abraçando o cofre:

1. 1. 1. — Duas faixas estreitas, aos terços do comprimento.

1. 1. 2. — Faixa larga, colocada a meio.

1. 2. — Encaixilhamento constituído só por tarjas.

1. 3. — Cartelas com paisagens.

1. 4. — Desenho generalizado:

1. 4. 1. — Com tarjas nas arestas.

1. 4. 2. — Sem tarjas

2. — Sem madreperola incrustada e decoração do tipo 1. 4. 2.

É importante a afirmação de Martha Boyer de que a «cartela» (*cartouche*) que vai aparecer em cofres e móveis do final da época *namban*, é um elemento decorativo estranho à arte do Japão, que poderia ter sido importado da China dos Tang, via Coreia. E importa lembrar que também raros cofres e contadores são ornamentado com os florões heráldicos de nobresa, atrás referidos.

Ora é precisamente a tais cofres que respeita fundamentalmente este artigo, neles estando incluídos o aludido do «Isabella Stewart Museum», e dois que existem em colecções particulares do Porto, pouco conhecidos, embora tenham sido apresentados nessa cidade em 1969, na «Exposição de ambientes portugueses dos sécs. XVI a XIX», em cujo catálogo figuram sob os n.º 422 (estampa 115) e 152 (estampa 45). Os florões com decoração radial inscrita em circunferências, que fazem parte da composição lacada dos três cofres, sabe-se hoje que eram escudos de armas, ou «selos» representativos de «clans», ou famílias nobres japonesas, tendo portanto significado idêntico ao dos braços que os titulares do nosso país mandavam pintar nos aparelhos de porcelana de encomenda da China e do Japão, que em tanta abundância recebemos nos sécs. XVIII e XIX. Motivo antigo na arte nipónica, tais braços, ou selos (*mōn*), não têm origem ainda perfeitamente esclarecida, sabendo-se que começaram por figurar em pendões, bandeiras

e carruagens, e depois em móveis encomendados por particulares japoneses. Conhecido o apego deste povo às suas coisas e à tradição, mormente com cunho específico familiar, é possível calcular o que representa a raridade e valor de semelhantes peças que se lograram trazer para a Europa, e o que daria o Japão actual para as reaver.

Quanto ao cofre comprado em Veneza por Mrs. Jack (Fig. 6), sabe-se por um artigo escrito por Horioka no boletim do museu Stewart, que só em 1909 foi estudado pelo escultor Chūnosuke Niiro, então encarregado de orientar a reinstalação das colecções de arte japonesa e chinesa do «Museu de Belas-Artes de Boston», no seu novo edifício. A propósito desse estudo existem três documentos escritos, duas cartas e uma informação, transcritas as primeiras *in extenso* na já referida obra de Martha Boyer sobre lacas japonesas, e a terceira no citado boletim.

O texto da 1.<sup>a</sup> carta, assinada por «J. G. C.» (John Gardner Coolidge), datada de 13 de Janeiro de 1910, e provavelmente dirigida a Mrs. Jack, diz o seguinte:

*«Niiro descobriu na história japonesa que em 1606 um barco de Roma veio ao Japão e foi comprado pelo governador de Kioto, o qual também fez cunhar uma nova moeda de ouro. No fundo do seu cofre, que parece relacionar-se com a referida data, está escrito que foi feito para conter moeda de ouro da nova emissão. Como tem formato europeu e não nipónico, Niiro entende que o seu cofre foi, provavelmente, feito de encomenda para levar o dinheiro da compra desse barco, como é costume japonês...».*

A 2.<sup>a</sup> carta, endereçada de Boston e datada do dia seguinte, 14 de Janeiro de 1910, é a seguinte:

*«Existe uma inscrição no fundo do cofre dizendo «Kwanyei-Shinsen» (nova moeda) etc. Afigura-se-me, a partir da história do Japão (ver abaixo), que este cofre foi feito quando o governo de Tokugawa comprou o barco de Roma em 1606 A. D., e foi utilizado para levar para Roma as moedas de ouro com que se pagou o barco. Estratos da história japonesa: Imperador, Goyōzei; Shōgun, Tokugawa-Ieyasu. Em Abril do 11.º de Keicho (1606) um barco de Roma veio para o Japão e foi comprado pelo Governo. Em Dezembro desse mesmo ano uma*

*nova moeda «Kwanyei-tsūhō » foi emitida... (Assinado C. Niiro).*

Martha Boyer limitou-se a acrescentar, no seu texto, que se devia interpretar o «Roman» (de Roma, das cartas, como «Português (realmente, na época, o Japão só mantinha relações comerciais com os portugueses), informando que conhecera outros cofres de tipo semelhante ao descrito: alguns em Paris, no «Museu d'Énery» e outro numa colecção particular perto de Londres. A afirmação ou se refere a cofres *namban* duma maneira geral, e é ambígua, ou é simplesmente inexacta, pois ao contrário do que dela se pode inferir, não existe na numerosa colecção de cofres do dito museu, nenhum com decoração igual ao de Boston, embora sejam do mesmo género e época.

No artigo citado de Horioka, este lamenta que Martha Boyer não tivesse tomado conhecimento da correcção introduzida na informação de Niiro por Kojiro Tomita, Conservador principal do Departamento Asiático do «Museu de Belas Artes de Boston», quando em 1927 catalogou as peças orientais do «*Isabella Stewart Museum*» e observou o cofre. A informação era a seguinte:

*«...As primeiras moedas Kan'ei foram emitidas em 1636, e por essa razão o cofre não podia levar o montante da compra do barco, realizada em 1606. É mais provável que o cofre tenha sido feito por encomenda de um mercador Holandês e levado para a Europa nos meados do séc. XVII...»*

Horioka acrescenta que a inscrição em japonês, pintada no exterior do fundo, tem caracteres no sentido vertical e horizontal em diferentes tons de tinta, o que sugere ter sido a madeira usada originalmente para fim diferente. De facto os marceneiros japoneses preferiam utilizar madeiras velhas nos móveis para evitar fendilhamentos, mas custa a crer que um tal caso tenha acontecido: qualquer carpinteiro nipónico rasparia e pintaria convenientemente o fundo, — tal a sua ânsia de perfeição —, se ele contivesse algumas pinturas. Elas devem ser, portanto, posteriores à confecção do cofre. E na época, ninguém se interessaria, dado o reduzido valor venal da peça, em falsificar a inscrição, ao contrário do que poderia suceder hoje. O problema da legenda e da época em que foi escrita ficam, assim, por resolver.

Como pode ver-se na Fig. 6, que representa o cofre, este é

decorado com tarjas de vários motivos, tendo incrustadas peças de madrepérola complementadas por desenhos geométricos a ouro, e ostenta nos painéis da frente, ilhargas e tampa os ditos «selos» ou brações circulares, com motivos geométricos de 6 tipos diferentes. Nas costas existe uma modesta pintura de vergôntes ondulantes com folhas semelhantes às da avenca. O cofre é cintado por uma tarja larga, enxaquetada, e os painéis divididos por tiras estreitas, demarcando os painéis onde se encontram os selos.

Dos dois cofres conhecidos entre nós com decoração de brações, um pertence-me (Fig. 7), e foi adquirido pelo antiquário do Porto, Eduardo Rangel, ao seu colega de Lisboa, Pedro Nolasco (que o tinha entre as peças mais queridas da sua colecção particular), pouco antes de ter decidido leiloar todo o recheio do seu estabelecimento e moradia, num leilão que deu brado em 1961, e se prolongou por razões que não vêm ao caso.

O apainelamento do cofre faz-se com tarjas de elementos triangulares que acompanham as arestas, faixas de elementos tracejados que lhe dividem a frente em 3 partes iguais, a tampa em 6, e esquartelam as ilhargas. É nos painéis de fundo liso, delimitados por tarjas e faixas, que se centram os 19 «selos», sendo a parte de trás do cofre decorada com vergôntes de folhagem outonal, em ouro e castanho avermelhado. Os selos são de 5 desenhos diferentes.

O tom geral do fundo lacado é cinza-escuro, e a pintura apenas a ouro (salvo nas costas) do tipo *hira-maki-e* como no anterior, tendo também as incrustações de madrepérola da técnica «*raden*». Ao cofre faltam já as tarjas periféricas da base (substituídas por desenhos purpurinados) e a folha superior das dobradiças. As demais ferragens são as originais.

O outro cofre está representado na Fig. 8, à direita dum raro exemplar com gaveta. Ambos pertencem ao Sr. Arq.º Fernando Távora, do Porto, tendo o que interessa feito parte da colecção do Prof. Serafim das Neves, de Viana do Castelo, notável pela quantidade e qualidade das peças que possuía, nomeadamente faianças, que em parte estão hoje no Museu Municipal daquela cidade.

O cofre é bastante pequeno e decorado com tarjas semelhantes às do anterior, mas tem uma única faixa larga, dupla, que o abraça a meio. A decoração botânica é a costumeira, com vergôntes erectas de flores estelares, que preenchem os painéis, centrados por «selos» na frente da caixa e no alto da tampa.

Tirante os 3 cofres descritos, em peças conhecidas ou publicadas,

só 2 contadores do Museu da Arte Namban, de Osaka, possuem decoração com «selos». O mais pequeno (Fig. 9) tem formato cúbico, asa no tampo, cantoneiras, e puxadores de botão, com rosetas, nas gavetinhas da «fábrica». Esta parece estar recuada relativamente aos topos da caixa, o que poderia significar que o móvel teve tampa, ou portas, que perdeu. A decoração faz-se com todas as costumeiras tarjas de elementos triangulares, demarcando os painéis que, na fábrica, decoram as frentes das gavetas com reticulados de «raden» e 4 «selos». Outros 4 parecem existir no tampo, e 2 centrando as ilhargas, que se vêem mal pois a fotografia que se possui é pouco clara.

O outro contador é um móvel maior, com duas portas, e esteve patente na exposição: «Arte Namban», da Fundação Gulbenkian, em Abril/Maio de 1981, tendo no respectivo catálogo o n.º 38, com estampas que o mostram aberto e fechado. Na Fig. 10 representa-se o 1.º caso. Salvo no tampo, é exteriormente dividido por tarjas de losângulos e faixas de ponteados, numa quadricula centrada por «selos», perfazendo um total de 6 em cada ilharga e 10 em cada porta.

Na frente interior, os «selos» guarnecem as gavetas, gavetões e frente do escaninho aporticado inferior. Os entre-panos são pontuados; as tarjas dos caixilhos das gavetas, zigue-zagues de rombos; e as do interior das portas parecem constituídas por traçados.

A descrição do referido catálogo omite a procedência da peça, denomina-a «escrevaninha», e descreve a decoração do interior das portas com pássaros voando sobre arbustos, trevos e campainhas chinesas (?). Estima em mais de 40 os «selos» pintados nas superfícies lacadas, denominando-os, singelamente, por «coroas circulares», o que não concorda com a teoria dos «selos» e está geometricamente errado.

Todas as peças referidas (cofres e contadores), — de estrutura indiscutivelmente influenciada pelos protótipos que os Portugueses levaram para o Japão, — costumam atribuir-se a finais do séc. XVI, 1.ª metade do XVII, correspondendo, sensivelmente à grande época Momoyama da arte nipónica.

*Bernardo Ferrão de Tavares e Távora*

## LEGENDAS DAS GRAVURAS

- 1 — Retrato a óleo de Mrs. Jack (Isabella Stewart Gardner), pintado por Sargent em 1888.
- 2 — Boston, «Isabella Stewart Museum», sala holandesa. Sobre móveis flamengos, o auto-retrato de Rembrandt aos 22 anos, e o «Homem da peliça», de Dürer, com o seu monograma e a data de 1521.
- 3 — Boston, «Isabella Stewart Museum». Sobre um *vargueño* espanhol, o quadro «Adão e Eva» da escola alemã, atribuído a um epígono de Lucas Granach, «o Velho».
- 4 — Boston, «Isabella Stewart Museum». Pátio interior reconstruído «à maneira» venesiana, mas com peças autênticas.
- 5 — Boston, «Isabella Stewart Museum». Sala com peças europeias dos sécs. XV e XVI: mobiliário, imagens, vitrais, luminária, etc.
- 6 — Boston, «Isabella Stewart Museum». Cofre grande com decoração em *hira-maki-e* e *raden* figurando tarjas, tiras e insígnias heráldicas japonesas. Tem uma legenda no fundo. Arte *namban* da 1.ª metade do séc. XVII. Dimensões: C. 55,5; A. 33; P. 26 cm.
- 7 — Cofre com decorações de tarjas, tiras e insígnias heráldicas japonesas de 6 tipos diferentes, em *hira-maki-e* e *raden*. Arte *namban* da 1.ª metade do séc. XVII. Dimensões: C. 32; A. 19; P. 16,5 cm. Pertencente ao autor, e fazia parte da colecção do antiquário de Lisboa, Pedro Nolasco.
- 8 — Porto, colecção do Sr. Arq.º Fernando Távora. À direita: cofre pequeno decorado em *hira-maki-e* e *raden*, com motivos botânicos, tarjas, tiras e 4 insígnias heráldicas japonesas, todas iguais. Arte *namban* da 1.ª metade do séc. XVII. C. 18; A. 12,5; P. 10 cm.
- 9 — Osaka (Japão). Museu de Arte Namban. Contador portátil (ou escritório já sem tampa), com decoração exclusivamente geométrica de tiras, enxaquetados e insígnias heráldicas japonesas, em *hira-maki-e* e *raden*. Arte *namban* da 1.ª metade do séc. XVII. Dimensões: C. 34,5; A. 31; P. 25,5 cm.
- 10 — Osaka (Japão). Museu de Arte Namban. Contador de duas portas com decoração de tarjas, tiras, vergõteas floridas e aves, e insígnias heráldicas japonesas em grande número. Trabalho em *hira-maki-e* e *raden*. Arte *namban* da 1.ª metade do séc. XVII. Dimensões: C. 68,5; A. 50,3; P. 38,4 cm.